



Estudios de  
**Literatura**  
C O L O M B I A N A

EDITORIAL | ARTÍCULOS ARBITRADOS | CONFERENCIAS | ENTREVISTAS | RESEÑAS

REVISTA  
JULIO  
DICIEMBRE **55**  
2 0 2 4 ISSN 0123-4412



UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA

Facultad de Comunicaciones y Filología



*Vorágine*  
Luisa Santa  
Collage digital, 2024

Estudios de  
**Literatura**  
C O L O M B I A N A

REVISTA  
JULIO  
DICIEMBRE **55**  
2 0 2 4 ISSN 0123-4412



UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA

Facultad de Comunicaciones y Filología

Rector Universidad de Antioquia  
**Dr. John Jairo Arboleda Céspedes**

Decana Facultad de  
Comunicaciones y Filología  
**Dra. Olga Vallejo Murcia**

**DIRECTORA EDITORA**

**Dra. Paula Andrea Marín Colorado**  
Universidad de Antioquia, Colombia  
[paula.marin2@udea.edu.co](mailto:paula.marin2@udea.edu.co)

**EDITORA**

**Vanessa Zuleta Quintero**  
Universidad de Antioquia, Colombia  
[vanessa.zuletaq@udea.edu.co](mailto:vanessa.zuletaq@udea.edu.co)

**COMITÉ EDITORIAL**

**Dra. Ana María Agudelo Ochoa**  
Universidad de Antioquia, Colombia  
[ana.agudelo@gmail.com](mailto:ana.agudelo@gmail.com)

**Dr. José Manuel Camacho**  
Universidad de Sevilla, España  
[jcamacho@us.es](mailto:jcamacho@us.es)

**Ph. D. Patricia D'Allemand**  
Queen Mary University of London, UK  
[p.e.dallemand@qmul.ac.uk](mailto:p.e.dallemand@qmul.ac.uk)

**Dra. Diana Paola Guzmán Méndez**  
Universidad Jorge Tadeo Lozano,  
Colombia  
[dianap.guzmanm@utadeo.edu.co](mailto:dianap.guzmanm@utadeo.edu.co)

**Dr. Darío Henao Restrepo**  
Universidad del Valle, Colombia  
[darhenao@telesat.com.co](mailto:darhenao@telesat.com.co)

**Ph. D. Óscar Montoya**  
University of Pennsylvania, EE.UU.  
[omontoya@sas.upenn.edu](mailto:omontoya@sas.upenn.edu)

**Dr. Pablo Montoya Campuzano**  
Universidad de Antioquia, Colombia  
[pablojmontoya@yahoo.com](mailto:pablojmontoya@yahoo.com)

**Dra. Ana Cecilia Olmos**  
Universidade de São Paulo, Brasil  
[anaolmos@usp.br](mailto:anaolmos@usp.br)

**Ph. D. Lucía Ortiz**  
Regis College, EE. UU.  
[lucia.ortiz@regiscollege.edu](mailto:lucia.ortiz@regiscollege.edu)

**Dr. Phil. Habil. Hubert Pöppel**  
Universität Regensburg, Alemania [hubert.poeppel@sprachlit.uni-regensburg.de](mailto:hubert.poeppel@sprachlit.uni-regensburg.de)

**Ph. D. Luis Fernando Restrepo**  
University of Arkansas, EE.UU.  
[lrestre@uark.edu](mailto:lrestre@uark.edu)

**Ph. D. Fabio Rodríguez Amaya**  
Università degli Studi di Bergamo, Italia  
[amaya@unibg.it](mailto:amaya@unibg.it)

**Dr. Adolfo Yáñez Leal**  
University of Otago, Nueva Zelanda  
[adelso.yanez@otago.ac.nz](mailto:adelso.yanez@otago.ac.nz)

**COMITÉ CIENTÍFICO**

**Dr. Augusto Escobar Mesa**  
Université de Montréal, Canadá  
[aescobar1974@yahoo.es](mailto:aescobar1974@yahoo.es)

**Ph. D. Óscar R. López**  
Saint Louis University, EE.UU.  
[arieslop@yahoo.com](mailto:arieslop@yahoo.com)

**Dr. Ernesto Mächler Tobar**  
Université de Picardie Jules Verne, Francia  
[ernesto.machler@u-picardie.fr](mailto:ernesto.machler@u-picardie.fr)

**Ph. D. Leira Manso**  
Binghamton University, EE.UU.  
[manso\\_l@sunybroome.edu](mailto:manso_l@sunybroome.edu)

**Dra. Juana Martínez Gómez**  
Universidad Complutense de Madrid,  
España  
[juanamar@filol.ucm.es](mailto:juanamar@filol.ucm.es)

**Ph. D. Francisco A. Ortega**  
Universidad Nacional de Colombia,  
Colombia  
[faortegat@unal.edu.co](mailto:faortegat@unal.edu.co)

**Mg. Consuelo Posada Giraldo**  
Universidad de Antioquia, Colombia  
[consueloposadag@gmail.com](mailto:consueloposadag@gmail.com)

**Ph. D. Flor María Rodríguez-Arenas**  
Colorado State University - Pueblo, EE.UU.  
[fmra15@gmail.com](mailto:fmra15@gmail.com)

**Dr. Jorge Mojarro Romero**  
Instituto Cervantes, Tailandia  
[jorge.mojarro@cervantes.es](mailto:jorge.mojarro@cervantes.es)

**EQUIPO TÉCNICO | CORRECCIÓN DE ESTILO**  
Paula Andrea Marín Colorado  
Vanessa Zuleta Quintero

**AUXILIAR EDITORIAL**  
Isabella Ospino

**PRACTICANTE**  
Sebastián Agudelo Monsalve

**TRADUCCIÓN NORMAS PARA AUTORES**  
Andrés Arango  
Vinícius Dos Santos

**DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN**  
Luisa Santa  
[luisasanta@gmail.com](mailto:luisasanta@gmail.com)

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

**PERIODICIDAD**  
Semestral

**CARÁTULA**  
*Vorágine*  
Luisa Santa  
Collage digital, 2024

**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](mailto:revistaelc@udea.edu.co)  
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/>  
Medellín, Colombia

**FORMATO**  
20 x 28 cm. Digital

Categoría A1 en Publindex  
Publicada desde 1997  
DOI: 10.17533/udea.elc

**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 2024



# Presentación

*Estudios de Literatura Colombiana* es una publicación científica arbitrada —indexada en SCOPUS, ubicada en el cuartil Q1 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 la Facultad de Comunicaciones y Filología 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.

EDITORIAL 55 ..... 6

ARTÍCULOS ARBITRADOS  
REFEREED ARTICLES ..... 10

**La Vorágine en el escritorio. Objetos melancólicos en el archivo de “José Eustasio Rivera & Co.” de la Universidad de Caldas** ..... 11

*The Vortex on the Desk: Melancholic Objects in the Archive of “José Eustasio Rivera & Co.” at Universidad de Caldas*  
Nicolás Duque-Buitrago  
Universidad de Caldas, Colombia, Université Montpellier 3, Francia, (LHUMAIN)

**El archivo José Eustasio Rivera: Apuntes para un dossier genético de La Vorágine** ..... 40

*The José Eustasio Rivera Archive: Notes for a Genetic Dossier of The Vortex*  
Norma Stella Donato Rodríguez  
École Normale Supérieure de Paris-Universidad Complutense de Madrid

**Revisitar la historiografía literaria nacional: Jiménez de Quesada y los márgenes de la nación en las historias literarias de José María Vergara y Antonio Gómez Restrepo** ..... 65

*Revisiting the National Literary Historiography: Jiménez de Quesada and the Margins of the Nation in the Literary Histories of José María Vergara and Antonio Gómez Restrepo*  
Víctor Alfonso Moreno Pineda  
Universidad de Córdoba, Colombia  
Mauricio Burgos Altamiranda  
Universidad de Córdoba, Colombia - Universidad Católica Luis Amigó, Colombia

**“Sin Dios ni ley”: conciencia contra-hegemónica y causas de La Violencia en El Cristo de espaldas (1952) de Eduardo Caballero Calderón** ..... 85

*“Godless and Lawless”: Counter-Hegemonic Consciousness and Causes of La Violencia in El Cristo de Espaldas (1952) by Eduardo Caballero Calderón*  
Luis Flores Portero  
Universidad Militar Nueva Granada, Colombia

**Defensa de la actitud contrahegemónica presente en El otoño del patriarca: una réplica a Krauze** ..... 103

*Defense of the Counter-Hegemonic Attitude Present in The Autumn of the Patriarch: a Reply to Krauze*  
Santiago López R.  
Universidad de Antioquia, Colombia

**De espuma y ceniza: rastros y rostros de lo fugaz en la poesía de Piedad Bonnett** ..... 124

*On Foam and Ashes: Traces and Faces of the Fleeting in Piedad Bonnett's Poetry*  
Romuald-Achille Mahop Ma Mahop  
Université de Yaoundé I, République du Cameroun

**Colonialidad del poder y fetichismo de la mercancía en torno a la plantación en El diablo de las provincias (2017) de Juan Cárdenas** ..... 145

*Coloniality of Power and Commodity Fetishism around the Plantation in The Devil of the Provinces (2017) by Juan Cárdenas*  
Leonardo Gil Gómez  
Universidad Autónoma de Bucaramanga, Colombia

**Memorias del horror de la desaparición forzada en La sombra de Orión (2021) y Recuerdos del río volador (2022)** ..... 165

*Memories of the Horror of Forced Disappearance in La sombra de Orión [The Shadow of Orion] (2021) and Recuerdos del Río Volador [Memories of the Flying River] (2022)*  
Rosa Jaisully Durán Muñoz  
Universidad del Valle, Colombia

CONFERENCIA  
CONFERENCE ..... 187

**Las colecciones editoriales colombianas: reflexiones, provocaciones y preguntas** ..... 188

*Colombian Book Collections: Reflections, Provocations and Questions*  
Gloria Johana Morales Osorio  
Universidad de Wisconsin-Madison, Estados Unidos  
Cristian Camilo Baquero Valbuena  
Universidad Nacional de Colombia, Colombia

ENTREVISTAS  
INTERVIEWS ..... 201

**Para mostrar al mundo cómo es su casa: Entrevista a Irene Vasco** ..... 202

*To Show the World What Her House Looks Like: Interview with Irene Vasco*  
Margarita Valencia  
Instituto Caro y Cuervo, Colombia

**Entrevista a Daniel Ferreira** ..... 221

*Interview with Daniel Ferreira*  
Paula Andrea Marín Colorado  
Universidad de Antioquia, Colombia

RESEÑAS  
REVIEWS ..... 233

**Las Travesías de Gilmer Mesa** ..... 234

*Penguin Random House, Bogotá, 2021, 431 p.*  
Jose Pablo Pareja Díaz  
Universidad de Antioquia, Colombia

**De fuego y tiempo: el cuento afrocolombiano contemporáneo compilado por Verónica Peñaranda Angulo, Uriel Cassiani y Yair André Cuenú M.** ..... 237

*Lugar Común Editorial, Montreal, 2023, 224 p.*  
Alexa Melissa Hurtado Montañó  
Universidad Texas A&M, College Station, Estados Unidos

**El poseído bajo los árboles de Luis A. Suescún** ..... 240

*AG Consultoría Digital, Bogotá, 2022, 367 p.*  
María Paulina López Rojas  
Universidad de Antioquia, Colombia

**Cuando los pájaros no cantaban: historias del conflicto armado en Colombia** ..... 242

*Comisión de la Verdad, Bogotá, 2022, 680 p.*  
Yolis Elena Muñoz López  
Universidad de Antioquia, Colombia

# Editorial 55

**E**mpezamos esta editorial compartiendo una noticia que nos alegra mucho: la reclasificación de la revista en el cuartil Q1 del SCIMAGO Journal Rank (SJR) 2023. Estar en Q1 significa que la revista *Estudios de Literatura Colombiana* se sitúa en el primer cuartil de su categoría temática en términos de índice de impacto, según mediciones de la herramienta SJR. Este cuartil agrupa al 25 % superior de las revistas, al basarse en la frecuencia con que son citados sus artículos. Esta clasificación ubica a nuestra revista como una de las más influyentes en su campo, lo que refleja la originalidad y el rigor investigativo de los artículos que publica, los cuales son frecuentemente referenciados y valorados por académicos del área.

Queremos expresar nuestro sincero agradecimiento a la Facultad de Comunicaciones y Filología, y a todas las evaluadoras y evaluadores, cuyo apoyo y contribuciones han sido fundamentales para alcanzar este reconocimiento a la calidad académica e investigativa de nuestra revista. Este logro es testimonio de su compromiso y dedicación.

También queremos agradecer, nuevamente, al profesor Andrés Vergara, anterior director de la revista, y a Christian Benavides por su labor realizada como editor de la revista durante los últimos seis años; su cuidado, rigor y responsabilidad han sido esenciales para que hoy la revista haya logrado mantener su clasificación en Q1. A Christian le deseamos muchos éxitos en su nuevo cargo y le damos la más cordial bienvenida al equipo a Vanessa Zuleta Quintero, quien, desde esta edición 55, es la nueva editora de *Estudios de Literatura Colombiana*.

Nos llena de mucha satisfacción poder presentar, en este número, un pequeño homenaje a *La Vorágine* y a los cien años de su primera edición. Abriendo la edición 55, publicamos dos artículos sobre los archivos de José Eustasio Rivera. Estos artículos presentan un novedoso acercamiento al autor huilense, así como un valioso aporte investigativo a la comprensión de su vida y obra; ambos recalcan la importancia del trabajo con los archivos, que sigue tan descuidado en el país, ya sea por la falta de recursos económicos de las instituciones que pueden resguardarlos o por los intereses privados de algunas personas.

En el primer artículo, Nicolás Duque aborda la materialidad de un proceso que se piensa, sobre todo, como una práctica inmaterial: la escritura de una obra literaria. La reflexión sobre el estudio del escritor (el *working room*) no ha formado parte central de la investigación literaria y el texto de Duque pone su atención en él y en los objetos que lo conforman, en este caso específico, en aquellos que pertenecieron al escritor José Eustasio Rivera y que hoy se encuentran en el Archivo de la Universidad de Caldas. Duque analiza estos objetos desde el concepto de “objetos melancólicos”, por ser “cosas que median la ausencia al materializar el duelo y la memoria”. El artículo es también un homenaje a la labor de José A. Velasco, quien se encargó de salvaguardar los objetos de Rivera y quien soñaba con hacer una exposición con ellos; asimismo, es una invitación a explorar este rico archivo de la U. de Caldas.

El siguiente artículo es el de Norma Donato, quien plantea el establecimiento del dossier genético de *La Vorágine*: “Un corpus de textos que testimonie el nacimiento de la obra”, para, posteriormente, elaborar una edición genética, “método editorial prácticamente desconocido en nuestro país”, según lo plantea la autora. El artículo da cuenta de cinco archivos, entre privados y públicos, en donde se encuentran diseminados actualmente los objetos pertenecientes a José Eustasio Rivera. En lo que va de su investigación, la autora ha podido identificar diferentes documentos que plantean la posibilidad de que la obra de Rivera no se agote en *Tierra de promisión*, *Juan Gil* y *La Vorágine*, sino que el autor haya dejado listas para su publicación una novela, un libro de poemas y varias obras de teatro que siguen sin poder ser ubicadas en los archivos. Donato, además, analiza la constitución de la biblioteca de Rivera, en donde sobresalen la poesía, el teatro y la literatura brasilera.

En el tercer artículo, Víctor Alfonso Moreno y Mauricio Burgos revisan los criterios que tuvieron en cuenta José María Vergara y Vergara y Antonio Gómez Restrepo en sus *Historias literarias*, para llegar a designar a Gonzalo Jiménez de Quesada como el primer autor de la historia de la literatura de Colombia, pese a que la obra principal del autor se encuentra extraviada y de otras solo se conocen fragmentos, y a que existían otros autores que en crónicas y relaciones de viajes ya habían escrito sobre el Nuevo Mundo. Se trata, pues, según los autores, de que Jiménez de Quesada expresaba, mejor que ningún otro autor, el ideal de nación defendido por la élite letrada.

El cuarto artículo de esta edición 55, de Luis Flores Portero, presenta una interpretación de la Violencia bipartidista en Colombia, a partir de una lectura decolonial de *El cristo de espaldas*, de Eduardo Caballero Calderón. El autor desea demostrar, apoyándose en interpretaciones

anteriores sobre el fenómeno de la Violencia en Colombia, cómo cuando una revolución acontece en el seno mismo de la clase dominante (por la rebelión de uno de sus miembros), esto hace que la opresión se exacerbe, pues, históricamente, esa clase dominante ha sido débil para resolver las tensiones sociales internas y externas.

El siguiente artículo que publicamos, de Santiago López R., retoma dos investigaciones anteriores que analizan *El otoño del patriarca*: una de Enrique Krauze y otra de Carlos Germán Van der Linde. La de Krauze defiende una postura de connivencia entre García Márquez y el poder, debido a su cercanía a los gobiernos socialistas; la de Van der Linde defiende una postura contrahegemónica en la novela del escritor cataquero. El trabajo de López analiza la forma de enunciación de la obra (recursos retóricos y motivos literarios) y avanza sobre las hipótesis de Van der Linde. Con esto, López aporta a lo que denomina una “vetusta discusión”: la cercanía de García Márquez al poder político y cómo esto pudo haber influido en su obra y, específicamente, en *El otoño del patriarca*.

El sexto artículo, de Romuald-Achille Mahop Ma Mahop, se centra en analizar cómo la poesía de Bonnett logra “perennizar lo transitorio”. Su motor principal es la angustia metafísica producida por el entendimiento del cuerpo como sede de un deterioro, “la vida desgastándose en el fluir de las horas”. Nada mejor que las propias palabras de Bonnett para definir esta angustia: “Nos aferramos al instante —y más en un país como el nuestro, donde el mañana siempre es una incertidumbre—, porque pareciera ser lo único que tenemos, y es en la mirada a lo cotidiano donde se descubre la alegría y la miseria de nuestra vida”.

En el séptimo artículo, Leonardo Gil analiza la novela *El diablo de las provincias*, de Juan Cárdenas, proponiéndola como una “crítica al monocultivo que rastrea sus antecedentes coloniales en la plantación esclavista y reflexiona sobre la actualización de la vieja violencia colonial en el régimen de trabajo intensivo neoliberal”. Para esto, recorre el argumento de la novela, sus personajes y analiza su final. Esto le permite concluir a Gil que uno de los aportes de Cárdenas a la novelística colombiana es “encontrar un nuevo horizonte formal para expresar la continuidad de las viejas violencias”, en un estilo que mezcla la ficción especulativa, el horror y el realismo (elementos propios de la especulación filosófica), y el desdibujamiento de los límites entre la prosa reflexiva y la meramente narrativa.

A continuación, presentamos el artículo de Rosa Jaisully Durán, en el que la autora aborda *La sombra de Orión*, de Pablo Montoya, y *Recuerdos del río volador*, de Daniel Ferreira, como “vehículos de memoria que reflejan un minucioso tratamiento estético para problematizar el horror de la desaparición forzada”. Para hacerlo, la autora parte de la pregunta acerca

de cómo no prolongar el horror o trivializarlo, a través de la representación de él que se hace en las novelas.

La sección no arbitrada de esta edición 55 nos trae una conferencia, dos entrevistas y cuatro reseñas. La conferencia de Gloria Johana Morales y Cristian Camilo Baquero es una valiosa reflexión a partir del conversatorio “La Biblioteca de Literatura Afrocolombiana y otras colecciones nacionales: provocaciones y preguntas”, en el que participaron los autores. La reflexión gira en torno a las colecciones editoriales, objetos que necesitan la atención de múltiples miradas que piensen tanto en su conservación como materialidad, así como en su estudio como prácticas inmateriales e intelectuales. “Las colecciones [...] ponen en marcha apuestas estéticas, ideológicas y políticas en las que se disputan identidades, nociones del gusto y constructos sobre lo literario y, dada su naturaleza plural, funcionan como fotografías que congelan un momento particular de la literatura como institución, de sus procesos formativos, de autonomización y de legitimación”; de allí que sea tan importante seguir reflexionando sobre estos objetos dentro de los estudios literarios y editoriales.

Sobre las dos entrevistas que publicamos, se trata de una con la autora Irene Vasco y otra con el autor Daniel Ferreira. En la entrevista con Vasco, Margarita Valencia logra reconstruir el impresionante recorrido de la autora desde la escritura y publicación de sus muchísimos títulos de literatura infantil y juvenil, así como desde los numerosos proyectos en los que ha participado para promover la lectura en Colombia. La entrevista con Ferreira es un homenaje a la culminación del ambicioso y necesario proyecto creativo del autor: la Pentalogía de Colombia, conformado por las novelas *La balada de los bandoleros baladíes*, *Viaje al interior de una gota de sangre*, *Rebelión de los oficios inútiles*, *El año del sol negro* y *Recuerdos del río volador*.

Finalizamos esta edición con cuatro reseñas que nos invitan a descubrir una novela (*Las Travesías* de Gilmer Mesa), dos libros de cuentos (*De fuego y tiempo: el cuento afrocolombiano contemporáneo* y *El poseído bajo los árboles*), y uno de los informes de la Comisión de la Verdad: *Cuando los pájaros no cantaban: historias del conflicto armado en Colombia*.

Por favor, pasen a leer.

Paula Andrea Marín Colorado  
**Directora**

# Artículos arbitrados Refereed Articles



# *La Vorágine* en el escritorio. Objetos melancólicos en el archivo de “José Eustasio Rivera & Co.” de la Universidad de Caldas

◆◆◆  
*The Vortex* on the Desk: Melancholic  
Objects in the Archive of “José Eustasio  
Rivera & Co.” at Universidad de Caldas

**Nicolás Duque-Buitrago**

Universidad de Caldas, Colombia, Université Montpellier 3, Francia, (LHUMAIN)

nicolas.duque@ucaldas.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0001-7479-1472>

**Reconocimientos:** Artículo derivado del proyecto de investigación *Las emociones y el saber práctico: historia y problemas*, financiado por la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad de Caldas, Grupo de Investigación Filosofía y Cultura, línea de investigación: Estética y teoría de las artes.

**Cómo citar este artículo:** Duque-Buitrago, N. (2024). *La Vorágine* en el escritorio. Objetos melancólicos en el archivo de “José Eustasio Rivera & Co.” de la Universidad de Caldas. *Estudios de Literatura Colombiana* 55, pp. 11-39. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.356321>

**Editoras:** Paula Andrea Marín Colorado  
Vanessa Zuleta Quintero

**Recibido:** 15/02/2024  
**Aprobado:** 02/05/2024  
**Publicado:** 31/07/2024

**Copyright:** ©2024 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2024. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](#)



Check for  
updates



# **La Vorágine en el escritorio. Objetos melancólicos en el archivo de “José Eustasio Rivera & Co.” de la Universidad de Caldas**

*The Vortex on the Desk: Melancholic Objects in the Archive of “José Eustasio Rivera & Co.” at Universidad de Caldas*  
Nicolás Duque-Buitrago, Universidad de Caldas, Colombia



## **Resumen:**

Este escrito explora cómo “la silla de Rivera” y el “working room” se convirtieron en los objetos melancólicos, y extrañamente literarios, que conforman hoy el archivo de José Eustasio Rivera de la Universidad de Caldas (Manizales, Colombia). Se indaga por la relación entre algunos objetos y cuatro momentos finales de la vida del escritor: su mudanza a la oficina-apartamento de la Editorial Andes; dos discursos que pronunció en Nueva York días antes de su muerte (en el homenaje organizado por Federico de Onís y otro para el aviador Méndez), y la repatriación de su cuerpo a Bogotá. Se destaca el rol de José A. Velasco, amigo de Rivera, y de John McDermott, su abogado del período de Nueva York. Finalmente, se muestra cómo el coleccionismo melancólico de Velasco logró recopilar los papeles y las cosas de esta colección.

**Palabras clave:** José Eustasio Rivera, objetos melancólicos, working room, *La Vorágine*, José A. Velasco, John McDermott.

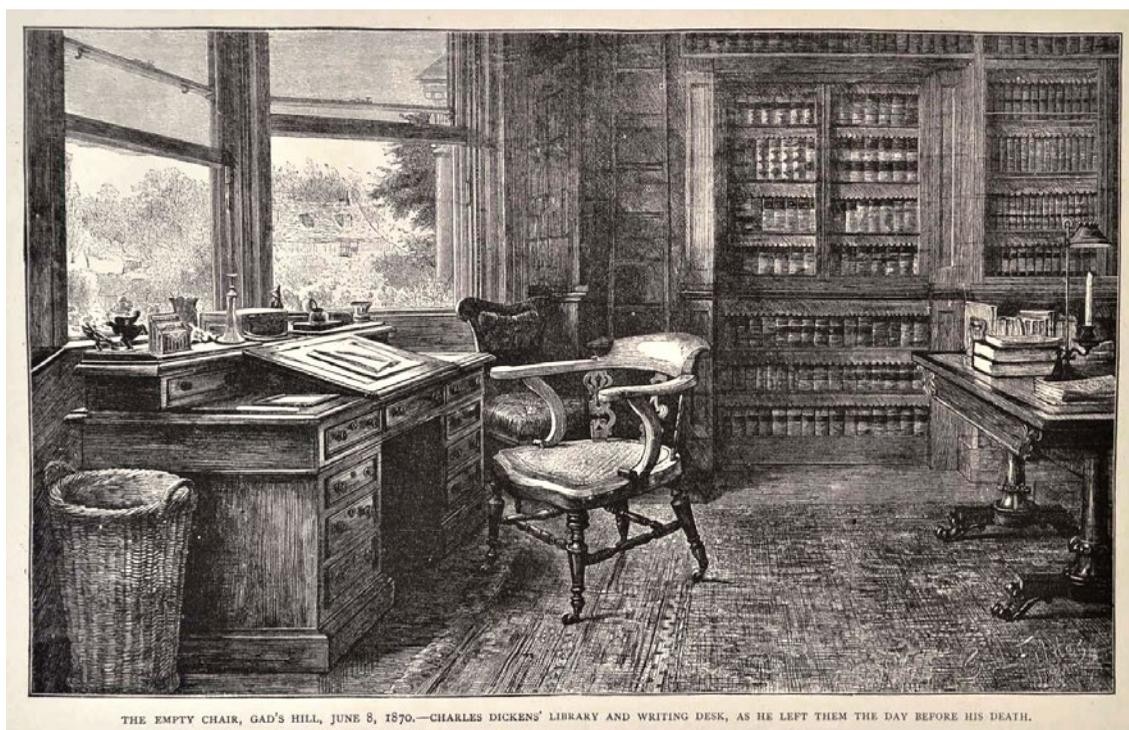
## **Abstract:**

This paper explores how “Rivera’s chair” and the “working room” became the melancholic and strangely literary objects that today make up the José Eustasio Rivera’s archive at the Universidad de Caldas in Manizales, Colombia. It examines the connection between some objects and four final moments in the writer’s life: his relocation to the office-apartment of Editorial Andes; two speeches delivered in New York days before his death (one in the homage organized by Federico de Onís and another for aviator Méndez), and the repatriation of his body to Bogotá. The role of José A. Velasco, Rivera’s friend, and John McDermott, his lawyer in New York, are highlighted. Finally, this paper shows how Velasco’s melancholic love for collecting achieved to compile the papers and things in this collection.

**Keywords:** José Eustasio Rivera, melancholic objects, working room, *The Vortex*, José A. Velasco, John McDermott.

# La silla y el estudio

Vincent Van Gogh se refiere, en algunas cartas del período final de su vida, a una xilografía del estudio de Charles Dickens titulada *Empty chair*, realizada en 1870 por Luke Fildes luego de la muerte del escritor inglés (ver figura 1). Allí pueden verse los objetos corrientes de cierto tipo de escritor: papeles sobre el escritorio, libros, velas, pocillos, un basurero, una biblioteca, su escalera para libros, un sofá, un escritorio auxiliar y una silla comfortable.



**Figura 1.** Xilografía realizada por The Graphic que reproduce *The Empty Chair*, acuarela s/papel de Sir Samuel Luke Fildes, 1870.

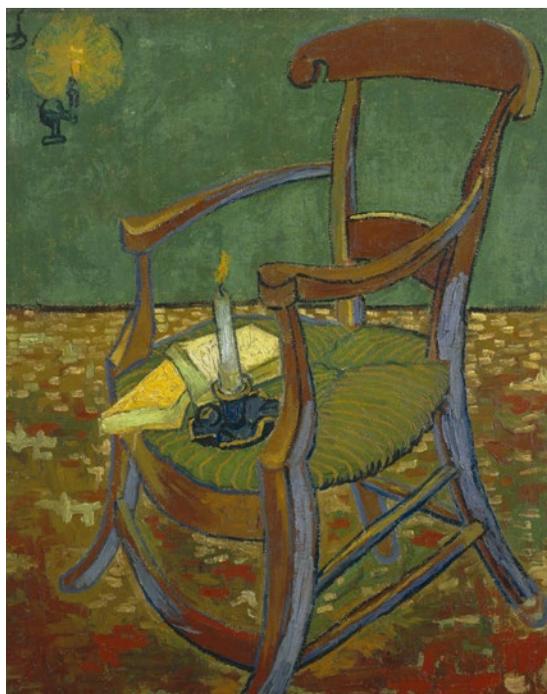
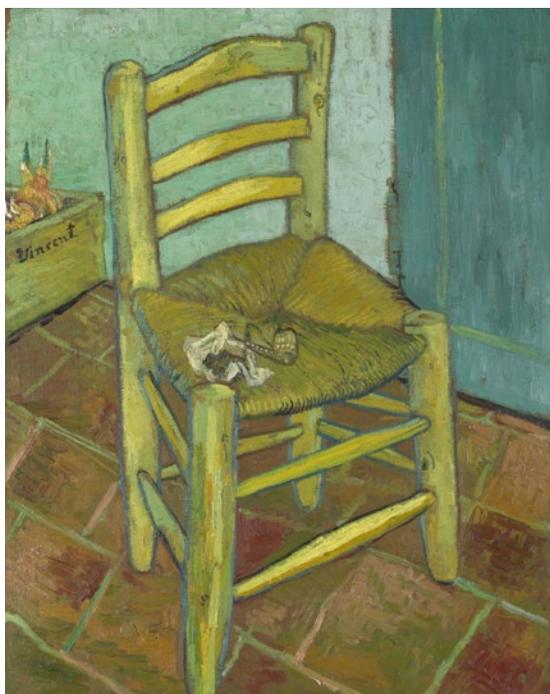
También en 1870, el pintor Robert William Buss comenzó una acuarela, la cual quedó inconclusa por su muerte en 1875, titulada *El sueño de Dickens* (ver figura 2). Esta obra muestra al escritor meditando en su silla, mientras observa a una niña que corresponde a uno de los personajes de su novela, *La pequeña Dorrit*. Buss ubicó en distintos lugares, como emergiendo del escritorio, a personajes de la obra de Dickens, que flotan en microescenas sobre la figura del escritor ya alejado de su mesa de trabajo.



**Figura 2.** Robert Buss, *Dickens' Dreams*, acuarela (inconclusa), 90,5 x 11 cm, 1875.  
Charles Dickens Museum, Londres.

El grabado de Fildes fue una referencia central para el proyecto de Van Gogh de la Casa Amarilla en Arles, en el Midi francés. En sus cartas hay detalles de cómo la amobló pensando en la visita de Paul Gauguin, quien iría en octubre del año 1888 (Van Gogh, 1997). Como se sabe, tras una disputa, Van Gogh lo amenazó con una navaja de barbero. Gauguin abandonó la casa y el pintor de los girasoles se cortó el lóbulo de una de sus orejas.

Tras ese evento desafortunado, Van Gogh realizó dos obras muy conocidas: *La silla de Van Gogh y su pipa* y *La silla de Paul Gauguin* (ver figuras 3 y 4). Ambas pinturas, inspiradas en Fildes, juegan con la idea de la silla vacía, de la silla sin el artista. En lo que parecería ser una forma de autorretrato sin presencia humana, Van Gogh pone en su silla una pipa y una bolsa de tabaco, mientras que en el retrato de Gauguin deja una vela y dos libros. En ambos casos, esos objetos ocupan el lugar que habría ocupado su poseedor. También podríamos decir que representan algo de lo que su dueño había poseído; o de los objetos que habría dejado al partir.



**Figuras 3 y 4.** A la izquierda, *La silla de Van Gogh y su pipa* (Vincent's stoel met zijn pijp), óleo s/lienzo, 91.8 x 73 cm, 1888, National Gallery, Londres; a la derecha, *La silla de Gauguin* (Paul Gauguin stoel), óleo s/lienzo, 90,3 x 72,5 cm, 1888, Museo Van Gogh, Amsterdam.

Estas menciones parecerían no tener relación con la obra del escritor colombiano José Eustasio Rivera (1888-1928), pues ¿no están la selva del Amazonas, o los conocidos y múltiples viajes de Rivera, lejos de la imagen de lo que parecería ser más un artista de escritorio y un escritor de estudio? Sin embargo, parte de su archivo, no solo está conformado por listas de bienes y objetos personales, sino que uno de esos objetos es la silla de su estudio en la Editorial Andes (ver figuras 6 y 10).

Preguntarse por el estudio de Rivera no es una banalidad, pues su imagen de “escritor de la selva” indujo la idea de un escritor sin biblioteca, de un escritor que no era un lector. En contra de esta tesis, sugerida por su biógrafo Eduardo Neale-Silva (1905-1989), al decir “no fue miembro de ateneos, o academias, ni mucho menos hombre de erudición libresca” (Neale-Silva, 1960, p. 9), Carmen Millán (2006) opuso la evidencia material de una biblioteca de Rivera conservada en la Universidad Javeriana, con libros anotados de su puño y letra. Al seguir de cerca las marcas y las huellas del escritor en estos documentos nos invita a que “[...] examinemos la hipótesis de considerar a Rivera un intelectual orgánico, honrando su biblioteca y sus hábitos de lector” (p. 48).

La reflexión sobre el estudio del escritor no forma parte central de la investigación literaria, como sí ocurre con el estudio del pintor o del artista.<sup>1</sup> Una excepción son los ensayos *Great Men's Houses* (1911) y *A room of one's own* (1929) de Virginia Woolf, que han inspirado proyectos de colaboración entre fotógrafos y escritores (Battershill, 2014), o crónicas como *Rooms of their own. Where Greats Writers Write* (2022) de Alex Johnson.



**Figura 5.** Vincent Van Gogh, *El dormitorio en Arlés* (segunda versión), óleo s/lienzo, 72 x 90 cm, 1889, Art Institute de Chicago.

A pesar de todo, el estudio y el escritorio (o el lugar pasajero que haga sus veces), forman parte de la historia de elección de un espacio de creación literaria, en el que se acumula algo de los escritores y de su trabajo. Es probable que falte profundizar sobre estos *modus vivendi* (viajes, retiro solitario, migraciones) o sobre la elección de estancias para los proyectos de escritura (un hotel, una habitación, un barco, la selva).

En general, se encuentran dos aproximaciones a estos lugares, casi siempre mencionadas con la locución inglesa “writer’s rooms” o algún equivalente. La visita-reportaje a los lugares de escritura de escritores

<sup>1</sup> Para ampliar este punto puede consultarse *Van Gogh's Bedrooms* (2016) editado por Gloria Groom, especialmente los capítulos “The empty room” y “The bedroom”.

vivos, generalmente a través de proyectos fotográficos (Laporte y Lagarde, 1988; McCabe, 2007; Lavigne et al., 2018; Johnson, 2022) y entrevistas como las de Charlotte Wood (2016), en las que la “habitación del escritor” (writer’s rooms) hace referencia a cómo hacen sus obras y no, literalmente, al lugar de su escritura (Neave, 2017). Por otro lado, están los trabajos de exaltación de escritores fallecidos centrados en la visita al interior de las casas literarias y museos de los “grandes escritores” (Fuss, 2004; Woolf, 2004; Montoya, 2018; Johnson, 2022).

Un ejemplo interesante es la obra *Entre deux mondes* (1988) del escritor francés Roger Laporte y el fotógrafo François Lagarde. Laporte (1988) describe así su lugar de trabajo, al que prefiere denominar con la expresión inglesa “working room”:

En la medida en que la vida no es ni anterior, ni exterior a la escritura, ¿es posible liberarse a una aventura extrema sin salir de casa, pasando —tantas horas, tantos años— sentado en una mesa de trabajo, y no resulta por ello normal que mi mesa, mi “working room” (detesto la palabra bureau) haya tomado tanta importancia? Algunos, parece, pueden escribir sentados en la mesa de un café; otros escogen un lugar completamente anónimo: la habitación de un hotel, de clase media, en el extranjero, mientras que en lo que a mi concierne jamás hubiera podido, ni pude, trabajar en otro lugar distinto a mi hogar, en un cierto hogar (p. 13).

En una obra más reciente, *Au lieu d’écrire* (2018), el fotógrafo Benoît Galibert presenta 34 fotografías de estudios de escritores contemporáneos de lengua francesa. Es interesante la descripción que hace de su proyecto:

Mi objetivo era captar una materia que es el trabajo de la escritura que, *a priori*, es muy poco fotogénica, pues se trata de una actividad muy subterránea, interior, un poco secreta y que se relaciona especialmente con lo invisible. La apuesta era ver qué podía subsistir de esta producción a través del ambiente y de lo que podíamos detectar como más o menos indiscreto más o menos insignificante. Me parece que hay una forma de desacralización, de desmitificación de la escritura a través de estas imágenes (Entrevista en el programa *Les carnets de la création*, 2018, 4 de enero).

Estas observaciones enmarcan bien ciertos riesgos que supone la intromisión en estos espacios de trabajo. En primer lugar, muestran la asociación entre el acto creativo de la escritura y una actividad subterránea, interior e invisible; casi, podría decirse, inmaterial. En segundo lugar, llaman la atención sobre la posibilidad de presentar elementos

insignificantes desde el punto de vista literario; lo que sugiere que esos lugares, hábitos y conjunto de objetos podrían ser irrelevantes para el proyecto de escritura. Por último, resaltan las emociones y sensaciones que acompañan la intromisión de extraños en un ambiente privado: indiscreción, banalidad, desacralización y desmitificación.

Estos riesgos no están ausentes de la exploración que se propone a continuación. Se hará referencia a escenas poco claras que tuvieron lugar en la oficina-apartamento de Nueva York, días antes y después de la muerte de Rivera. Hay, también, un hecho que parece curioso, pero que se explicará luego: a pesar de que Rivera murió el 1 de diciembre del año 1928, este archivo, que se suele presentar como suyo, se extiende hasta el año 1951, gracias a la intervención de los señores José A. Velasco y John McDermott.



**Figura 6.** Render elaborado por Natalia López de la silla de José Eustasio Rivera en la Editorial Andes (Nueva York).

## Pasar a manos de otros

No parece que Rivera se hubiera preocupado de manera obsesiva por guardar sus objetos. Se sabe, incluso, por testimonio del señor Ramiro Henao, que Rivera utilizó un baúl con objetos personales como garantía de un préstamo de dinero para un viaje,<sup>2</sup> probablemente en las vacaciones del año 1916, y que luego prefirió no recuperar dichos objetos que fueron adquiridos para saldar su deuda por el padre del señor Ramiro

<sup>2</sup> Entrevista personal con Ramiro Henao el 05/10/2021, gracias a la mediación del profesor e historiador Luis Fernando Sánchez Jaramillo. La Biblioteca Nacional de Colombia adquirió recientemente este archivo. No puede confundirse con el archivo de la Universidad de Caldas.

Heno (Félix Heno Toro),<sup>3</sup> compañero de residencia universitaria de Rivera en Bogotá. En dicho baúl había, además de algunos libros y hojas sueltas con escritos, una de las versiones de la obra de teatro *Juan Gil* y una libreta de apuntes con dibujos de puño y letra de uno de los artistas de la expedición corográfica, Manuel María Paz, cuya edición facsimilar fue publicada por la Universidad de Caldas y EAFIT en el año 2012.

El rasgo central del archivo de la Universidad de Caldas radica en estar conformado por objetos relacionados con el período de su enfermedad y muerte, es decir, por “objetos melancólicos”. Se consideran “objetos melancólicos” (Gibson, 2004) a aquellas cosas que median la ausencia al materializar el duelo y la memoria. El vínculo de pertenencia de estos objetos con la persona fallecida se convierte en soporte para su ausencia corporal, lo que refuerza una cierta ambigüedad emocional: son cosas que pertenecieron a alguien, pero que ahora están desligadas de esa pertenencia.

El apego a estos objetos, también llamados “objetos transitorios”, permite entender por qué durante los procesos de duelo se conservan elementos ricos en estímulos táctiles, visuales u olfativos, como la ropa, un mechón de cabello y fotografías (Gibson, 2004), o se respeta la disposición de un espacio, como la habitación (Montoya, 2018). La distancia corporal y el paso del tiempo atenúan la melancolía de estos objetos. En algunos casos, se los ignora, sin destruirlos o desecharlos, hasta que desaparecen de la vista (Gibson, 2004).

Cuando se trata de artistas o escritores, además de su posible estatus afectivo, se valora lo que es coleccionable, digno de recordar o posee valor estético. Las primeras cosas que suelen tomarse en consideración son las obras inéditas, las obras en preparación, los borradores y la correspondencia. A pesar de eso, hay casos como los que estudió Woolf en *The London Scene*, en los que las casas de los “grandes escritores” se transforman en lugares de exhibición que acogen una amplia gama de objetos que, de otro modo, se habrían diluido en la irrelevancia. Woolf (2004) equiparó su rol al de las biografías, sosteniendo que una hora en esas casas nos enseñaba más que un estudio biográfico. También afirmó que los escritores dejan marcas en sus posesiones que son más indelebles que las de cualquier otra persona.

Ann Rigney (2015) estudió el rol de los objetos en la obra de Walter Scott, dando a conocer la continuidad entre literatura y coleccionismo. Resaltó que, aunque los objetos no sean registros típicos como los escritos o los contenidos audiovisuales, pueden considerarse “archivo incidental” o “repositorio inesperado” (Rigney, 2015, p. 14). Además, mostró

<sup>3</sup> Félix Heno Toro fue un médico y escritor manizaleño del siglo xx, autor de *Eugeni la Pelotari* (1936).

que sus trazas tienen un “potencial semántico” dada la información que emerge de su materialidad, activa la memoria y produce emociones.

Al pasar a manos de otros, los objetos adquieren usos e historias singulares. Es importante destacar por manos de quiénes pasaron las cosas de Rivera y qué papel jugaron estas en los actos de uso, posesión o salvaguarda. Son de destacar el rol de José A. Velasco (actor central de la memoria del escritor) y de John McDermott (actor central de la propiedad).

## El intérprete Velasco y el abogado McDermott

José A. Velasco fue un ciudadano colombiano, de Pasto, residente en Nueva York con su esposa Silfa, para la época en la que Rivera llegó a dicha ciudad. Según lo cuenta Bernabé Riveros (1945) y lo repite Neale-Silva (1960), Velasco había sido compañero de Daniel Samper Ortega en la Escuela Militar, y se hizo rápidamente amigo de Rivera desde que el señor Antonio Martínez Delgado los presentó en mayo de 1928, en el Hotel Le Marquis. Fue Velasco quien le ayudó a Rivera a dejar el hotel y a encontrar un apartamento en el n.º 114 West de la calle 73 en el Borough de Manhattan.

En su compañía, Rivera caminó la ciudad de Nueva York durante la primavera y fueron juntos durante el verano al río Hudson, hasta el “Indian Point”, donde se hicieron tomar varias fotografías que se con-

servan en este archivo. Velasco era un admirador de Rivera y, luego de conocerlo, se informó bien de sus proyectos. De hecho, es posible que cuando en algunos lugares del archivo se hable del intérprete del señor Rivera, ese intérprete sea Velasco.



**Figura 7.** Fotografía del paseo al Indian Point, en el río Hudson. Rivera se encuentra en la mitad, a mano derecha, José A. Velasco.

Un tiempo después, por intermedio de Velasco, Rivera conoció al abogado John McDermott, quien se convertiría en su amigo y defensor. Todo indica que los documentos legales conservados fueron recuperados por Velasco del despacho del abogado McDermott, probablemente en los años cuarenta.

Si observamos los objetos en conjunto, podrían proponerse cinco tipos:

1. Los papeles con los discursos (dos) y escritos del autor (una poesía, el mecanoscrito de *The Vortex* y un papel con erratas de la quinta edición de *La Vorágine*).
2. Los documentos legales sobre bienes, propiedades y negocios literarios (la mayoría producidos después de su muerte, a excepción de un fallido contrato de traducción de *La Vorágine*).
3. Los recortes de prensa, postales y carteles (algunas propias, la mayoría recolectadas por Velasco después de la muerte de Rivera, como ocurre con el cartelismo de la película de 1949: *La Vorágine. Abismos de amor*).
4. Los objetos (una silla y fotografías) o menciones a las cosas del autor (los dos inventarios tanto en papel como a máquina y cuando se convirtieron en documentos consulares).
5. Los papeles y planes que hizo José A. Velasco con estos objetos (proyectos expositivos, esbozos, cartas).

Una ruta de exploración para comprenderlos es la de tratarlos como permisos de entrada a la oficina-apartamento de Rivera, que es el centro de esta historia. Al tiempo que esto se hace, se esclarece su historia de acumulación inicial y el lugar que ocupan cuando son vistos o usados. Se seguirá en esta reconstrucción, más que un criterio cronológico, uno de observación espacial, aunque la línea de tiempo sea recurrente entre los días 1 y 27 de diciembre del año 1928.

## “Don’t give this address to anyone”: La mudanza de Rivera al 114 W. 73rd St.

Como está suficientemente documentado, el escritor se alojó durante sus primeros días en Nueva York en el Hotel Le Marquis y se mudó de allí a finales de mayo de 1928. En la correspondencia de McDermott, hay un par de cartas que permiten saber qué pasaba durante el tránsito.

Un sobre enviado a Rivera al Hotel Le Marquis muestra su cambio de dirección y el inicio de la relación representante-representado con McDermott. Era el 1 de junio de 1928 y la *H.-Avenue-Protective-Association* le dirigía una carta a Mr. J. E. Rivera. La dirección está tachada y, a mano izquierda, primero escrita a lápiz y luego repasado con estilógrafo, aparece la dirección del nuevo apartamento encerrada en un óvalo con una nota debajo que dice “Don’t give this address to anyone”.

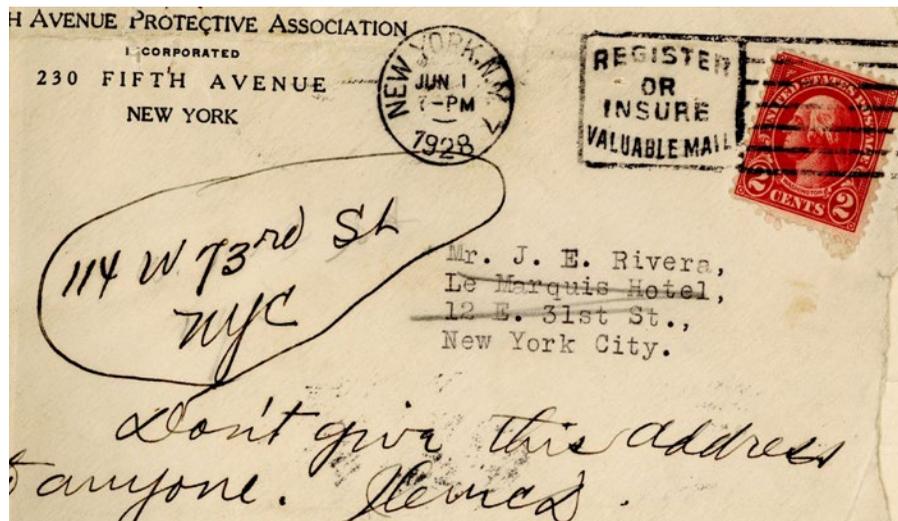


Figura 8. Sobre de correspondencia dirigida a Rivera.

La carta es enviada por una firma de abogados y copia una declaración del señor Joseph Capitane, en la que presenta un cobro de \$30 a Rivera por concepto de unos duplicados de un retrato del autor. Dice Capitane que Rivera se presentó en su estudio con un intérprete (¿Velasco?) y con “un retrato de sí mismo” (“a picture of himself”) con la intención de hacer media docena de fotografías en papel brillante “for newspaper and magazine purposes”. El costo por hacer el negativo era de \$5, y 50 ¢ por impresión, lo que daba un total de \$8 por 6 fotografías. Luego, Rivera quiso las 12 que valían \$3 más, para un total de \$11. Solicitó también unas fotografías finalizadas en platino que, según Capitane, tenían un valor \$19, lo que daba como total a pagar \$30. Capitane señala que hace negocios de manera honesta y es un hombre de palabra, mientras la firma de abogados que transcribe su versión sostiene que el escritor no quiere cumplir el acuerdo de pago pactado finalizando con la frase “the law can take its course”.

El 12 de junio, John McDermott, como representante de Rivera, responde informándoles que le recomendó al escritor hacer las fotografías en otro lugar y tenerlo al tanto sobre los costos adicionales, para presentar una demanda a Capitane por la diferencia de precios. Respecto a las cuestiones de honor mencionadas, le recuerda a Capitane que uno de sus

representantes rompió desdenosamente una foto y la tiró a la basura el día 23 de mayo en el Hotel Le Marquis. Finalmente, les pide abstenerse de escribir a su cliente y termina con una frase que lo define bien: “[...] when Capitane is ready, I belive I shall be ready to accomodate him so that «the law can take its course as he desired»”.

El 22 de noviembre, Rivera lleva varios meses en su apartamento y cree que es la víspera de la partida del aviador Méndez (su viaje se aplazará, pero es la primera fecha prevista), de quien se hablará en el espacio dedicado a los discursos. McDermott escribe ese mismo día a Monmouth Realty Corporation, la empresa de arriendos, para informar que su cliente tiene algunos inconvenientes pues sus visitantes, luego de timbrar al apartamento, no pueden ingresar por la puerta principal (que Rivera quisiera mantener abierta), sino que deben pasar por el sótano.

En la respuesta de la empresa de arriendos (la fecha no está marcada) se aprecia que el movimiento de la naciente Editorial Andes molestaba a los vecinos de Rivera, quienes estaban inconformes con el flujo de correspondencia y con las permanentes llamadas al timbre. Sugieren, además, que el inquilino no hace el uso normal de un apartamento y que parecería tener un negocio, algo que no se había acordado. Para resolver el disgusto, proponen un timbre propio para que Rivera se encargue de administrar la puerta y atender el llamado de sus visitantes. Un apartado de la carta muestra bien la escena:

At the time that Mr Rivera had rented his apartment, it was for living purposes only, and not for business purposes, which he is conducting it seems at this time.

When he first occupied the apartment and had a few callers, we did not mind opening the door and receiving mail and packages, but as he seems to use the apartment for business most of the time, and his mail, has increased heavily, and he has been receiving shipments of card boards, paper, containers etc, which he has stored in his apartment, this matter has become a serious proposition, jeopardasing our insurance on the premises. [sic] and which had never been contracted for at the time that he rented the apartment.

He however can have a separate bell installed to his apartment, with a push button whereby he can open the door for his own callers exclusively, with our permission, which we think will relieve the situation as far as he is concerned.

Finalmente, el inventario hecho tras su muerte deja ver una papele-  
ría de oficina nada despreciable, sin considerar los esperados libros de la  
quinta edición de *La Vorágine* que nunca llegaron al apartamento. Para  
darse una idea, se copia la lista de objetos que pertenecían a la edito-  
rial: 250 sobres, 1200 sobres pequeños, 300 folletos de propaganda de *La  
Vorágine*, 2000 etiquetas y 2000 cajas para empaçar libros.

## Los dos discursos: nacimiento de la Editorial Andes y vuelo de Méndez

Los meses de octubre y noviembre fueron de intenso trabajo. Rivera no  
solo preparaba la impresión de la quinta edición de *La Vorágine*, sino que  
ponía en marcha la Editorial Andes. Se conserva una carta del 22 de oc-  
tubre de 1928 en la que puede verse la manera como la presentaba. En  
general, remitía una carta y un folleto con los precios de su novela. En  
una propuesta enviada a un librero en Antofagasta, los libros en pasta  
de tela tenían un precio de dos pesos y los libros con pasta de imitación  
cuero un valor de dos pesos con cincuenta.

La fecha de envío de esta carta es, probablemente, la presentación ofi-  
cial en sociedad de su proyecto, el cual quedó ligado a dos eventos: un ho-  
menaje en el que participó el 29 de octubre y los encuentros con el aviador  
Benjamín Méndez antes de su vuelo a Colombia. De ambos encuentros, se  
conservan dos discursos en versiones mecanoscritas hechas por Rivera.

El primero de ellos fue pronunciado en la *Fiesta de las Españas*, un  
homenaje organizado por Federico de Onís en el Philosophy Hall de la  
Universidad de Columbia. Rivera compartía el homenaje esa noche del 29  
de octubre con el escritor catalán Bartolomé Soler. En cierto sentido, este  
discurso es el manifiesto de su editorial.

Para Rivera el homenaje motivado por Onís no es personal y los re-  
conocimientos: “[...] tienen un alcance más dilatado, una significación  
más alta: van, por sobre mí, a Colombia, a su literatura, a sus escritores”.  
Se sentía como un representante de la cultura colombiana y considera-  
ba que sus merecimientos estaban ligados a una tierra que comenzaba  
a producir frutos auténticos y autóctonos en la literatura: “Se debe a la  
tierra que lo nutrió, donde vive y alimenta por el numeroso grupo de sus  
raíces”. Rivera se ve como ese entrelazamiento selvático de vertientes y

de herencias plurales: “Yo sólo tengo el mérito de la oscura raíz, que aspira a multiplicarse para que se aumente la red nutridora y el árbol crezca, y dé sombra y tenga siempre frescos gajos para la raza y nuevas semillas para la humanidad” (Rivera, s. f. a).

Al tiempo que anuncia el surgimiento de una literatura y unas artes autóctonas (pero con un valor universal), se presenta como el portavoz de dicha transformación, seguramente, pensando en su proyecto de Editorial Andes: “Día vendrá en que yo pueda revelaros el gran mérito de muchos escritores de mi país, en la poesía, en la prosa, en el teatro, en la crítica, en el periodismo, casi desconocidos en el exterior por falta de intercambio mental” (Rivera, s.f. a).

Este discurso es observado por diferentes testigos. Carlos Puyo Delgado, quien sería el primero en publicarlo, destaca los papeles como un elemento central de la presentación de Rivera esa noche, y enfatiza el lugar en el que los guardaba:

Terminado el improvisado y sobrio discurso del señor de Onís, éste cedió la palabra a Rivera quien, incorporándose, sacó lentamente del bolsillo del pecho un escrito en máquina, muy nítido. Lo empezó y terminó de leer en forma severamente académica, sin una palabra rebuscada. Era algo que abarcaba el momento literario que se vivía y más que todo, en Colombia (Puyo, 1949, citado por Neale-Silva, 1960, p. 435).

Ese documento de cuatro páginas, que había escrito Rivera para esa noche del 29 de octubre, aparece mencionado como parte de la colección de objetos de Velasco (a quien cariñosamente el escritor llamaba “Velasco”), con un sentido verdaderamente nostálgico y expresamente como un objeto melancólico. Puyo Delgado recuerda a Rivera sacándolo del bolsillo del pecho del frac. En la casa de Velasco, se hablaba de él como de una reliquia que conservaba las huellas de manipulación de su poseedor, y que los cercanos tomaron como claves de anticipación de la muerte. Así lo cuenta Riveros:

Gran día fue para el novelista, y lo fue para “Velasco”, el de la noche de noviembre quince antes de su última enfermedad, cuando en la Casa Hispánica de Columbia University, fueron objeto de cordial homenaje Rivera y Bartolomé Soler. La presentación la hizo el profesor Federico de Onís, generoso Mecenas de los letrados hispanoamericanos que allí llegan, seguros de hallar en él, y en la casa ilustre citada, amplia acogida, estímulos y amistad abierta. Guarda Velasco con religioso respeto el discurso de aquella noche de presentación, que lo fuera también de despedida, y que se halló en el bolsillo del frac de nuestro compatriota, después de su muerte. El papel conserva los

dobleces, las arrugas, y los rastros de los dedos de la mano que lo escribiera, y hasta las señales de la nerviosidad de quien ya sentía el empujón alevé de la muerte (14 de junio de 1945).

El segundo discurso de Rivera está relacionado con la partida hacia Bogotá desde Nueva York del aviador Benjamín Méndez. A diferencia del anterior documento, no aparece identificado en la exhaustiva búsqueda de Neale-Silva, quien supuso que el escritor colombiano había improvisado su discurso (Neale-Silva, 1960). ¿Lo habría escrito Rivera para aprenderse de memoria? En todo caso, se trata de un documento particular lleno de extrañas conexiones.

El aviador Méndez se encuentra en Estados Unidos con el objetivo de hacer el primer vuelo entre Nueva York y Bogotá. En esta empresa lo acompañan Carlos Puyo, director del periódico *Mundo al Día*, y la firma Germán Olano and Co. Durante su estancia, el aviador hizo diversos encuentros en la ciudad de Washington, entre ellos, una reunión con el ministro Enrique Olaya Herrera, quien luego sería presidente de Colombia.

Reunidos en el Hotel Astor en Nueva York, el 20 de noviembre, los asistentes hablaban de la proeza de Méndez como signo de progreso nacional e indicación a los demás países latinoamericanos, de las importantes posibilidades de la aviación. El discurso de Rivera es corto, de una página, y mucho más oratorio que el del homenaje de Onís. Trae incluso, en su parte final, una mención a Ricaurte, el mártir de la independencia “cuyo espíritu vaga en el silencio de los espacios”. Esta es una alusión al nombre de la nave que fue bautizada como “Ricaurte-Mundo al día”, en una explícita referencia tanto al prócer como al periódico de Puyo Delgado.

Considerando con atención el orden de los eventos y los objetos, parece que Riveros confunde en su nota sobre la visita a Velasco no solo las fechas, sino los documentos, pues el homenaje organizado por Federico de Onís se hizo el 29 de octubre (según Neale-Silva, 1960) o el 5 de noviembre (según Velasco, ver figura 9), mientras que la despedida del aviador tuvo lugar el 20 de noviembre (no el 15). Así las cosas, el discurso en el que se presentía la muerte y que tenía los melancólicos “dobleces, arrugas y rastros de los dedos de las manos que lo escribieran” es el discurso pronunciado con motivo de la partida del aviador y no el leído en la Casa Hispánica. Si se contrastan los papeles originales del archivo, en efecto, el ejemplar del discurso del homenaje no fue doblado, mientras que el discurso que hizo Rivera para el vuelo de Méndez no solo tiene los dobleces, sino tachaduras y correcciones a lápiz. Las tachaduras de Rivera al doblar el papel han hecho que la frase “hazaña que late en el pecho” y la palabra “águila” aparezcan levemente subrayadas.



Figura 9. Fotografía con leyenda explicativa de Velasco.

Rivera encontró en el viaje de Méndez una oportunidad para enviar algunos ejemplares de la quinta edición de *La Vorágine*, que partieron con el aviador en días posteriores. Quizás sea irrelevante, pero al ser ese vuelo el primero Nueva York-Bogotá los ejemplares de *La Vorágine* que viajaron fueron los primeros libros que llegaron volando a la capital colombiana:

Rivera tenía especial interés en la partida del aviador y había hecho encuadernar especialmente dos ejemplares de la quinta edición de *La Vorágine* con el propósito de enviarlos a Colombia a bordo del avión. Uno de ellos para el Presidente de la República y el otro para la Biblioteca Nacional (Neale-Silva, 1960, p. 442).

A pesar de esta mención de dos libros, parece que Rivera realmente hizo encuadernar tres. Así lo presenta José A. Velasco, quien convirtió el tercer ejemplar en objeto de su colección, como se ve escrito de su puño

y letra en un ejemplar conservado en la colección Emilio Robledo de la Universidad de Caldas:

Esta obra fue regalada personalmente por el autor a mí, y el día 27 de nov. por la noche la tuvo en sus manos por última vez. Solo <sup>5</sup>4 ejemplares como éste salieron antes del vuelo del aviador Méndez. José A. Velasco. New York City, Dec. 6, 1928.

El vuelo de Méndez y la muerte de Rivera se convirtieron en eventos asociados. El aviador no pudo partir a tiempo el día 23 por unos problemas técnicos, pero lo hizo el 28, un día después de que Rivera cayera gravemente enfermo para morir, finalmente, el día 1 de diciembre. Este hecho hizo que el cuerpo de Rivera, que salió el 5 de diciembre de Nueva York, fuera navegando hacia Colombia, mientras Méndez volaba con sus libros. La sagacidad silenciosa de coleccionista de Velasco hace que se documente bien este recorrido con recortes de los periódicos que llevan el registro de la llegada de los barcos a los puertos. Velasco también guardó los recortes de los discursos pronunciados durante el sepelio de Rivera en Bogotá, así como una curiosa nota en la que Méndez y Rivera se vuelven a cruzar: el aviador llegaba a Bogotá desde Nueva York, mientras el cuerpo del escritor ingresaba al cementerio. El recorte se titula “De todo y de todas partes”, y en uno de sus apartados alguien se queja de los homenajes a Rivera en el cementerio:

En el cementerio las cosas fueron aún peores. El homenaje a Rivera degeneró súbitamente en un homenaje a Méndez, cuando los concurrentes vieron que éste volaba sobre la Ciudad de los Muertos. En un segundo centenares de pañuelos salieron de los bolsillos y centenares de sombreros se agitaron en el aire en honor al héroe fomequeño. Rivera, entre tanto, yacía olvidado en su ataúd, sin que nadie pensase en él. Y Silvio Villegas se vio obligado a esperar que amainase la ovación al aviador para empezar su oración en honor al poeta. Nadie recordó en aquel instante —y tal recuerdo habría sido allí oportuno— que Rivera hizo muerto su viaje de Nueva York a Bogotá tan rápidamente como Méndez vivo (s. f.).

Este comentarista, aún sin identificar, no sabía que en esa nave volaban también dos ejemplares de *La Vorágine*, los únicos, junto con el ejemplar que conservaba Velasco, que se distribuirían antes de resolver los problemas con el impresor que desarrollaremos más adelante.

Tampoco conocía las últimas palabras, literalmente, que Rivera le había dedicado precisamente a Méndez en las que imaginaba su llegada a Bogotá.<sup>4</sup>

Rivera dudó sobre los tropos finales del discurso cuando el aviador arribaba a la capital colombiana. En su primera versión, decía que al término de la jornada el avión volaría sobre la “multitud aclamadora” como una mariposa de raso que desciende a nuestro corazón. Luego tachó esa imagen y construyó otra en la que el centro era la ovación, la imagen del gesto apasionado y feliz de los aplausos, que se fusionan con el aire desplazado por el avión desde las alturas. Ese encuentro sonoro se funde con los brazos del público que parecen ayudar al aterrizaje:

Y cuando, al término de la jornada, revuele su avión sobre la multitud aclamadora ~~como una mariposa de raso?~~; y haga soplar sobre sus cabezas el aire de las alturas, esté seguro de que esa misma onda llegará a nuestros pechos, como si el Ricaurte *fuera* descendiera <sup>ndo</sup> a nuestro corazón *sobre nuestros brazos*

## La muerte llega y la ley sigue su curso

Tras la muerte del escritor, y sin poder saber con precisión quién era McDermott o qué relación había tenido con Rivera, la heredera del escritor, doña Catalina Salas de Rivera, le otorgó poder desde Neiva para representar sus bienes en Nueva York, al señor Ignacio Mariño Ariza, residente en esa ciudad. En Colombia, el encargado general era el abogado Leandro Medina. El poder se hizo en la notaría 2 de Neiva el 27 de diciembre de 1928. La firma del notario fue validada por el gobernador del Huila

<sup>4</sup> Luis Carlos Herrera S. publicó este discurso transcrito para *El Espectador*, el domingo 14 de febrero de 1988. Lo encontró en este archivo. Menciona, también, la coincidencia que, posiblemente, leyó en el recorte que conservó Velasco. Este último era muy consciente del hecho, pues en una nota a mano escribe “su cadáver llega primero que Méndez vivo y avión a Bogotá. Etc etc”. Por su parte Herrera dice:

Mientras tanto el piloto Benjamín Méndez, después de un forzado acuatizaje en Puerto Cabezas y la demora en las ciudades caribeñas, cruzaba la nación desde la Costa hasta la Sabana e iniciaba su etapa final, Flandes-Bogotá, con un daño que retardó la llegada a la capital lo suficiente como para hacer coincidir su travesía con el viaje en tren del cadáver del poeta y novelista desde Girardot a Bogotá. Entonces, se rindió homenaje a sus despojos en el Senado de la República y cuando era llevado al Cementerio Central, Méndez sobrevolaba la ciudad de los muertos: así que emplearon igual tiempo en un viaje internacional por distintos caminos entre las dos ciudades Nueva York-Bogotá: Rivera muerto y Benjamín Méndez, vivo.

entre el 31 de diciembre y el 4 de enero. El día 15 de enero de 1929, se aprueba por los ministerios de Gobierno y de Relaciones Exteriores de Colombia, y es recibida el 21 de enero de 1929 por la Legación de los Estados Unidos en Bogotá. Finalmente, los documentos se remiten con sellos del Departamento de Estado de los Estados Unidos, el día 9 de febrero de 1929.

Mientras tanto, en Nueva York, ya habían tenido lugar una serie de acciones legales rápidas que en Colombia eran difíciles de imaginar. El señor Frank Mayans (impresor), quien para la muerte de Rivera se encontraba en el proceso de encuadernar la quinta edición de *La Vorágine*, y que había anticipado tres ejemplares del libro, dos de los cuales volaban hacia Colombia con el aviador Méndez, había hecho uso de la figura de “Ancillary Letters of Administration” con la pretensión de asumir la administración de los bienes de Rivera y garantizar la deuda que este tenía con el proceso de impresión. Se sabe de la presencia de Mayans el 5 de diciembre en la despedida del cadáver de Rivera por una nota que guardó Velasco del periódico *La Prensa* de Nueva York en el que se hace el listado de participantes. El movimiento de Mayans fue casi inmediato, pues un documento de la Surrogate’s Court del Estado de Nueva York, menciona que la petición se trató el 7 de diciembre, pero se reagendó para el 21 de diciembre. ¿Este proceso legal en desarrollo explica la ausencia de McDermott en el listado de asistentes a la despedida del cuerpo de Rivera? ¿Está también relacionado con la idea de sacar rápidamente las cosas de Rivera de su apartamento y ponerlas en la oficina de quien había sido (era) su abogado?

Aunque la información que se tiene de esos días es cifrada, se sabe por carta del Consulado de Colombia del día 3 de diciembre que McDermott tenía en su oficina una parte de los bienes de Rivera. Allí se le informa que el Consulado es el encargado de los bienes de sus nacionales y se designa al señor Andrés Gómez para ocuparse de sus posesiones y efectos personales. También mencionan que, según les han informado, él tiene las llaves del apartamento e información de interés sobre sus negocios. Aunque se ignora la respuesta de McDermott, el día 4 de diciembre se levanta un primer inventario de los bienes que estaban en su despacho en el n.º 137, Centre Street, por parte de los señores Humberto Cajiao (canciller del Consulado de Colombia), Luis A. Lasprilla (secretario de la Oficina de Información de Colombia), José A. Velasco (ciudadano colombiano) y el mismo John McDermott.

Como se sabe, el 5 de diciembre partieron los restos de Rivera en el barco “Sixaola”. El día 6, se encuentran todas estas personas haciendo inventario de los objetos que quedaban en el apartamento, pero sin la

presencia de McDermott. El Consulado vuelve a escribirle a McDermott el día 16 de enero. En la comunicación, el cónsul le recuerda que, según la Convención Consular del 4 de mayo de 1850 (McDermott diría en su respuesta que es de 1915) entre Colombia y Estados Unidos, quien tiene la autoridad para actuar como administrador público y representante legal de los nacionales es el Consulado. Le piden, específicamente, informarles cuándo puede entregarles los libros y las posesiones de Rivera.

McDermott conocía los negocios, los problemas y las opiniones legales del escritor, pero además era su amigo. De la respuesta al consulado se infiere que la entrada rápida al apartamento, así como el inicio de traslado de sus bienes podía estar motivada por un afán de protección contra los intereses de Mayans. El consulado, según se sabe por esta carta, no se presentó cuando se trató la petición de Mayans (se supone que el 7 o el 21 de diciembre por las fechas de los documentos de la Surrogate's Court), a pesar de haber sido citado. McDermott afirma que fue su amistad con el escritor la que salvó a los bienes de ser vendidos en beneficio del impresor:

One Mayans, a printer, made a petition for Letters of Administration on the Estate of Dr. Rivera, and notice of that application was served upon you and upon the Public Administrator. You did not appear in the matter, and had I not then been a friend of the Doctor's, the Public Administrator, today, would have possession of all his property in this country and possibly have sold the same for the benefit of the printer (Carta de McDermott al Consulado, 18 de enero de 1928).

McDermott logra que la Surrogate's Court no entregue el derecho de administración a Mayans, y le dice al consulado que espera a una persona con la autoridad propia para actuar como administrador con el fin de entregar los bienes, aclarando que "autoridad propia" significa que la Surrogate's Court haya designado a esa persona: "Proper authority means one appointed by the Surrogates' Court in New York County [sic] to act as Administrator". Esta designación se le notifica, finalmente, el día 8 de abril de 1931, momento en el que McDermott va desapareciendo de la historia del archivo. Entre estos papeles legales, se encuentra, además, todo el proceso de traspaso de poderes del abogado Mariño a McDermott, y la correspondencia de McDermott con librerías, casas editoriales y familiares de Rivera, a propósito de sus bienes literarios en el período que va de 1928 a 1932.

# Por qué estos objetos: el museo que Velasco imaginó para Rivera

Después de la muerte de Rivera, Velasco compró la silla que usaba en la Editorial Andes, y la fue convirtiendo en el centro de una idea de museo del autor que comenzó como una colección nostálgica de objetos, recortes de prensa y fotografías, pero que luego adquirió su propia autonomía.

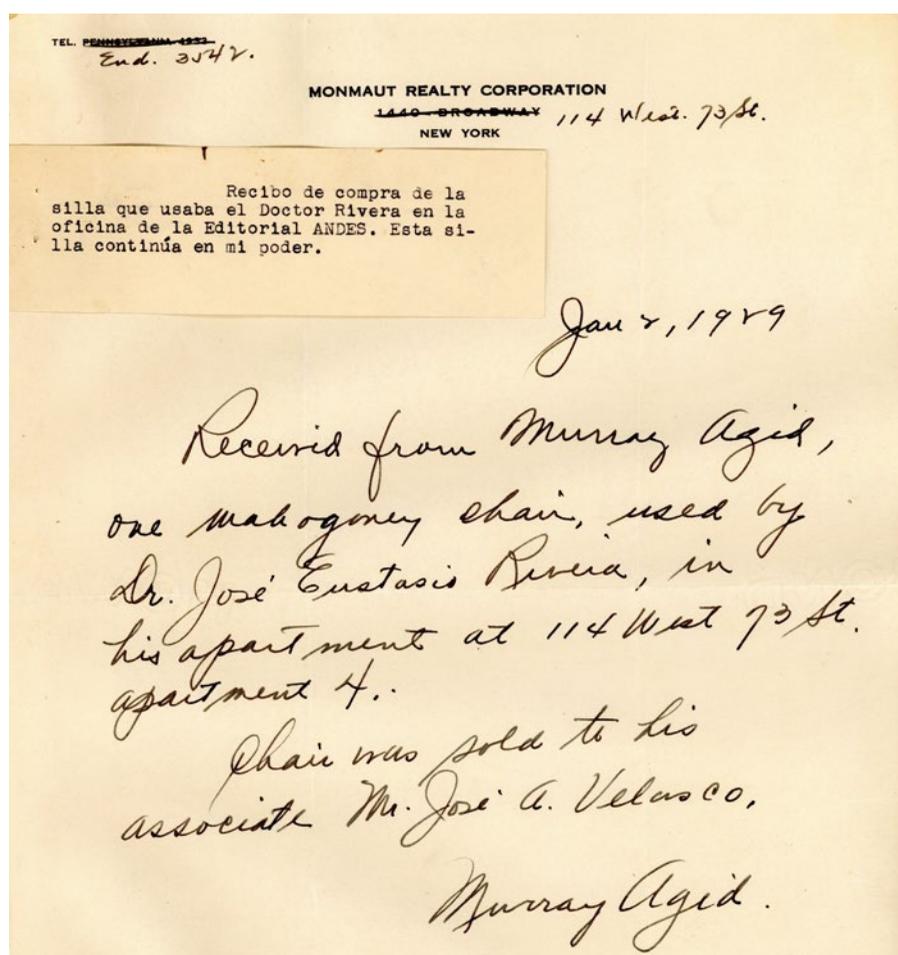


Figura 10. Recibo de compra de la silla de José Eustasio Rivera.

Velasco se interesó por reconstruir la biografía de Rivera tras los diez años del aniversario de su muerte, como se sabe por las cartas que recibe a partir de 1939. En ellas, personas como Daniel Samper Ortega (28 de febrero de 1940), Carlos E. Díaz (27 de marzo de 1940), o Earl K. James (15 de septiembre de 1941) responden con información escasa a sus preguntas

sobre datos, materiales u objetos de recuerdo sobre la vida de Rivera. Se sabe que Velasco se presentó en el Círculo Fuentes de estudiantes de español de Nueva York en mayo de 1940 para conversar sobre Rivera, y que hizo una conferencia en 1941 en el Inter-American Friendship Center titulada “José Eustasio Rivera y sus últimos días en Nueva York”.



**Figuras 11 y 12.** A la izquierda, recorte de Velasco de un artículo de *El Tiempo*, 1946. Rivera de traje en uno de sus estudios. A la derecha, Rivera en Yavita, 1923, con su traje de caza. Velasco anota: “medita en su suerte”.

Pronto apareció el proyecto de otros estudiosos de hacer una biografía, lo que debió ser un alivio para Velasco, quien no tenía la formación para este tipo de trabajos, pero sí parecía cómodo en su función de testigo y coleccionista de objetos. La primera comunicación de planes la recibe de Eduardo Neale-Silva (16 de enero de 1943), quien sigue el hilo de una conversación personal del año anterior. En esa ocasión, Neale-Silva le pregunta por el día en que partió el aviador Méndez hacia Colombia y por la cantidad de ejemplares de *La Vorágine* que llevaba por encargo de Rivera. También le habla de sus planes y gestiones para continuar el proyecto de la filmación de la novela, incluyendo su idea de preparar un “diálogo experimental que pudiera servir de muestra”. Luego, recibe comunicación de Ángel Flores (27 de diciembre de 1943) de la Oficina de

Cooperación Intelectual Pan American Union, quien prepara una “biografía corta” y busca llenar la “inmensa lacuna [sic]” del período de Rivera en Cuba. Velasco le recomienda hablar con Riveros y con Neale-Silva, pero en carta posterior (28 de enero de 1944), Flores le cuenta que Neale-Silva “no quiere competencia”. De la construcción del riguroso trabajo de investigación del autor de *Horizonte humano, vida de José Eustasio Rivera*, Velasco conservó los distintos cuestionarios enviados por el biógrafo.

Lo que sí dio algunos resultados fue su recolección de objetos y algunas propuestas para exhibirlos. Un tal Henry (26 de marzo de 1940), que acompañó a Rivera en sus recorridos por los Llanos y el Amazonas, le envió una hermosa carta de curiosa ortografía con dos fotografías: una en la que aparecen el teniente Fernández, el señor Barrera y la madona Zoraida Ayram, y otra con “un retrato del suscrito y de varios Indios en San Fernando de Atapavo [sic]” (ver figura 13). Por su parte, el traductor de *La Vorágine*, Earl K. James, se lamenta (15 de septiembre de 1941) diciendo “estoy, como otros amigos de José Eustasio [sic], sin un recuerdo personal de él. Es una desgracia”.



Figura 13. ¿Henry con niños indígenas en San Fernando de Atapavo?

Velasco contacta a algunas instituciones para “la exhibición de algunos efectos personales”, como los llama el Consulado General de Colombia (10 de septiembre de 1941). El consulado transfiere esta petición a la Coordinación Cultural del Consejo Nacional de Defensa, que la condiciona a una nueva edición de *The Vortex*, al considerar que podría tener una recepción más favorable que la de 1935. Sugieren que la exposición solo sería atractiva si hay una nueva edición.

El 22 de agosto de 1942, Velasco recibe carta de la señora Concha Romero James, jefe de la Oficina de Cooperación Intelectual de la Unión Panamericana, a quien se le ha informado que “usted posee una gran colección de obras, documentos, recortes de diarios, fotografías, etc.”, razón por la cual cree que varias universidades estarían dispuestas a auspiciar una exposición. Sin embargo, parece que el proyecto se aplaza, pues en la siguiente carta del 1 de septiembre, que responde a la comunicación en la que Velasco debió haber enlistado su colección, le informa que por motivos de expansión de las oficinas de la Unión Panamericana las vitrinas podrían cambiar de sitio, lo que aplazaría la “magnífica cooperación”. Le aclara, además, que “el público lector norteamericano, es lento para acoger las obras de escritores latinoamericanos traducidos al inglés”. Una opinión similar, que evidencia las dificultades de posicionar la novela en el canon internacional, se la había expresado a McDermott hacía 14 años, el editor chileno Ernesto Montenegro cuando le recomendó publicar la traducción con la casa editorial Kennaday y Livingstone (15 de diciembre de 1928).

La Coordinator of Inter-american Affairs le envía dos cartas el 25 de febrero de 1943: una de parte de la directora de la Speakers Service Bureau, para que llene un cuestionario con el fin de incluirlo en una lista de posibles “speakers” sobre temas latinoamericanos, y la otra de parte de la Oficina de la Sección de Educación en la que se dicen interesados por “the unique collection of materials relating to the life and Works of José Eustasio Rivera”.

Llega el año 1945 y parece que Velasco no logra hacer su exposición. Sin embargo, su casa está convertida en un museo, casi en un extraño santuario. El periodista Bernabé Riveros lo visitó y, como se vio antes al considerar la materialidad sentimental del discurso del aviador, encontró a Velasco viviendo en medio de objetos melancólicos y dedicando sus fines de semana y ahorros a construir un improvisado museo. En la nota que publicó en el periódico *El Tiempo* de Bogotá el 14 de junio de 1945 titulada “El culto de Rivera”, presenta la colección de Velasco como “un caso de devoción literaria”, “un culto a Rivera”, “un santuario familiar” o el “extraordinario caso de José A. Velasco”.

Las fotografías, dice Riveros, se conservan como “venerada reliquia”. El discurso para Méndez convertido en objeto sentimental se guarda con “religioso respeto”, al lado de otros objetos que apenas habríamos imaginado y algunos de los cuales no llegaron a conservarse en este archivo:

Una rosquilla de cabellos de Rivera guarda [Velasco] en áureo guardapelo que lleva grabada su faz, la que también aparece en un dorado plato de porcelana. La silla y la mesa de escribir, papeles, diseños, todas las ediciones de “La Vorágine”, menos la primera de “Cromos” y de “Tierra de Promisión”, la ley, los decretos, las ordenanzas, los acuerdos y las proposiciones sobre honores a su memoria, y recortes de cuanto se ha escrito sobre su obra y sobre su vida. También la fe de bautizo que expidiera el párroco de Neiva.

El artículo de Bernabé Riveros hizo reaparecer un objeto interesante. El señor B. Lagos Mendoza le dice en carta del 29 de julio de 1946 que, al enterarse por el artículo sobre su “deseo de coleccionar o reunir cuanto objeto tenga que ver con el eximio novelista”, considera que podría estar interesado en “adquirir la ESCOPETA que acompañó [sic] al poeta en su viaje al Sur, objeto que por esta circunstancia podemos considerar como a un ‘personaje’ de su novela”. En carta posterior del 19 de octubre del mismo año le informa que su poseedor (el ingeniero Segundo Hernández Whiley) podría venderla por mil dólares. El arma se describe así:

Lleva el # 53.804 y es de la Fabrique Nationale d’armes de guerre Herstal de Belgique. Brownings Patent Deposé. —Consta de dos cañones, uno de calibre 16 para munición y el otro de calibre menor, para bala, estriado. Es automática, tiene cabida para 6 tiros o cartuchos, 5 en el proveedor y uno en la recámara. Tiene un botón especial para dar salida a los proyectiles, espaciando o apresurando su expulsión. En una de las agarraderas de plata que se insertan en la cañuela tiene las iniciales “J.E.R” las que también aparecen en oro, incrustadas en el acero de la parte posterior de la recámara.

No se ha podido determinar con exactitud, pero por unas notas dejadas por Velasco, así como por la marcación de los álbumes y las fotos, se sabe que en el año 1946 planificaba una exposición cuyo personaje central era *The Vortex*. En un croquis dibujó lo que podría ser la tarjeta de invitación a la exposición, o una propuesta para organizar la exhibición del libro.



Figura 14. Croquis de la exposición *The Vortex*.

A partir de esta actividad nostálgica de coleccionista, Velasco reunió objetos y recuerdos de Rivera y se conectó, indirectamente, con una tradición expositiva de las cosas de los grandes escritores que, en general, ha tomado prestado sus lenguajes de la pintura, la fotografía y la transformación cuasi-escultórica de objetos que, inicialmente, o formaban parte de la esfera privada del escritor, como es el caso del museo de Dickens (ver figura 1), o extraen microescenas de sus obras de ficción para acompañar la observación de la obra del escritor, como lo había imaginado Buss (ver figura 2).

Aunque Velasco parece haber carecido de las referencias de la historia del arte, y de la tradición de la casa-museo de escritores como los londinenses, intuitivamente jugó con la estrategia del “working room”, con la “silla abandonada” y, en general, con la relación objeto-obra-biografía. Además, intuyó que, por las particularidades de la poética de Rivera, su “working room” debía ser también una selva de la que emergieran escenas de la caza, los caucheros o los personajes que se conocían por las fotografías. Sin embargo, las dificultades materiales y la aparente falta de confianza por este género de exposiciones le impidieron trascender del álbum de pegados y de la exhibición de sala hacia una propuesta plástica más ambiciosa.

Con todo, su coleccionismo sentimental y su devoción nostálgica hacia la memoria de su amigo lograron salvar el interesante archivo legal sobre Rivera que poseía John McDermott (aún por explorar), así como una colección rica en la materialidad de sus objetos y en su potencial expositivo. Todavía queda mucho por establecer y analizar en esta colección que en el pasado ha sido casi exclusivamente vista como álbum de fotos pero que, como se ha mostrado, encerraba la ambición de un museo que José A. Velasco había imaginado para la obra de Rivera. ⇄⇄

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Battershill, C. (2014). Writers' rooms: theories of contemporary authorship in portraits of creative spaces. *Authorship* 3(2), pp. 1-14. DOI: 10.21825/aj.v3i2.1087
- Fuss, D. (2004). *The Sense of an Interior: Four Rooms and the Writers that Shaped Them*. Reino Unido: Taylor & Francis.
- Gibson, M. (2004). Melancholy objects. *Mortality* 9(4), pp. 285-299. DOI: 10.1080/13576270412331329812
- Groom, G. (Editora). (2016). *Van Gogh's Bedrooms*. Canadá: The Art Institute of Chicago.
- Johnson, A. (2022). *Rooms of Their Own: Where Great Writers Write*. Reino Unido: Frances Lincoln.
- Laporte, R. (1988). *Entre deux mondes*. Montpellier: Gris Banal.
- Lavigne, A., Roux, C., & Dupeyron, I. (Directores) (2018, 4 de enero). "Des images qui désacralisent l'écriture" prises par Benoît Galibert [Entrevista en podcast]. *France Culture*. Recuperada de <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-carnets-de-la-creation/des-images-qui-desacralisent-l-ecriture-prises-par-benoit-galibert-2435903> [30.05.2024]
- Millán, C. (2006). Baquianas colombianas: una visita a la biblioteca de José Eustasio Rivera. *Revista Número* 51, pp. 42-49.
- McCabe, E. (A partir de junio de 2007). Writers' rooms [Fotografías]. *The Guardian*. Recuperadas de <https://www.theguardian.com/books/series/writersrooms?page=6> [30.05.2024]
- Montoya, P. (2018). Estación Tolstoi. *El Malpensante* 196, pp. 52-61.
- Neale-Silva, E. (1960). *Horizonte humano: vida de José Eustasio Rivera*. México: F.C.E
- Neave, L. (2017). Entering writers' rooms: reading interviews with novelists. *New Writing* 14(3), pp. 455-464.
- Rigney, A. (2015). Things and the archive: Scott's materialist legacy. *Scottish Literary Review* 7(2), pp. 13-34.
- Van Gogh, V. (1997) *The letters of Vicen Vangoh*. Inglaterra: Penguin.
- Wood, C. (2016). *The writer's room: conversations about writing*. Sidney: Allen & Unwin.
- Woolf, V. (2004). *The London Scene*. Reino Unido: Snowbooks.

### Archivo José Eustasio Rivera Universidad de Caldas

- Consulado de Colombia en Nueva York. (16 de enero de 1929) [A John McDermott]. Carpeta 3, referencia 57, folio 11. Archivo José Eustasio Rivera: Universidad de Caldas.
- Consulado de Colombia en Nueva York. (10 de septiembre de 1941) [A José A. Velasco]. Carpeta 6, referencia 121, folio 25. Archivo José Eustasio Rivera: Universidad de Caldas.
- Cottrell, A. (25 de febrero de 1943) [De Mrs. Annette B. Cottrell a José A. Velasco]. Carpeta 9, referencia 128, folios 4-5. Archivo José Eustasio Rivera: Universidad de Caldas.
- Deming, O. (25 de febrero de 1943) [De Olcott H. Deming a José A. Velasco]. Carpeta 9, referencia 127, folio 3. Archivo José Eustasio Rivera: Universidad de Caldas.
- Díaz, C. (27 de marzo de 1940) [De Carlos E. Díaz a José A. Velasco]. Carpeta 6, referencia 109, folios 5-6. Archivo José Eustasio Rivera: Universidad de Caldas.
- Fifth Avenue Protective Ass'n. (1 de junio de 1928). [A Mr. José E. Rivera]. Carpeta 2, referencia 17, folios 4-8. Archivo José Eustasio Rivera: Universidad de Caldas.

- Flores, A. (27 de diciembre de 1943) [De Ángel Flores a José A. Velasco]. Carpeta 9, referencia 134, folios 14-15. Archivo José Eustasio Rivera: Universidad de Caldas.
- Flores, A. (28 de enero de 1944) [De Ángel Flores a José A. Velasco]. Carpeta 10, referencia 135, folio 1. Archivo José Eustasio Rivera: Universidad de Caldas.
- Henry. (26 de marzo de 1940) [A José A. Velasco]. Carpeta 6, referencia 110, folios 7-9. Archivo José Eustasio Rivera: Universidad de Caldas.
- James, E. (15 de septiembre de 1941) [De Earl K. James a José A. Velasco]. Carpeta 7, referencia 122, folios 1-2. Archivo José Eustasio Rivera: Universidad de Caldas.
- Lagos, B. (29 de julio de 1946) [De B. Lagos Mendoza a José A. Velasco]. Carpeta 12, referencia 139, folios 1-2. Archivo José Eustasio Rivera: Universidad de Caldas.
- Lagos, B. (19 de octubre de 1946) [De B. Lagos Mendoza a José A. Velasco]. Carpeta 12, referencia 140, folio 3. Archivo José Eustasio Rivera: Universidad de Caldas.
- McDermott, J. (12 de junio de 1928). [A Fifth Ave. Protective Assn. Inc]. Carpeta 2, referencia 18, folios 10-11. Archivo José Eustasio Rivera: Universidad de Caldas.
- McDermott, J. (22 de noviembre de 1928). [A Monmouth Realty Corporation]. Carpeta 2, referencia 22, folio 17. Archivo José Eustasio Rivera: Universidad de Caldas.
- McDermott, J. (18 de enero de 1929) [A Cónsul General]. Carpeta 3, referencia 58, folios 12-13. Archivo José Eustasio Rivera: Universidad de Caldas.
- Monmouth Realty Corporation. (s. f.) [A John McDermott]. Carpeta 4, referencia 95, folio 14. Archivo José Eustasio Rivera: Universidad de Caldas.
- Montenegro, E. (15 de diciembre de 1928) [De Ernesto Montenegro a Jonh McDermott]. Carpeta 2, referencia 32, folio 28. Archivo José Eustasio Rivera: Universidad de Caldas.
- Neale, E. (16 de enero de 1943) [De Eduardo Neale-Silva a José A. Velasco]. Carpeta 9, referencia 126, folios 1-2. Archivo José Eustasio Rivera: Universidad de Caldas.
- Notaría Segunda de Neiva (27 de diciembre de 1928) [Poder conferido por Catalina Salas de Rivera a Ignacio Mariño Ariza]. Carpeta 1, referencia 1, folios 1-9. Archivo José Eustasio Rivera: Universidad de Caldas.
- Rivera, J. E. (22 de octubre de 1928) [A Miguel Alarcón]. Carpeta 2, referencia 20, folios 14-15. Archivo José Eustasio Rivera: Universidad de Caldas.
- Rivera, J. E. (s. f. a) [Discurso en el homenaje organizado por Federico de Onís]. Archivo José Eustasio Rivera: Universidad de Caldas.
- Rivera, J. E. (s. f. b) [Discurso dirigido al aviador Méndez]. Archivo José Eustasio Rivera: Universidad de Caldas.
- Riveros, B. (14 de junio de 1945) El culto de Rivera *El Tiempo*, p. 16 [Recorte]. Archivo José Eustasio Rivera: Universidad de Caldas.
- Romero, C. (22 de agosto de 1942) [De Concha Romero a José A. Velasco]. Carpeta 8, referencia 125, folios 3-6. Archivo José Eustasio Rivera: Universidad de Caldas.
- Samper Ortega, D. (28 de febrero de 1940) [De Daniel Samper Ortega a José A. Velasco]. Carpeta 6, referencia 108, folios 3-4. Archivo José Eustasio Rivera: Universidad de Caldas. (s. f.) [Recorte de prensa *De todo y en todas partes*]. Archivo José Eustasio Rivera: Universidad de Caldas.

# El archivo José Eustasio Rivera: Apuntes para un dossier genético de *La Vorágine*

◆◆◆  
The José Eustasio Rivera Archive:  
Notes for a Genetic Dossier of *The Vortex*

**Norma Stella Donato Rodríguez**

École Normale Supérieure de Paris-Universidad Complutense de Madrid

donatonormas@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0000-4803-1023>

**Reconocimientos:** Este artículo hace parte de mi investigación titulada: “*La Vorágine*, de José Eustasio Rivera: génesis y edición crítica”, en el marco de mi doctorado en L’École Normale Supérieure de Paris-Universidad Complutense de Madrid.

**Cómo citar este artículo:** Donato Rodríguez, N. S. (2024). El archivo José Eustasio Rivera: Apuntes para un dossier genético de *La Vorágine*. *Estudios de Literatura Colombiana* 55, pp. 40-64. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.356190>

**Editoras:** Paula Andrea Marín Colorado  
Vanessa Zuleta Quintero

**Recibido:** 06/02/2024

**Aprobado:** 07/05/2024

**Publicado:** 31/07/2024

**Copyright:** ©2024 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2024. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](#)



Check for updates



# El archivo José Eustasio Rivera: Apuntes para un dossier genético de *La Vorágine*

The José Eustasio Rivera Archive: Notes for a Genetic Dossier of *The Vortex*  
Norma Stella Donato Rodríguez, École Normale Supérieure  
de Paris-Universidad Complutense de Madrid.



## Resumen:

José Eustasio Rivera muere el 1 de diciembre de 1928 en el hospital policlínico de Nueva York. Tras su partida, dejó inconclusos varios proyectos y un acervo grande de documentos que constituyen el testimonio de su vida y proceso creativo. El objetivo de este trabajo es contar la historia de esos documentos desde el momento en que son abandonados por el autor hasta hoy. Detrás de este esfuerzo de búsqueda y unificación del archivo Rivera, pretendo, por un lado, dejar testimonio escrito y organizado de los documentos que le pertenecieron y que pueden ser ubicados hoy, y, por otro, establecer el dossier genético de *La Vorágine*.

**Palabras clave:** José Eustasio Rivera, *La Vorágine*, archivo, dossier genético, manuscrito.

## Abstract:

José Eustasio Rivera died on December 1, 1928, at a polyclinic hospital in New York, leaving behind several unfinished projects and a large collection of documents that constitute the testimony of his life and creative process. The purpose of this study is to tell the story of these documents from the moment they were left behind by the author until the present day. Behind this effort of search and unification of the Rivera archive, I intend, on the one hand, to leave written and organized record of the documents that belonged to him and are accessible today, and, on the other hand, to establish the genetic dossier of *The Vortex*.

**Keywords:** José Eustasio Rivera, *The Vortex*, archive, genetic dossier, manuscript.

Meses antes de morir, José Eustasio Rivera había rentado un apartamento en la calle 73 N. 114 West, en Nueva York, que le servía a la vez de hogar y de oficina. Allí dejó sus objetos personales después de aquella última noche decembrina. Para entonces, José A. Velasco era su amigo más cercano en esa ciudad y, por tanto, quien se encargaría de inventariar las pertenencias de Rivera. Del consulado colombiano en Estados Unidos enviaron dos delegados, Luis Laspriella y Humberto Cajiao, para certificar el inventario de los haberes del fallecido escritor en su última residencia.<sup>1</sup> El acta, con borrador a mano en español y en inglés, y varias copias mecanoscritas, dejó testimonio para la posteridad de las pertenencias del difunto, como se puede ver en la siguiente fotografía:

### Primera página del inventario de las pertenencias de José Eustasio Rivera halladas en su apartamento

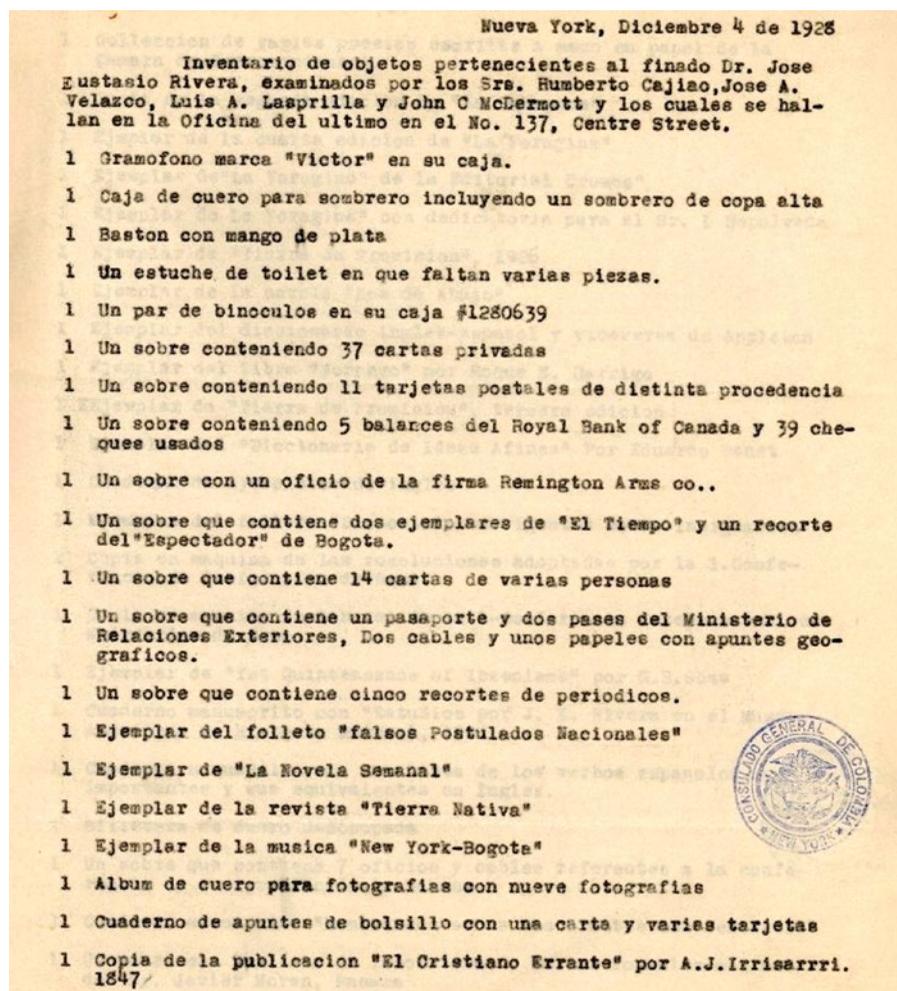


Figura 1. Archivo de la Universidad de Caldas.

<sup>1</sup> Este y otros documentos sobre la muerte de Rivera se encuentran en el archivo de la Universidad de Caldas, en la ciudad de Manizales.

Sin embargo, existen versiones que denuncian no solo la inexactitud del inventario, sino la pérdida de valiosos documentos, a pesar de los intentos de Velasco por preservar las pertenencias de Rivera casi como un curador de museo.

Un mes después de la muerte de Rivera, su cuerpo llegó embalsamado a suelo patrio tras un periplo en un barco de la United Fruit Company. Sin embargo, el envío de los objetos personales del autor se demoró mucho tiempo. Una carta de Luis Enrique Rivera, hermano del autor, enviada al abogado personal del difunto, John McDermott, da luces sobre la inconformidad y preocupación de la familia con respecto a las pertenencias de Rivera, pues habían pasado ya siete meses desde la muerte de aquel y sus objetos no salían aún de Nueva York. No es difícil suponer que, tratándose de un trámite burocrático, su repatriación tardara tanto. Pero lo que sí llama la atención es el reclamo que hace Luis Enrique Rivera sobre algunos objetos que no están en el inventario levantado. Transcribo parcialmente la carta, respetando la ortografía del remitente.

[...] me permito manifestarle que cuándo José Eustasio se marchó para esa metrópoli, llevó inéditas y con el ánimo de publicar allá las siguientes obras —que yo mismo empaqué y coloqué dentro de uno de los baúles que llevó y de las cuales no aparece ninguna en la copia del inventario enviado por el cónsul de Colombia en ésa, la cual nos fue suministrada por el Ministerio de Relaciones Exteriores; son las siguientes: “La Mancha Negra, sobre historia de los petroleros en Colombia; Las Arrepentidas, dráma; El Virrey, dráma; Juan Gil, dráma; Los Cantos, poesías varias y, Tierra de Promisión, sonetos, segundo y tercer volúmenes” (carta de Luis Enrique Rivera, julio 31 de 1929).

### Carta de Luis Enrique Rivera a John McDermott

Esta carta resulta un elemento fundamental para comprender no solo la historia del archivo Rivera, sino, además, la obra misma del autor. Se trata de un testimonio cercano y confiable, pues Luis Enrique es el hermano del novelista y además la carta es un registro próximo a su muerte. De esta manera, tenemos certeza de que la obra de Rivera no se agota en *La Vorágine*, *Tierra de Promisión* y, como se supo décadas después, *Juan Gil*. Al parecer, fue un dramaturgo tan prolijo como poeta; su segunda novela habría continuado la senda de la denuncia social y *Tierra de Promisión* no se agotaría en el volumen I.

El conjunto de pertenencias del autor, que para el primero de diciembre de 1928 estaba completo en el apartamento de Nueva York, se desmembró progresivamente después del fallecimiento de Rivera. El primer momento debió ocurrir antes del levantamiento del inventario

hecho por Velasco y los delegados del consulado, como lo testimonia la carta de Luis Enrique y como lo corrobora el biógrafo Eduardo Neale Silva en *Horizonte humano*:

[...] quedaron abandonados los efectos personales del muerto en su departamento de la calle 73. Dice el Sr. Velasco que muchas personas —amigos, conocidos o simples curiosos— vinieron a informarse o a ofrecer ayuda personal; [...] hubo quienes se llevaron a título de recuerdo algunos objetos que adornaban el apartamento, y hasta prendas de uso personal. Pronto [...] se convino en pedir un inventario hecho bajo la vigilancia de tres personas (Neale Silva, 1960. p. 450).

Bogotá, Julio 31 de 1929.

Sr.Dr.Dn.

John C. Mac Dermott.

New-York.

Mi distinguido señor:

Me es grato presentarle por medio de la presente mi atento y cordial saludo y a la vez manifestarle mi complacencia por haber sustituido en Ud. el Dr. Mariño Ariza el poder que antes le confiara mi madre.

Considero que cuando mi lamentado y bien lorado hermano José Eustasio, q.e.d. se asesoró de Ud. en vida, vió la persona proba, íntegra y honrada que podía salvar en cualquier momento dado las gestiones de los asuntos que él no alcanzara a realizar, como desgraciadamente para nosotros sucedió.

Ya que en Ud. ha depositado mi madre y por consiguiente nosotros toda nuestra confianza, me permito manifestarle que cuando José Eustasio se marchó para esa metrópoli, llevó inéditas y con el ánimo de publicar allá las siguientes obras - que yo mismo empaqué y coloqué dentro de uno de los baúles que llevó y de las cuales no aparece ninguna en la copia del inventario enviado por el Consulado de Colombia en esa, la cual no fué suministrada por el Ministerio de Relaciones Exteriores; son las siguientes: "La Mancha Negra, sobre historia de los petróleos en Colombia; Las Arrepentidas, dráma; El Virrey, dráma; Juan Gil, dráma; Los Cantos, poesías varias y, Tierra de Promisión, sonetos, segundo y tercer volúmenes. De acuerdo con los periodistas de esta ciudad he querido hacer un escándalo mayúsculo y de acuerdo con ellos he determinado dirigirme a Ud. por considerar precipitada mi determinación, para saber si por medio de gestiones que Ud. haga allá logra recuperar tales obras, sólo que Ud. no considere posible esto, le ruego darme aviso inmediato para cumplir mi propósito.

Hemos sabido de muchas lágrimas vertidas el día del fatal suceso, algunas de las cuales en vez de salir de los ojos se volvían hacia adentro. Mucho hablamos aquí con un gran literato, quien nos hizo una relación sucinta de todos los acontecimientos que se desarrollaron en torno de mi lamentado hermano desde que este perdió el conocimiento hasta que falleció. Debo manifestarle que habiendonos faltado nuestro padre, este hacía las veces de aquel anciano venerable, las de hijo amantísimo y las de hermano irremplazable.

Figura 2. Archivo de la Universidad de Caldas.

La idea de un saqueo previo al inventario, donde pudo extraerse el material más importante del archivo Rivera (sus obras inéditas) podría explicarse por la falta de control sobre los objetos durante los días posteriores a la muerte del poeta. En un telegrama fechado el 15 de enero de 1929<sup>2</sup> se le informa a John McDermott que ha sido nombrado albacea. Es decir, solo un mes y medio después del deceso hay un responsable legal de las pertenencias del autor. En ese telegrama, también se menciona un embargo. Probablemente, se trata del adelantado por el impresor Frank Mayans como forma de pago de lo que Rivera le adeudaba por la impresión de la quinta edición de *La Vorágine* (Neale Silva, 1960). De manera que, es posible que entre las visitas a la casa del recién fallecido y las deudas del autor<sup>3</sup> haya ocurrido la extracción de las obras inéditas que reclama Luis Enrique en su carta.

De esta forma, el archivo José Eustasio Rivera es abandonado por el autor en un contexto turbulento y de difícil establecimiento, que sin embargo ha dejado algunos rastros. A partir de ellos, podemos afirmar hoy que hubo extracción de material y que este solo sería el primer momento de desintegración del archivo. El otro gran momento de desmembramiento habría ocurrido con la muerte de Catalina Salas, madre del autor, y quien, finalmente, recibió los haberes repatriados, sin las obras inéditas que refería Luis Enrique.

Luego del deceso de Catalina, el material quedó dividido entre las hermanas del escritor, como se dará cuenta a lo largo de este artículo. Esta división conforma parte de los cinco archivos que se trabajan en esta investigación. Por otro lado, también se referirán los documentos pertenecientes o relativos a Rivera que se hallan en distintos lugares de Colombia y que no pasaron por manos de Catalina Salas. De esta forma, el presente texto busca contar la historia de cada uno de estos archivos para facilitar a futuras investigaciones un estudio sobre la composición e historia del desmembrado archivo Rivera.

Más que dar un informe sobre la totalidad de los documentos conservados y pertenecientes a Rivera, busco configurar de manera exhaustiva el dossier genético de *La Vorágine*. Es decir, mediante el método de la genética textual, organizaré y expondré el material que constituye el archivo Rivera, teniendo como eje de la clasificación el proceso creativo de *La Vorágine*.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Material ubicado en el archivo de la Universidad de Caldas.

<sup>3</sup> Según McDermott, Mayans hizo varios intentos para cobrarse la deuda de impresión de *La Vorágine*, entre ellos, la solicitud de venta de las pertenencias de Rivera, como testimonia la carta dirigida a Andrés Gómez, cónsul de Colombia en Nueva York, el 18 de enero de 1929. (Documento del archivo de la Universidad de Caldas).

<sup>4</sup> Esta selección de los documentos de Rivera implica dejar de lado otros archivos importantes como el de la Universidad Nacional de Colombia, el Archivo General de la Nación o, incluso, el archivo privado en el que recientemente hallé el manuscrito original de *Juan Gil*. Por no poseer documentos relativos a la génesis de *La Vorágine*, esos archivos han sido excluidos de la historia que se cuenta acá.

Este trabajo, que en una mirada superficial podría verse como un simple listado de documentos relativos al proceso creativo de la novela y la historia de su configuración, ha implicado un arduo trabajo de rastreo y análisis del material, que, si bien no es visible acá, sí permite el establecimiento del dossier genético de la novela, objetivo final de este artículo.

El análisis del archivo, con una perspectiva genética, resulta un aporte original no solo al campo de los estudios sobre José Eustasio Rivera y su obra, sino al de la literatura colombiana en general, pues configura el primer paso para una edición genética de *La Vorágine*, método editorial prácticamente desconocido en nuestro país.

## Consideraciones metodológicas y teóricas

Algunos de los objetos hallados en el departamento de Nueva York fueron recibidos por Catalina Salas de Rivera, madre del escritor. Tras su muerte, los objetos pasaron a manos de las hermanas de Rivera, principalmente de Virginia, Margarita y Ernestina, quienes permitieron el acceso a varios investigadores que estudiaron y publicaron parte de ese material. Entre ellos, sobresalen Eduardo Neale Silva por su impecable trabajo biográfico y Carlos Herrera por la edición crítica de sus obras. Por otro lado, hubo pertenencias que no llegaron a manos de la familia y aparecieron en archivos privados en distintas ciudades de Colombia. También sabemos que varios documentos aún permanecen perdidos. Según el trabajo de rastreo que he hecho, es posible localizar los documentos de Rivera, que cuentan la génesis de *La Vorágine*, en cinco archivos públicos y privados.

Varios de los documentos encontrados en este trabajo de archivo configuran el rastro de la creación; un camino a retazos que permite recorrer el proceso de escritura de *La Vorágine*. El establecimiento del dossier genético que se lleva a cabo en este texto sigue un método que abre las puertas de la investigación no hacia el análisis de una obra ya terminada, como lo haría la filología tradicional, sino hacia los estados previos a la terminación de la obra, hacia su nacimiento, como lo hace la crítica genética.

Rastrear el nacimiento de una obra literaria es un trabajo que requiere de la mayor exhaustividad en la búsqueda de los documentos que testimonian esa génesis y, al mismo tiempo, se trata de una actividad teñida de un constante sentimiento de frustración, pues siempre hay algo que se

escapa al trabajo genético. Es seguro que, en el proceso de composición de cualquier obra escrita, hay una idea, una frase, una imagen que no deja registro de su origen y, además, en el caso de Rivera, la búsqueda se da en medio de un archivo desmembrado y saqueado. Sin embargo, a pesar del desafío que implica este análisis, la rigurosidad a la hora de configurar un conjunto de documentos que dé cuenta de la génesis de la obra debe ser absoluta. El objetivo final de ese arduo trabajo es constituir un corpus de textos que testimonie el nacimiento de la obra. A ese corpus se le denomina *dosier genético*.

Almuth Grésillon (2016) define el dosier genético como “un conjunto constituido por los documentos escritos que se pueden atribuir posteriormente a un proyecto de escritura determinado, sin importar que haya sido o no finalmente un texto publicado”<sup>5</sup> (p.183). De manera que, la primera característica que posee el concepto es su pluralidad. No se trata solo del borrador de la obra, como correspondería a la noción de *Avant-texte* (Bellemin-Noel, 1972), sino también de todos aquellos documentos que atestiguan el surgimiento de una idea, una imagen, un fragmento del texto, un personaje, etc. Es por esta razón que la búsqueda del archivo es un paso primordial e ineludible para el desarrollo de la investigación genética.

A través de este texto, se mostrarán los resultados de localización, desciframiento y datación de los documentos que propongo como el dosier genético de *La Vorágine*. Para ello, describiré la composición de los archivos y contaré su historia.

## El borrador de *La Vorágine*: archivo de la Biblioteca Nacional

Dentro de los documentos que pueden componer un dosier genético, el más importante es, evidentemente, el borrador de la obra (*brouillon*) (de Biasi, 2011). Es allí donde se consolida una serie de ideas, imágenes, figuras, etc., que el autor pudo haber redactado en otros lugares, o mentalmente. En el caso de Rivera, se trata de un borrador escrito en diferentes momentos que atestigua el surgimiento de una obra fragmentada, la cual terminará por ensamblarse.

<sup>5</sup> Traducción mía.

El archivo Rivera, que contiene el borrador, llega a la Biblioteca Nacional en el año 2009 y se compone de dos tipos de documentos, según mi propia clasificación: en primer lugar, el borrador de *La Vorágine*, que está en dos cuadernillos de contabilidad manuscritos. En segundo lugar, ocho folios sueltos de carácter diverso que, a su vez, pueden dividirse entre los croquis de mapas hídricos y la carta firmada por Franco Z.

## El borrador de *La Vorágine*

Sin duda, el documento más importante del archivo de la Biblioteca Nacional es el borrador de *La Vorágine*. Entendemos por borrador (*brouillon*) (de Biasi, 2011) el documento manuscrito en el que fue redactada por primera vez y, en este caso, parcialmente la novela y que, por lo tanto, se constituye como el testimonio más importante de la génesis de la obra. El borrador de *La Vorágine* está distribuido en dos cuadernillos, que he denominado A y B. Cada uno corresponde a momentos diferentes de escritura y plantea sus propios retos de interpretación.

### El cuadernillo A

El primer cuadernillo, que llamo A, tiene una encuadernación moderna a la rústica, con cartulina color ocre. Su lomo fue reforzado con textil y presenta un cosido industrial de punto seguido.<sup>6</sup> Sus dimensiones son de 15 cm de ancho por 30 cm de alto. Se trata de un cuaderno de contabilidad, lo que se deduce por sus dimensiones y el rayado de las hojas.

Los ochenta y cinco folios del cuadernillo A se escribieron mayoritariamente con un lápiz grueso con pigmento de anilina color púrpura. Además de estos trazos, hay variantes y adiciones en tinta y en lápiz de grafito. Gran parte del cuadernillo quedó en blanco.

Los datos técnicos sobre los instrumentos de escritura y los trazos, junto con la escritura de pasajes en la tapa y en disposición horizontal al final del documento, permiten identificar elementos útiles para el análisis del proceso de escritura, lo que será necesario desarrollar con amplitud y detalle en otro lugar. Sin embargo, se puede colegir de esta breve información que el contenido del manuscrito A es fundamental para la composición del dossier genético de *La Vorágine*, porque contiene el borrador de la primera parte, aproximadamente la mitad de la segunda y algunas ideas esbozadas que se desarrollarán en la tercera parte. Además, tiene anotaciones del autor, posteriores a la redacción, que facilitan el trabajo de datación. La clara unidad del instrumento de escritura, permite lanzar la hipótesis de que este cuadernillo alberga la primera fase de escritura de la novela.

<sup>6</sup> Cfr. historia clínica de la Biblioteca Nacional. F-BNC-134. 22/julio/2019

## El cuadernillo B

El segundo cuadernillo, que llamo B, también es un cuaderno de contabilidad con encuadernación de cartulina y refuerzo textil en el lomo. A diferencia del cuadernillo A, sus tapas están impresas con el logo y la información de la papelería donde fue comprada. Se trata de un documento escrito a lápiz de grafito, mayoritariamente.

El cuadernillo B contiene información de distinta índole. Por ejemplo, contiene mapas, notas sobre el trabajo de límites con Venezuela, una lista de mercado y, lo más importante, fragmentos de *La Vorágine* (folios del 9 al 14). Llama la atención esta diversidad de textos, aunque los fragmentos de la novela presentes allí tienen una unidad interesante: fueron escritos con el mismo utensilio, sin indicios de una etapa pre redaccional<sup>7</sup> y con variantes de lectura.<sup>8</sup>

Para un dossier genético de *La Vorágine*, el cuadernillo B resulta fundamental no solo porque se constituye como parte del borrador de la obra, sino porque en los documentos que acompañan los pasajes de la novela hay pistas para comprender la ubicación y los problemas a los que se enfrentaba el autor en el momento en el que llevó a cabo la redacción de estos apartes, tales como: la geografía intrincada y desconocida, los problemas de abastecimiento y las inconformidades con el equipo de trabajo de la comisión de delimitación territorial.

## Los folios sueltos

### Los croquis

Son seis los folios sueltos que contienen mapas hídricos y de caminos hechos a mano por el autor. Fueron dibujados sobre hojas sueltas de distintas procedencias y dos corresponden a hojas arrancadas de un cuadernillo de contabilidad, como el cuadernillo A de la BN. Para todos los folios se usó un lápiz de grafito.

Evidentemente, estos folios fueron dibujados a cálculo y describen en algunos pasajes la travesía del propio autor. Son objetos de relativa importancia para configurar el dossier genético, en la medida en que poseen breves anotaciones que testimonian las investigaciones *in situ* de Rivera sobre las caucherías, los indígenas y la geografía que será escenario de su novela.

<sup>7</sup> La etapa pre redaccional (Grésillon, 2016) es el periodo en el que surgen ideas o incluso redacciones mentales de las que nos enteramos porque la redacción, ya en el papel, aparece limpia, sin mayores variantes. Esta redacción mental es común en Rivera. Hay quienes afirman que tenía una memoria prodigiosa (Rasch Isla, 1949).

<sup>8</sup> Una variante de lectura (Grésillon, 2016) es una modificación que el autor hace sobre su propio texto, la cual se puede identificar como posterior a la primera redacción.

## La carta

Los otros dos folios, escritos por recto y verso con tinta, corresponden a una carta sin destinatario registrado. El documento empieza directamente con el relato detallado del modo de extracción del caucho. Podría pensarse, entonces, que se trata de anotaciones de orden botánico y sociológico y no de una carta, si no fuera porque termina con una afectuosa despedida y con la firma de Franco Zapata, quien fue uno de los mejores amigos de Rivera.

Zapata y Rivera se conocieron en el viaje del autor al Orocué, cuando el autor fue abogado de José Nieto en el pleito por la sucesión de una herencia. Desde entonces, Franco se convirtió en consejero cercano e íntimo amigo. Incluso, convivieron en el mismo apartamento durante dos años en Bogotá (Neale Silva, 1960, p. 217). Franco fue un personaje muy importante para la construcción de la novela, como ya se ha estudiado (Neale Silva, 1939), pues, además de ser la inspiración del protagonista Arturo Cova, fue una de las fuentes más importantes de Rivera para el conocimiento de la selva y las caucherías.

## Carta-relato de Luis Franco Zapata

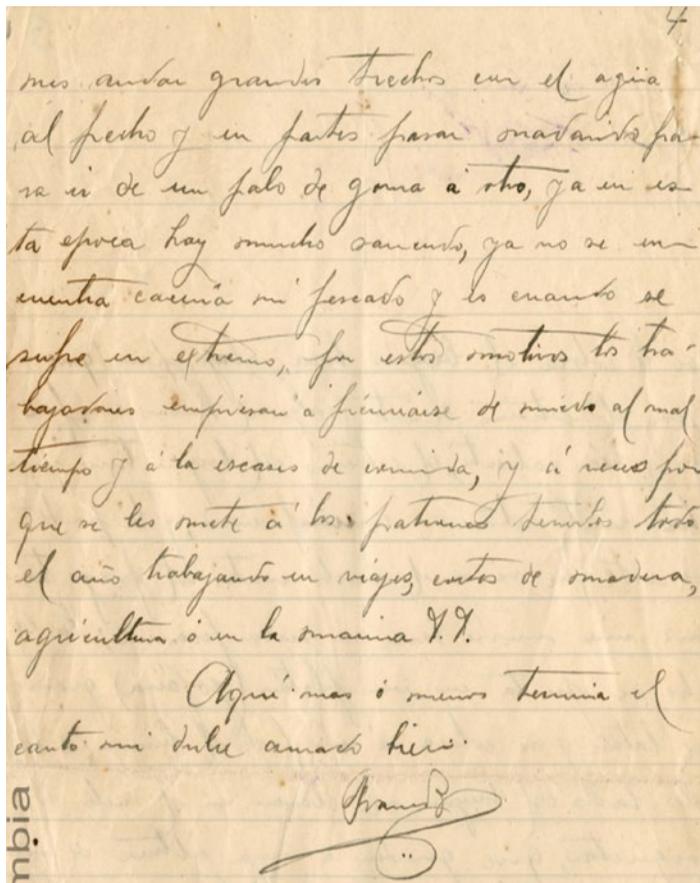


Figura 3. Archivo de la Biblioteca Nacional de Colombia.

La carta firmada por Franco Z. carece de la primera página y estaba en posesión de la familia Rivera. Podría deducirse, sin problema, que se trata de una carta personal remitida por Franco a su amigo José Eustasio, en la que le reporta minucias útiles para la escritura de *La Vorágine*. Sin embargo, llama la atención la despedida, que transcribo acá completa: “Aquí más o menos termina el canto mi dulce amado bien”. ¿Tenían Rivera y Franco más que una amistad? ¿Sus años de convivencia fueron años de romance? No hay forma de corroborar esta hipótesis, hasta ahora, porque las cartas personales de Rivera son de difícil acceso en los archivos privados y han sido saqueadas de los públicos. En su biografía, Eduardo Neale Silva no da pistas al respecto, aunque sostiene que no reproduce la totalidad de las cartas que cita por petición expresa de la familia.

Más allá de las hipótesis biográficas que podrían plantearse a partir de este documento, la carta-relato constituye un material importante para el dossier genético, en la medida en que describe cuidadosamente la forma de extracción del caucho y la manera en que se organizaban las empresas caucheras; información que Rivera utilizará en la redacción de su novela, específicamente, en la segunda y tercera parte, en voz del personaje-narrador Clemente Silva.

## Historia del archivo

En 1988, con motivo del centenario del natalicio de Rivera, se congregan expertos, herederos y algunas instituciones para celebrarlo. Es por esta ocasión que aparece un maletín con documentos de diversa índole, incluidos dos cuadernillos con el borrador manuscrito de *La Vorágine*. El propietario era Sergio Calderón, hijo de Miguel Ángel Calderón, sobrino mayor de José Eustasio Rivera. La historia que cuenta el periplo del maletín y su destino final tiene varias versiones.

Según las hipótesis que plantea el propio Calderón en su texto sobre los manuscritos de *La Vorágine* (2010), el autor mismo regaló a su sobrino los documentos. Esto se explicaría por la cercana amistad que existía entre los dos varones Rivera. Sin embargo, esta hipótesis se descarta con el testimonio que Eduardo Neale Silva aporta en *Horizonte humano*. Se trata de la entrevista que el biógrafo tuvo con Susana, una de las hermanas menores del novelista. Según la cita de Neale Silva, Susana afirmó: “Cuando regresamos aún no había salido de su habitación. Por fin vino hacia nosotras con tres enormes libros de apuntes y, después de abrazarnos, nos dijo: —Para ustedes, sí, para ustedes. He terminado *La Vorágine*” (Neale Silva, 1960, p. 287). Si se cree en este testimonio, podemos precisar dos ideas importantes.

La primera es que el autor no dio directamente a su sobrino los cuadernillos de la obra, sino que los puso en manos de sus hermanas. Probablemente, fue Margarita quien guardó los documentos hasta su muerte, para que así fueran heredados a su hijo Miguel Ángel Calderón Rivera, padre de Sergio Calderón. La segunda conclusión es que la novela fue escrita en tres cuadernillos, así que, además de los dos cuadernos que custodia la Biblioteca Nacional, debería existir un tercero cuyo contenido desarrolle el argumento de la última parte de la obra. Al revisar el contenido de los dos cuadernillos de la Biblioteca Nacional, resulta evidente que hacen falta fragmentos del borrador de la novela, correspondientes a la mitad de la segunda y a toda la tercera parte. Desafortunadamente, ese cuadernillo no se encuentra en ninguno de los archivos de los que se da cuenta en este informe. Sin embargo, hay razones para desconfiar del testimonio de Neale Silva y pensar que no se trataba de tres cuadernillos, sino de dos.

En una entrevista hecha por el periódico *El Espectador* el 5 de junio de 1949, al amigo de Rivera, Miguel Rasch Isla, aparece la siguiente información, a propósito de la escritura de la novela: “Lo hizo a lápiz, en pequeños trozos de papel que, conforme llenaba, iba guardando en una maleta de viaje [...]. Vuelto de su misión, se marchó a Sogamoso [...] y allí se consagró a corregirlas y sacarlas pulcramente a máquina”. Según Rasch Isla, quien leyó y corrigió de primera mano la novela, Rivera tuvo que utilizar fragmentos de papeles sueltos para continuar la redacción de su novela en plena selva y tenía tanto miedo de perderlos en el viaje que se los memorizó. Es probable que estos documentos hayan sido desechados por el autor una vez pasa en limpio su obra o es probable que se trate del tercer cuadernillo del que habla Neale Silva, pero que en realidad era un cartapacio de papeles sueltos. No hay manera de corroborar estas hipótesis, a menos que aparezca en algún archivo privado y oculto. Por ahora, podría decirse que el borrador de *La Vorágine* está incompleto y que se trata de los dos cuadernillos de contabilidad que tiene la Biblioteca Nacional.

En el año 2009, bajo la dirección de Ana Roda, la Biblioteca compra a Sergio Calderón los dos cuadernillos manuscritos y los ocho folios sueltos. Se llevó a cabo un diagnóstico clínico que arrojó daños por amarillamiento, humedad, abarquillamiento, manchas de microorganismos, rasgaduras, faltantes y huellas dactilares, los cuales fueron reparados por los expertos de la Biblioteca Nacional. Sin embargo, los daños detectados fueron mínimos sobre unos documentos que se mantuvieron ochenta y cinco años guardados en un maletín, que además viajaron con Miguel Ángel Rivera por el húmedo Urabá (S. Calderón, comunicación personal, 24 de enero de 2022). La custodia y conservación del borrador de *La Vorágine* ha sido en realidad una proeza.

# El cuaderno de viajes: el archivo de Sergio Calderón

Los diarios personales de los escritores pueden resultar elementos muy importantes a la hora de estudiar una obra. Aunque el contenido de este tipo de documentos sea privado y, en muchos casos, no esté explícitamente relacionado con la obra, el acceso a ellos es fundamental en un trabajo genético. Es en este lugar donde el genetista puede encontrar los esbozos, los esquemas o incluso formas de lenguaje que desarrollará el autor en su obra.

He contado con la suerte de hallar uno de los cuadernillos de viaje de Rivera. Allí se encuentran múltiples anotaciones sobre su periplo por la selva como comisionado de límites entre Colombia y Venezuela, que coincide justamente con el periodo de composición de la segunda y tercera partes de *La Vorágine* (1922-1923).

La historia de este archivo está vinculada a la del archivo de la Biblioteca Nacional, pues es Sergio Calderón, heredero de los manuscritos de la novela, su poseedor y quien amablemente me permitió el acceso a ellos. Este archivo no hizo parte del material adquirido por la biblioteca en el año 2009, posiblemente, porque no se halló en él más que un puñado de referencias personales que, aparentemente, no tenían relación con las obras literarias.

## Contenido del archivo

Los documentos que describiré a continuación se hallaban en la misma maleta donde se guardaron los manuscritos de la novela. Se trata de algunas postales enviadas por amigos y varias fotografías de su viaje en la comisión de límites. Se encuentra también un manuscrito del poema “Maternidad”, un mecanoscrito del poema “Tocando diana” y otro de un folio escrito solo por recto de *La Vorágine*. Se trata de un fragmento correspondiente a los últimos pasajes de la tercera parte y que muestra considerables diferencias con respecto a la primera edición. Además, tiene varias correcciones a lápiz con grafía del autor, pero, también, tachaduras a máquina. Estas características permiten plantear la hipótesis de que Rivera no redactó la tercera parte en manuscrito, sino que lo hizo directamente a máquina. Lamentablemente, no se halló sino esta pequeña muestra de lo que pudo ser, sin duda, un miembro muy importante del dossier genético y un testigo fundamental para entender la génesis de la tercera parte.

Finalmente, el cuaderno de viajes del autor resulta un elemento clave para nuestro dossier genético, porque, según las fechas que él mismo pone en la guarda, se trata de un testigo de su experiencia en la selva; la misma experiencia que inspira la escritura de la segunda y tercera partes de la novela. En este cuaderno se encuentran, por ejemplo, los nombres de los barcos en los que viajó, los datos de contacto de algunas personas que conoció en los puertos y la lista de los colombianos que Barrera vendió a Miguel Pezil. Estos nombres fueron sacados de una carta que Narcisca Sabas de Barrera, esposa de Julio Barrera Malo, tenía en su posesión y a quien Rivera conoció personalmente. El cuaderno de viajes da testimonio de ese conocimiento y del impacto que causó en el autor esta historia. Por tanto, incluirá el hallazgo en su novela, poniendo a Alicia como una de esas víctimas de trata de personas.

## Las lecturas de Rivera: el archivo de la Universidad Javeriana

La biblioteca de un autor puede ser un interesante testimonio del proceso creativo de su obra, en la medida en que permite conocer sus influencias y, en el caso de ser un escritor que investiga para su trabajo creativo, como lo es Rivera, permite observar sus pesquisas; es por eso que la biblioteca también hace parte de un dossier genético (Grésillon, 2016). Sin embargo, el trabajo de búsqueda del proceso genético en la biblioteca del autor es arduo, pues hasta hace muy poco era costumbre desintegrarlas.

Resulta imposible rastrear la historia de cada una de las lecturas que hizo Rivera. Se nos escapan, por ejemplo, los libros prestados que leyó y devolvió o los que perdió. A pesar de que su biblioteca fue enorme y fragmentada, debido a sus múltiples lugares de residencia, hubo un esfuerzo de unificación de los libros que fueron de su propiedad y, hoy, la Facultad de Teología de la Universidad Javeriana guarda un tesoro enorme: 148<sup>9</sup> volúmenes propiedad de Rivera, anotados y firmados por él. En esta colección se encuentran libros de distinta índole y algunos guardan testimonio de los lugares donde fueron adquiridos por el autor: desde Belém do Pará hasta Nueva York. Seguramente, en esta biblioteca no se agotan

<sup>9</sup> Los hallazgos bibliográficos en la Biblioteca General de la Universidad Javeriana continúan teniendo lugar, de manera que este número es provisional y seguramente se incrementará.

las lecturas que el autor hizo, pero el estudio de la colección sí permite hacer un rastreo de algunas de las obras que pudieron ser determinantes para la concepción y escritura de *La Vorágine*. En ese sentido, el archivo de la Universidad Javeriana puede hacer parte constitutiva de un dossier genético de *La Vorágine*.

## Contenido del archivo

Los objetos que pertenecieron a Rivera y que llegaron a la Universidad Javeriana son los libros de la biblioteca personal del autor. Se trata de 146 títulos bibliográficos y dos tomos del suplemento literario del periódico *La Patria*, publicado entre 1915 y 1917, para un total de 148 volúmenes. Los títulos bibliográficos están en español, mayoritariamente, pero también hay varios en portugués y unos pocos en francés. A través de esta biblioteca, se puede apreciar que Rivera era un ávido lector de poesía latinoamericana y española y que su vínculo con algunos de los poetas que leía era cercano, pues varios volúmenes tienen afectuosas dedicatorias a Rivera. También se puede apreciar su interés por Brasil: la colección tiene títulos sobre su historia, una historia de la literatura brasilera en portugués con extensas anotaciones de Rivera y un volumen sobre los animales del Amazonas comprado en Belém do Pará, anotado y firmado por Rivera. Estas anotaciones sirven para dimensionar el interés del autor por este territorio; interés que está presente de manera evidente en *La Vorágine*.

He organizado el contenido de la colección en once categorías que permiten hacerse una idea de los gustos lectores de Rivera, como se puede apreciar en el siguiente esquema:

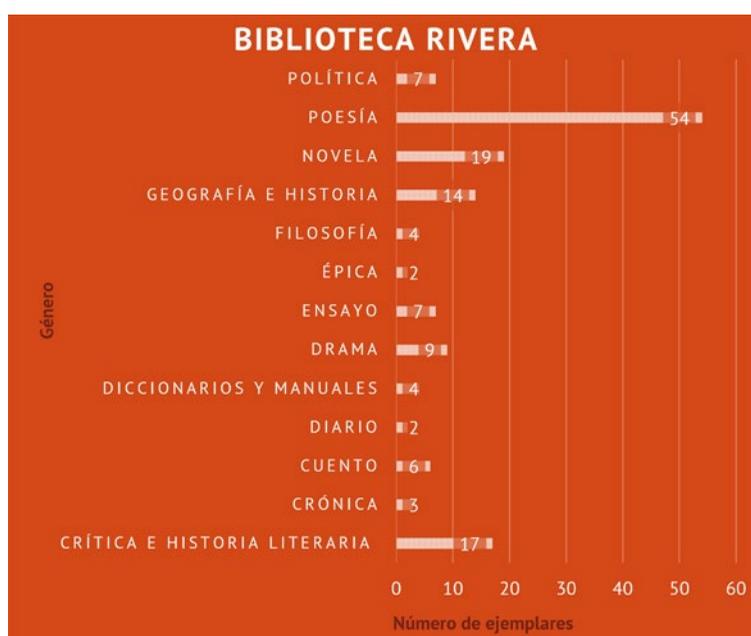


Figura 4. Elaboración propia.

Las lecturas de Rivera eran mayoritariamente de poesía. Llama también la atención su gusto por el drama. No olvidemos que escribió crítica sobre teatro, era declarado admirador de Ibsen y él mismo escribió varias obras de teatro. Sin embargo, la protagonista de esta parte del archivo Rivera es, indudablemente, la literatura brasilera. El autor leyó varios volúmenes de poesía brasilera y la presencia de novelas en portugués en su biblioteca es importante.

Para un dossier genético de *La Vorágine* es fundamental tener en cuenta aquellas obras cuya temática pudo ser determinante en la génesis de la obra, tanto en la etapa pre redaccional, como en la etapa redaccional. Mi esfuerzo consiste en rastrear las ideas presentes en la novela que pudieron surgir de las lecturas contenidas en este archivo.

En cuanto a la influencia temática, hay dos obras de esta colección que son determinantes: *Los siringales* (1920) de Mario Guedes e *Infierno verde* (1920) de Alberto Rangel. Se trata de dos textos que recogen memorias de viajes por el territorio brasilero y que dan testimonio del fenómeno de las caucherías.

La colección también permite ver el rastro del proceso de investigación del autor sobre el territorio amazónico (colombiano, peruano y brasilero), así como sobre la historia política y económica del lugar. Testigos de estas búsquedas son las obras *Colección de tratados públicos de los Estados Unidos de Colombia Edición oficial* (1884); *A través de la América del Sur / exploraciones de los hermanos Reyes* (1902); *En las pampas: narración de costumbres sudamericanas* (1920), de Emilio Huguet del Villar; *Historia do Brasil (para uso das escolas normaes e lyceus)* (1922), de Osorio Duque; *A margen da historia* (1923), de Euclides da Cunha; *Las misiones de la Compañía de María en los Llanos de San Martín: una labor de 1903-1924, cuatro lustros* (1923), y *Un viaje por el Putumayo y el Amazonas: ensayo de navegación* (marzo de 1924), del Fray Gaspar de Pinell.

Existen algunas obras que, aunque no se encuentren en la biblioteca del autor que guarda la Universidad Javeriana, son determinantes para la escritura de la novela, y la lectura de ellas por parte de Rivera debió ser obligatoria; por esta razón, quiero postularlas como parte del dossier genético. Se trata de *El libro rojo del Putumayo* (1913), de Norman Thomson; *Casanare* (1896), de Jorge Brisson, y *Las crueldades en el Putumayo y en el Caquetá* (1911), de Vicente Olarte.

Aunque estas obras no se encuentren dentro de los ejemplares de la biblioteca, es innegable que Rivera las conoció. En primer lugar, se trata de lecturas muy importantes sobre el asunto de las caucherías, que en su época causaron revuelo alrededor del mundo entero. En segundo lugar, porque en una de sus estancias en Ibagué tuvo contacto muy cercano con Custodio

Morales, quien vivió en el Caquetá y conoció la vida indígena de cerca. Por esa misma época, llegó a casa de don Custodio un libro firmado por Vicente Olarte Camacho que reproducía y ampliaba denuncias hechas en el periódico *La Cohesión* de Ibagué. Ese libro sería *Las crueldades en el Putumayo y en el Caquetá* (Neale Silva, 1960, p. 107), que Rivera debió leer por entonces.

## Historia del archivo

Entre 1932 y 1935 la comunidad de los Jesuitas recibió la biblioteca de Rivera. “De su propio peculio, según informaciones recibidas de su único contemporáneo sobreviviente, el padre Ospina adquirió la biblioteca de José Eustasio Rivera, comprándola a su familia” (Millán, 2006, p. 43). La colección fue llevada al colegio de estudio de humanidades en Santa Rosa de Viterbo, Boyacá, y allí permaneció hasta que la institución dejó de funcionar en 1969. Luego, los libros del autor de *La Vorágine* estuvieron cuatro años guardados en un baúl en las residencias eclesiásticas de los jesuitas en Bogotá. En 1973, fueron trasladados a la Facultad de Artes de la Universidad Javeriana (F. Ramírez, comunicación personal, 27 de febrero de 2023). Los libros fueron mezclados con el resto de la biblioteca; por tanto, guardaron el secreto de las lecturas de Rivera, sus autógrafos y anotaciones durante 28 años. En el año 2001, Fabio Ramírez se da a la enorme tarea de ubicar cada uno de los libros pertenecientes al autor y organiza un fondo especial con ellos, que se encuentra hoy en la Facultad de Teología de la Universidad Javeriana.<sup>10</sup> El trabajo de localización de los libros de Rivera, mezclados con la colección general, todavía sigue haciéndose, pues recientemente se han encontrado 37 títulos más (F. Ramírez, comunicación personal, 27 de febrero de 2023).

# Los documentos *post mortem*: Archivo de la Universidad de Caldas

El trabajo de localización y datación de documentos para la configuración del dossier genético de *La Vorágine* me ha llevado a la búsqueda de archivo en diferentes ciudades, y Manizales resulta ser una muy importante. El vínculo entre José Eustasio Rivera y la ciudad de Manizales no es directo.

<sup>10</sup> A propósito de la composición, historia y necesidad de la colección especial José Eustasio Rivera de la Universidad Javeriana, véase la tesis de Blanca Lilia Forero (Forero, 2022).

Se sabe que visitó la casa de Aquilino Villegas, según testimonios de descendientes. Sin embargo, el lazo más claro es Franco Zapata, el especial amigo del autor, quien era manizaleño y pudo haber fomentado el interés por el poeta en la ciudad.

## Contenido del archivo

Hasta el momento, es posible afirmar que este es el archivo más grande de todos, a pesar de las claras evidencias de haber sido saqueado. También se trata del archivo más diverso, pues no solo hay documentos, sino objetos de distintas índoles. Se encuentra la silla del escritorio de Rivera; las fotografías que se mandó a tomar en Nueva York y por las cuales adquirió una deuda que no pudo pagar; los afiches de la película que se hizo sobre *La Vorágine* en México, titulada *Abismos de amor* y proyectada en 1949; el contrato de traducción al inglés de *La Vorágine*, y una voluminosa serie de documentos que no pertenecieron a Rivera, pues son *post mortem* (de allí el extraño nombre de este aparte), pero que cuentan la historia de sus pertenencias y de los últimos días de su vida. Varios de estos documentos fueron propiedad de José A. Velasco, amigo cercano del autor y gran admirador, quien dejó testimonio de las dificultades de Rivera durante sus últimos meses, a través de cartas y telegramas.

En este archivo hay dos documentos que a mi juicio resultan pertinentes para la configuración del dossier genético de *La Vorágine* en su etapa editorial. Se trata de un ejemplar de la quinta y última edición publicada por Rivera en su editorial, llamada Andes que, por otro lado, guardaba entre sus hojas un folio suelto mecanoscrito, en el que se hace una fe de erratas de la misma edición.

### Fe de erratas. Mecanoscrito encontrado entre las páginas de un ejemplar de *La Vorágine*, 1928

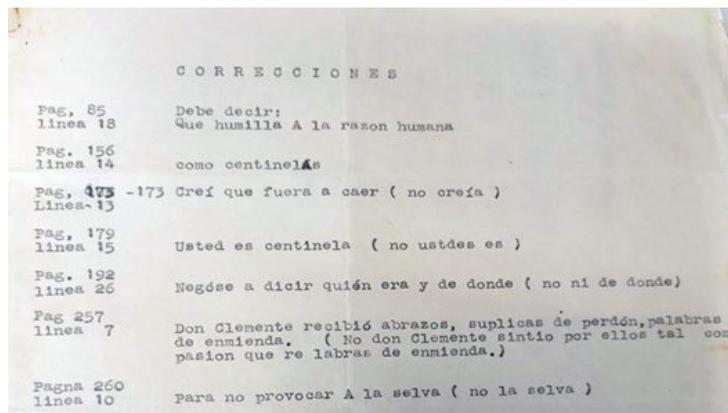


Figura 5. Archivo de la Universidad de Caldas.

## Historia del archivo

La historia del archivo Rivera de la Universidad de Caldas está vinculada con la historia del archivo de Emilio Robledo, médico e intelectual muy influyente en la época. Tras su muerte en 1961, la familia donó a la Universidad de Caldas su biblioteca, que contenía documentos, entre los cuales se encontraban los del archivo Rivera. Según Nicolás Duque (N. Duque, comunicación personal, 16 de marzo de 2023), exdirector de la Biblioteca de la Universidad de Caldas, los documentos relativos a Rivera llegaron a manos de Robledo a través de J. A. Velasco, el amigo de Rivera que se encargó de inventariar y repatriar los objetos del escritor después de su muerte en Nueva York.

La amistad entre Velasco y Robledo alrededor de la figura de José Eustasio Rivera está probada por un testigo del archivo mismo: el ejemplar de la quinta edición de *La Vorágine* que tiene una dedicatoria de Velasco a Emilio Robledo. Es probable que Robledo hubiera recibido el archivo de Velasco después del año 1949, pues es de esa fecha el cartel de anuncio de la película *Abismos de amor*, que se encuentra dentro del material conservado de y sobre Rivera, junto con la quinta edición dedicada.

### Cartel de la película *Abismos de amor*



Figura 6. Archivo de la Universidad de Caldas.

Una vez el archivo es entregado, los libros son distribuidos en la colección general y no en un fondo especial; los papeles y objetos restantes son depositados en la biblioteca de ciencias de la salud, sin catalogación ni conservación. Es en este punto donde pudo ocurrir el saqueo al archivo. Me atrevo a afirmar que, efectivamente, hubo extracción de documentos por dos razones. La primera es la gran cantidad de sobres sin sus respectivas cartas, la segunda, gracias al cotejo entre algunos resultados de investigación publicados y lo que hoy se encuentra en la biblioteca general de la Universidad de Caldas. Específicamente, me refiero a la carta que Rivera le envía a Henry Ford, publicada por Hilda Soledad Pachón (Pachón-Farías, 1991) y por Félix Lozada (Lozada, 2012), quienes afirman haberla consultado en el archivo de la Universidad de Caldas, pero que, para la época de mi revisión, ya no se encontraba. La pérdida de documentos pudo deberse a las condiciones desprolijas de conservación en este periodo. En todo caso, de estos documentos perdidos solo nos queda lo poco que los investigadores anteriores al saqueo publicaron.

En el año 2015, Nicolás Duque llega a la dirección de la biblioteca general y, consciente del abandono del archivo Rivera en la Facultad de Medicina, solicita la reubicación del material en la biblioteca general. Allí, desarrolla un proceso básico de conservación. Se realiza también el trabajo de clasificación y, finalmente, en 2018 se inicia el proceso de digitalización.

## La vida divulgada: documentos publicados en prensa

José Eustasio Rivera fue una personalidad de gran reconocimiento público. Su oficio de abogado y político le permitió relacionarse con figuras muy reconocidas en las altas esferas del poder, como Antonio Gómez Restrepo y Miguel Antonio Caro, y su poesía lo llevó a formar parte de los círculos más selectos del centro del país, como la Generación del Centenario. De esta manera, su faceta política y creativa estuvo siempre expuesta a la prensa y varios de los episodios importantes de su vida fueron de interés público. Esto permitió que, a través de la prensa, pasaran a la posteridad cartas personales, informes y entrevistas que iluminan el proceso de escritura de *La Vorágine*.

Existen varios episodios de la vida de Rivera que conocemos hoy gracias al interés que generaron en la prensa. Por ejemplo, la conocida polémica con Atahualpa Pizarro, con quien Rivera entabla una discusión sobre su obra y el estado de la literatura colombiana a través del periódico *El Tiempo*. Otro tanto ocurre con las cartas publicadas por el mismo periódico en las que José Eustasio Rivera intercambia opiniones con Eduardo Castillo sobre su propio desempeño político y literario, así como la polémica con Luis Trigueros publicada en *El Espectador*. Incluso, algunas cartas de felicitación por el éxito de *La Vorágine* fueron publicadas en vida del autor. De esta manera, el testimonio sobre la vida y obra de Rivera en prensa no solo es diverso, sino vastísimo. He tenido entonces que seleccionar aquellos documentos publicados que resultan de interés para la comprensión del proceso creativo de *La Vorágine* y que, por tanto, postulo como parte del dossier genético de la obra. He dividido el material en dos tipos: las cartas personales y los documentos públicos. En ambos casos, encontraremos que se trata de material relacionado con *La Vorágine*.

## Las cartas personales

- Carta de Rivera dirigida a Matías Silva H. 11 de septiembre de 1912. Sobre la vida en la selva y la experiencia con la naturaleza.
- Carta de Rivera a Elías Quijano y Guillermo Arana. 22 de febrero de 1916. Sobre su estancia en el Casanare, donde se cuentan algunas experiencias que serán reproducidas en *La Vorágine*.

## Documentos públicos

- “Impresiones de los llanos: Cacería de Zainos”. Crónica publicada en *La Patria* el 20 de febrero de 1916 y también en *Mundo al día* el 17 de diciembre de 1927. En ella se retrata la experiencia de la cacería con un interés estético y estilístico similar al desarrollado en *La Vorágine*.
- “Las penetraciones peruanas en el Caquetá”. Carta a Eduardo Santos y Luis Cano escrita el 6 de abril de 1924 (siete meses antes de la publicación de *La Vorágine*). Fue publicada en *El Tiempo* el 13 de abril de 1924. En ella se hace una denuncia de la presencia de empresarios caucheros peruanos en la zona y los fracasos diplomáticos por impedirlo. Se describen lugares que aparecen en la novela y se menciona la casa Arana.
- “Informe de la comisión colombiana de límites con Venezuela”. Manaos, 18 de julio de 1923. Dirigido al ministro de relaciones exteriores. Firmado por Rivera y Melintón Escobar, su compañero en la comisión de límites. En él se da cuenta, entre otras cosas, del sistema de extracción cauchera en el territorio que denunciará con detalle en su novela.

# El dossier genético de *La Vorágine*: conclusión

La constitución de un dossier genético es una tarea susceptible de cambios y el riesgo de equivocarse al afirmar que se ha concluido es inminente, pues siempre puede aparecer un nuevo miembro que modifique su corpus, sobre todo, en el caso de un autor como Rivera, cuyo archivo se ha saqueado constantemente. Sin embargo, con este trabajo espero haber arrojado luces sobre *La Vorágine in statu nascendi*. De manera que, la reconstrucción que he hecho no solo ha implicado un arduo trabajo de archivo, sino, además, la comprensión de esos documentos desde una perspectiva genética; esto es, como antecedentes de la novela. Sin embargo, la selección de este material, que postulo como dossier genético de *La Vorágine*, implica un análisis de contenido cuyo resultado no se hace explícito acá. Es necesario desarrollar en otro espacio una observación profunda de los documentos, lo que permitirá explicar en detalle la relación que apenas se refiere en este texto.

A pesar de que la constitución del dossier genético es solo el primer paso en un largo camino de análisis y cotejo, es posible avanzar en este punto algunas conclusiones sobre el nacimiento de *La Vorágine*. En primer lugar, se trata de una novela que fue escrita por fases. La primera de ellas, contenida en el cuadernillo A de la Biblioteca Nacional, se puede contrastar material y estilísticamente con las otras dos. La segunda fase, representada por el cuadernillo B, contiene un interés estilístico muy distinto y su materialidad nos indica que fue una etapa diferente de la primera. Finalmente, aunque no tenemos un tercer cuadernillo, se puede hablar de una tercera fase de escritura representada por el interés investigativo de Rivera. Sus lecturas, sus entrevistas, sus anotaciones en cuadernos personales, etc., evidenciadas en los archivos referidos anteriormente, muestran que Rivera experimentó un viraje importante en la forma de comprender su función como escritor. En su etapa investigativa, descubrió que su oficio de novelista tenía que ver mucho más con el político que investiga y denuncia, y menos con el poeta de versos elaborados en *Tierra de promisión*. Este viraje resulta determinante no solo para comprender la génesis de la novela, sino, además, para entender la obra completa de Rivera.

A cien años de la publicación de *La Vorágine*, hemos visto correr mucha tinta interpretativa alrededor de la novela, así como cientos de ediciones, en muchos casos, desprolijas. Sin embargo, el trabajo de archivo

sobre la novela y su autor parece no generar ningún entusiasmo entre los investigadores. Si bien, es verdad que es un esfuerzo enorme y poco valorado, es cierto también que puede revelar aspectos inimaginados de la creación de Rivera y que abriría las puertas a una forma nueva de aproximarse a su obra. A cien años de la publicación de su única novela conocida, tenemos la certeza de que tratamos con un escritor que desconocemos en gran medida. Por tanto, el trabajo de archivo alrededor de esta figura fundamental de la literatura colombiana no solo es necesario para entender mejor al autor y su obra, sino para hacer homenaje a un escritor que entendía la literatura también como investigación. ♦♦

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bellemin-Noel, J. (1972). *Le Texte et l'avant-texte*. Larousse.
- Calderón, S. (2010). Los manuscritos de *La Vorágine* 1922-2010: Desde el umbral de la ficción a la realidad material en la Biblioteca Nacional. *Hojas universitarias* 63, pp. 43-59.
- Calderón, S. (2022, enero 24). *Entrevista a Sergio Calderón* [Comunicación personal].
- de Biasi, P. M. (2011). *Génétique des textes*. París: CNRS Éditions.
- Duque, N. (2023, marzo 16). *Entrevista con Nicolás Duque* [Comunicación personal].
- Forero, B. (2022). *Paisajes de lectura como memoria y legado* [Tesis de Maestría, Universidad Javeriana]. Repositorio institucional.
- Grésillon, A. (2016). *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. París:(CNRS Édition).
- Lozada, F. (2012). *José Eustasio Rivera. Una vida azarosa* (segunda edición). Neiva: Gente nueva editorial.
- Millán, C. (2006). Baquianas colombianas. Una visita a la biblioteca de José Eustasio Rivera. *Número* 51, pp. 42-49.
- Neale Silva, E. (1939). The factual bases of *La Vorágine*. *PMLA* 54, pp. 316-331.
- Neale Silva, E. (1960). *Horizonte humano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ramírez, F. (2023, febrero 27). *Entrevista con el Padre Fabio Ramírez* [Comunicación personal].
- Rasch Isla, M. (1949, junio 5). Cómo escribió Rivera *La Vorágine*. *El Espectador*.

# Revisitar la historiografía literaria nacional: Jiménez de Quesada y los márgenes de la nación en las historias literarias de José María Vergara y Antonio Gómez Restrepo

Revisiting the National Literary Historiography: Jiménez de Quesada and the Margins of the Nation in the Literary Histories of José María Vergara and Antonio Gómez Restrepo

Víctor Alfonso Moreno Pineda

Universidad de Córdoba, Colombia

victormorenop@correo.unicordoba.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0002-6132-7387>

Mauricio Burgos Altamiranda

Universidad de Córdoba, Colombia - Universidad Católica Luis Amigó, Colombia

mauricioburgos@correo.unicordoba.edu.co

 <https://orcid.org/0009-0002-9371-6317>

**Reconocimientos:** Este trabajo se deriva de las investigaciones doctorales de los autores, centradas en la revaloración de las obras literarias referidas a la región del Sinú y al Caribe colombiano, realizadas en el Doctorado en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira.

**Cómo citar este artículo:** Moreno Pineda, V. A. y Burgos Altamiranda, M. (2024). Revisitar la historiografía literaria nacional: Jiménez de Quesada y los márgenes de la nación en las historias literarias de José María Vergara y Antonio Gómez Restrepo. *Estudios de Literatura Colombiana* 55, pp. 65-84. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.356318>

**Editoras:** Paula Andrea Marín Colorado  
Vanessa Zuleta Quintero

**Recibido:** 15/02/2024

**Aprobado:** 29/04/2024

**Publicado:** 31/07/2024

**Copyright:** ©2024 Estudios de Literatura Colombiana. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2024. 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/)



Check for updates



# Revisitar la historiografía literaria nacional: Jiménez de Quesada y los márgenes de la nación en las historias literarias de José María Vergara y Antonio Gómez Restrepo

Revisiting the National Literary Historiography: Jiménez de Quesada  
and the Margins of the Nation in the Literary Histories of José María Vergara  
and Antonio Gómez Restrepo

Víctor Alfonso Moreno Pineda, Universidad de Córdoba, Colombia  
Mauricio Burgos Altamiranda, Universidad de Córdoba, Colombia - Universidad  
Católica Luis Amigó, Colombia



## Resumen:

El presente artículo retoma la discusión alrededor de la designación de Gonzalo Jiménez de Quesada como el primer autor de la historia de la literatura colombiana, hecha por José María Vergara y Antonio Gómez Restrepo en sus historias literarias. En los tres apartados que constituyen el artículo, se problematizan los posibles puntos de partida de la historia de la literatura colombiana, se revisan y discuten algunos detalles de la vida y obra de Jiménez de Quesada y se exploran las opciones de Martín Fernández de Enciso y Gonzalo Fernández de Oviedo, quienes escribieron relatos sobre el territorio colombiano algunos años antes que el llamado primer autor de la literatura nacional.

**Palabras clave:** historia de la literatura colombiana, Gómez Restrepo, José María Vergara, Jiménez de Quesada, márgenes de la nación.

## Abstract:

This article revisits the discussion on the designation of Gonzalo Jiménez de Quesada as the first author of the history of Colombian literature, made by José María Vergara and Antonio Gómez Restrepo in their literary histories. Across its three sections, the article examines the possible origins of Colombian literary history, reviews and discusses some details of Jiménez de Quesada's life and works, and explores the contributions of Martín Fernández de Enciso and Gonzalo Fernández de Oviedo, who wrote narratives about the Colombian territory some years before the emergence of the so-called first national literary author.

**Keywords:** history of Colombian literature, Gómez Restrepo, José María Vergara, Jiménez de Quesada, margins of the nation.

# Presentación

Beatriz González-Stephan (2002) reconoce que hasta hace muy poco los estudios literarios latinoamericanos no habían emprendido la labor de sistematizar los trabajos producidos por la intelectualidad hispanoamericana sobre los fenómenos de la literatura. La crítica literaria del continente, sostiene la autora, tiene la asignatura pendiente de comprender las reglas con que se escribieron, sobre todo, las historias literarias latinoamericanas, escritas en los siglos XIX y XX, para superar sus limitaciones y escribir “nuestra historia de la historia literaria” (p. 33). Esta inquietud ha sido atendida moderadamente en Colombia donde, desde hace pocas décadas, se han publicado varios artículos y libros que revisan las historias literarias nacionales.

No es este el espacio para hacer un inventario detallado de esos trabajos, pero advertimos que, entre las tendencias más relevantes, están las investigaciones que evalúan las historias literarias de manera general (Escobar Mesa, 2003), las que cuestionan la idea de nación que promueven esas historias (González Ortega, 2013; Guzmán Méndez, 2020), las que discuten sobre métodos y criterios con que se construye el canon de la literatura colombiana (Palencia-Roth, 2016) y las que se preguntan por la manera en que las historias literarias representan a los grupos minoritarios (Vargas, 2006; Navia Velasco, 2009).

El presente artículo, en línea con los anteriores, retoma y revisa la opinión sostenida por José María Vergara y Antonio Gómez Restrepo en sus *Historias literarias*, quienes designan a Gonzalo Jiménez de Quesada como el primer autor de la historia de la literatura de Colombia. Aunque el debate parezca un asunto juzgado, nuestro trabajo pretende visitar la discusión alrededor de esta designación con el fin de proponer una lectura liminar<sup>1</sup> (Bhabha, 2007) de los trabajos de Vergara y Gómez Restrepo para entender los argumentos con los cuales los historiadores literarios canonizan a Jiménez de Quesada y presentan u olvidan obras y autores coetáneos del “adelantado”. Nuestra lectura parte de explorar y contrastar las fechas de escritura y publicación, la relevancia histórica y los temas y las polémicas de las obras de los primeros cronistas de Indias que narraron o describieron el actual territorio colombiano.

<sup>1</sup> La liminaridad, dice Homi Bhabha (2007), se interesa por los límites marginales del espacio nación moderno, en los cuales “los pueblos no son simples hechos históricos o partes de un cuerpo político patriótico” (p. 182). Desde la concepción liminar del espacio nación, este se entiende como una instancia ambivalente y vacilante en la que “ninguna ideología política podría reclamar para sí la autoridad transcendente o metafísica” (p. 184) ni homogeneizar, desde una visión horizontal, la sociedad. La lectura liminar que proponemos asegura valorar los reclamos de representatividad de ciertos espacios, manifestaciones y contranarrativas ignorados en las historias literarias de Colombia.

Un breve recorrido por algunos datos biográficos de los dos historiadores literarios nos permite distinguir en ambos el mismo derrotero intelectual y político, aunque matizado por las experiencias vitales particulares y los cambios políticos y literarios de las épocas en que vivieron. José María Vergara (1831-1872) nació en el seno de una reconocida familia conservadora de la capital. A lo largo de su vida pública, cofundó o participó en algunos proyectos periodísticos y literarios al lado de intelectuales de su tiempo como Miguel Antonio Caro o José Manuel Marroquín. Fue un fervoroso defensor de la herencia española en América, que expresaba por medio de debates contra políticos de la acera ideológica opuesta, por su religiosidad consumada y por la labor de fundar y dirigir en Colombia, con la anuencia de la Academia de la Lengua de España, la primera Academia de la Lengua de Hispanoamérica.

Antonio Gómez Restrepo (1869-1947) fue un continuador y defensor de la obra de Vergara a tal punto que reeditó y prologó su *Historia* en varias ocasiones. A diferencia de Vergara, que gozó de una amplia educación, la formación académica de Gómez Restrepo sucedió en la escuela de su padre, en Bogotá. Esos primeros años de formación le dieron la disciplina para convertirse en un riguroso autodidacta. Su vida se dividió entre la crítica literaria y el servicio público; fue ministro titular o encargado y secretario durante varios gobiernos conservadores. Ejerció algunos cargos diplomáticos en España que le permitieron sostener relaciones intelectuales con escritores españoles de su tiempo —en especial con Marcelino Menéndez Pelayo— que lo fortalecieron intelectualmente y le reafirmaron su amor por España, la práctica del catolicismo y la valoración de la tradición lingüística hispánica. Fue, además, lector de Sainte-Beuve y Taine, quienes lo influenciaron para, siguiendo los pasos de Vergara, emprender la escritura de su *Historia*.

## Dos historias distintas, un solo inicio ¿verdadero?

En el primer capítulo de la *Historia de la literatura colombiana* —obra publicada en 1938 que estudia, en cuatro tomos, la literatura colombiana desde la llegada de los españoles hasta finales del siglo XIX— Gómez Restrepo toma como escritor fundacional de la literatura del país a Gonzalo Jiménez de Quesada, de quien hablará en los siguientes términos:

La literatura colombiana nace con el descubrimiento del Nuevo Reino de Granada; y el primer nombre que la enaltece es el del descubridor y fundador de Santafé de Bogotá, el licenciado don Gonzalo Jiménez de Quesada. Figura heroica, digna del bronce, que aún no ha modelado dignamente su

fisonomía, fue la de este insigne español. Para este país constituye una fortuna el haber sido conquistado, no por un aventurero ignorante y brutal, sino por un hombre culto y letrado. Fue Jiménez de Quesada uno de los más grandes capitanes españoles que vinieron a América [...]. La narración de su empresa le da la apariencia de un hecho que pertenece a la región de la fábula. El abogado andaluz, habituado a manejar la pluma de ave para sus luchas curialescas, convertido de pronto en hombre de guerra, demostró una energía, una constancia y un valor casi sobrehumanos, y además un instinto de orientación, semejante al de las aves, que lo llevó sin vacilar desde las playas del Atlántico, al través de las montañas del Opón, hasta llegar al centro del país en donde debía fundar la capital de aquella vasta porción del dominio español en América (Gómez Restrepo, 1945, p. 15).

La *Historia* de Gómez Restrepo, la segunda con deseo totalizador<sup>2</sup> publicada en la Colombia independiente, toma el mismo punto de iniciación para nuestras letras nacionales de su antecesora, la *Historia de la literatura en Nueva Granada*, publicada en 1867 por José María Vergara. De hecho, el mismo Gómez Restrepo se asume como un continuador de la obra de Vergara a quien le dedica un extenso espacio en la ‘Introducción a la primera edición’ de su *Historia*, y lo destaca por ser gran animador de la literatura nacional “cuya influencia difusiva ha perdurado a lo largo del tiempo y al través de los años ha inspirado nuevas manifestaciones de protección de las letras” (Gómez Restrepo, 1945, p. 6).

Vergara Silva (2017) afirma, en la edición de la *Historia* de Vergara publicada por la Biblioteca Nacional de Colombia, que el objetivo de esta obra no era otro que presentar una “historia de la literatura que refleje la cultura de los pueblos que habitaron el territorio de la Nueva Granada, desde la Conquista hasta la Independencia, y se plasme en ella la historia política que la gestó” (p. 7). Gómez Restrepo, con su *Historia*, va en igual línea y se centra en la herencia que los españoles dejaron en Colombia, entre ellos la religión católica. Ambos historiadores literarios explicitan en la ‘Introducción’ de sus *Historias* la profunda fe católica que motiva sus obras. De esta manera, Vergara reconoce que su “libro no viene a ser sino un largo himno cantado a la Iglesia” (p. 32) en que se reúnen “las glorias de la Iglesia a las de la patria” (*ibidem*). De allí que sugiera que, si algún lector de su libro “no gusta de escritores católicos, debe abandonarlo desde esta página” (p. 33). Gómez Restrepo (1945) hace eco de las palabras de Vergara, pero matiza un poco el tono confesional de su *Historia*:

<sup>2</sup> Antes de la *Historia* de Gómez Restrepo, se publicaron, más con finalidad didáctica que con deseos abarcadores, otras historias literarias. Estas podían entenderse dentro de las tendencias de panoramas generales de la literatura nacional, por lo que no buscaban ser exhaustivas en las fuentes, sino presentar didácticamente algunos autores y sus obras.

Este libro no tiene carácter apologético ni tendencia confesional; pero de su lectura resultará que, tomada en conjunto, la cultura colombiana y en especial su literatura, aparecen hondamente marcadas con un sello cristiano y castizo, en que se mezclan las influencias atávicas de la raza española con las recibidas de otros pueblos, especialmente de Francia (p. 10).

Retomemos la cita de la *Historia* de Gómez Restrepo con que iniciamos este apartado. La primera frase de esa extensa cita es problemática porque borra, inmediatamente, una visión importante de nuestra historia colombiana: la presencia y las probables aportaciones de las literaturas precolombinas a la edificación de una(s) literatura(s) nacional(es). En la ‘Introducción’ de su *Historia*, el autor ha lamentado que las culturas indígenas existentes en Colombia a la llegada de los españoles no conocieron la escritura y, en consecuencia, carecieron de obras maestras dignas de ser incluidas en la historia literaria nacional. Vergara (2017) también lamenta esta pérdida al señalar que “esa literatura tan inculta, tan ruda como debía serlo, se perdió para siempre” (p. 53).

A lo largo de su desarrollo teórico y crítico, la categoría de literatura indígena o prehispánica ha sido problemática porque sus producciones literarias fueron vistas como expresiones míticas o legendarias y, por tanto, sobre ellas han primado estudios antropológicos o etnográficos antes que literarios. Asimismo, porque toda pieza literaria que se presume precolombina es siempre el “resultado de un complejo proceso que, si bien comienza con los testimonios de expresión indígena [...], solo se consolida o materializa en la Colonia con la alfabetización o escritura fonética de las lenguas indígenas” (Gómez Sánchez, 2017, p. 45).

En el caso colombiano, lo que consideramos literatura prehispánica es aún más complejo de definir, puesto que de los periodos prehispánico y colonial no se conservaron transcripciones o traducciones de textos indígenas como sí ocurrió en Mesoamérica, donde hubo verdaderas campañas de recuperación y conservación de mitos y leyendas, lideradas por conquistadores y frailes, que pretendían consolidar sus campañas de hispanización y evangelización, o por los indígenas, que buscaban desesperadamente un medio para conservar el pasado inmaterial de sus ancestros (Gómez Sánchez, 2017). Las campañas de recuperación de la tradición narrativa oral de los pueblos indígenas de Colombia y la construcción de una crítica sobre ellas empiezan, creemos, a finales del siglo XIX y se afianzan, con plena decisión, en el siglo XX.

Héctor H. Orjuela abordó el problema de las literaturas indígenas precolombinas en dos obras dedicadas al tema: *Estudios sobre literatura indígena y colonial* (1986) e *Introducción al estudio de las literaturas indígenas*

(2002). En ambas obras, Orjuela toma *El Yurupary* como pieza fundamental de la literatura indígena nacional. Javier Arango Ferrer había rescatado, mucho antes, el mito amazónico en su extensa obra *Raíz y desarrollo de la literatura colombiana* (1965); y en un trabajo posterior, *Horas de literatura colombiana* (1978), asevera que “nuestra literatura debe principiar por el aporte indígena precolombino” (p. 26). Sin embargo, cuando Arango pone *El Yurupary* como obra cumbre de la poesía épica indígena con la que principia la literatura nacional, olvida o parece olvidar —cosa improbable, pues Orjuela (1982) reconoce que gracias a él conoció del mito amazónico—, que esta obra vino a ser leída por los colombianos en la medianía del siglo anterior, cuando las dos versiones del mito, comentadas por Arango y Orjuela, fueron traducidas del italiano por Pastor Restrepo Lince y Susana N. Salessi.

Sobre esta discusión, Nicolay Vargas (2005) afirma que “puede reconocerse la preexistencia de una creación indígena, pero no considerarla uno de los momentos fundacionales de la actividad literaria colombiana” (p. 129) debido, precisamente, a esos descubrimientos tardíos, impurezas textuales y entrecruzamientos cronológicos. La omisión de las literaturas indígenas que hicieron Vergara y Gómez Restrepo no parece, sin embargo, sustentarse en estos argumentos —que los superan por varias décadas—, sino más bien en que para ellos eran literarios aquellos textos que se ajustaban a los géneros venidos de Europa. De ahí que cuando Gómez Restrepo habló de la inexistencia de una épica precolombina, terminó lamentando que no hubiera una saga como sí la había en el mundo griego con la *Ilíada* y la *Odisea* o en la Edad Media con *El cantar del Mío Cid* o la *Chanson de Roland*. Por sus observaciones, Gómez Restrepo parecía estar consciente de la exclusión que hacía de las literaturas prehispánicas en su *Historia*, pero lamentaba no la inexistencia de obras —que tampoco había o estaban perdidas en el ámbito de la oralidad—, sino que estas no respondieran a los patrones escriturales de Europa.

En *La historia literaria*, obra imprescindible para entender los fundamentos y principios metodológicos de la disciplina, Óscar Tacca (1968) afirma que toda “delimitación histórica es, en la mayoría de los casos, una arbitrariedad o un espejismo. Una arbitrariedad, por cuanto lo es todo corte en el tiempo” (p. 87). En tal virtud, cualquier decisión de demarcar —de fijar un corte en el tiempo metodológicamente necesario— siempre será problemática y no estará exenta de cuestionamientos, pues la arbitrariedad de esta decisión podría estar prefigurada por los intereses o las filiaciones ideológicas de los historiadores que, sin embargo, presentarán su juicio como una urgencia o un inmaculado asunto de su tiempo. Esto se constata mejor cuando revisamos las historias literarias hispanoamericanas del siglo xx, que siempre suelen tomar como punto de partida las obras de los cronistas de Indias.

# Jiménez de Quesada, ¿el iniciador?

¿Es la figura del conquistador Gonzalo Jiménez de Quesada el primer referente de la historia literaria de Colombia?, ¿es acaso su obra la primera o la más importante entre las que escribieron los conquistadores y cronistas de Indias? La respuesta —y esto es cosa juzgada hace tiempo por la crítica literaria— es definitivamente no. Entonces, si la respuesta es no, ¿cuál fue el criterio utilizado por Vergara y Gómez Restrepo para ubicar a Jiménez de Quesada como el primer hombre de nuestra literatura nacional?, ¿se sustentaron nuestros historiadores literarios, acaso, en criterios históricos, estéticos o ideológicos? Palencia-Roth (2016) amplía el número de historiadores y críticos literarios quienes sostuvieron que el conquistador del Nuevo Reino de Granada es el iniciador de las letras nacionales; menciona a Menéndez Pelayo, Otero Muñoz y José J. Ortega. Además, agrega que el origen de esta opinión podría estar en Juan de Castellanos, quien en sus *Elegías* recordaba que Jiménez de Quesada, además de autor de obras históricas, era un eximio poeta, dueño y conocedor de las técnicas de versificación.

Sin embargo, lo primero que salta a la vista cuando revisamos los datos alrededor de la bibliografía de Jiménez de Quesada es que buena parte de su obra se encuentra extraviada en los claroscuros de la historia o sobre algunos títulos no se ha podido demostrar certeramente su autoría. En un laudatorio trabajo sobre el Conquistador, Eduardo Santa (1979) recoge toda la supuesta obra de Jiménez de Quesada. De la mayor parte de ese inventario, empero, solo se han conservado los títulos y algunas falsas atribuciones. Verbigracia, la asumida por Vergara y Gómez Restrepo como obra capital del Conquistador, el *Compendio historial de las Conquistas del Nuevo Reino*, se encuentra desaparecida desde los tiempos de la Colonia. Vergara sostiene que el último ejemplar de la obra fue visto en 1848 en manos de José Antonio de Plaza, quien por la época escribía su *Compendio de la historia de la Nueva Granada*. Sin embargo, Gómez Restrepo —que en algunos aspectos siguió a Vergara y en muchos otros reformuló tesis y corrigió imprecisiones— demostró que lo leído por Plaza fueron los fragmentos del *Compendio historial* que aparecen en las *Décadas* de Antonio de Herrera y en la *Historia general de las conquistas del reino de Nueva Granada* de Fernández de Piedrahíta. ¿Cómo, entonces, se podría afirmar que la literatura de un país empieza por un autor cuya

obra maestra se encuentra extraviada y de la cual apenas podemos leer retazos de segunda mano?

De lo anterior, surge una nueva sospecha: ¿es posible pensar en un autor memorable y merecedor de ser incluido en una historia literaria sin una obra tangible que lo respalde? Si Homero surge como figura cumbre de la literatura occidental, es porque se conservan, *completos*, sus dos poemas y otro puñado de textos atribuidos a él; y si la tragedia griega tiene como máximos representantes a Esquilo, Sófocles y Eurípides, y no a Queremón, es porque de los primeros se conservan obras íntegras y del segundo algunos fragmentos citados por otros autores y las breves menciones de su nombre hechas por Aristóteles en la *Poética* y la *Retórica*.

A diferencia de lo que ocurre con el *Compendio historial*, hay unas obras completas que, en algún momento de la historia, la crítica ha atribuido a Jiménez de Quesada. Con el tiempo, empero, se terminó demostrando que la atribución autoral era falsa o difícilmente demostrable. Un ejemplo de ello es el *Epítome de la conquista del Nuevo Reino de Granada*, obra que Vergara no conoció y a la que Gómez Restrepo le dedica un par de párrafos. En la breve referencia que Gómez Restrepo (1945) hace del *Epítome*, habla sobre “la concentración sintética con que en unos cuantos párrafos nos pone a la vista los rasgos más típicos de la civilización chibcha” (p. 22). El *Epítome* fue descubierto en 1889 por el español Marcos Jiménez de la Espada, quien, al publicarlo, otorgó la autoría a Jiménez de Quesada. Tras esta primera edición, siguieron unos trabajos críticos sobre el documento que se oponían, ratificaban o ponían en entredicho la autoría del Conquistador (Quesada Gómez, 2007). El último golpe sobre la autoría del *Epítome* lo dio Carmen Millán de Benavides (1999), quien afirma que “el *Epítome* fue documento 'casero' para un uso sin pretensiones distintas a las de apuntes preliminares para un trabajo” (p. 15). El análisis de la primera página del manuscrito le permite a la autora concluir que el autor real del *Epítome* fue el cosmógrafo español Alonso de Santa Cruz, quien lo tenía como notas de trabajo para la construcción de un proyecto mayor que consistía en escribir un mapamundi.

Otra obra que conocemos completa —cuya autoría sí pertenece, con toda certeza, a Jiménez de Quesada— tiene por nombre el *Antijovio*. Esta se escribió probablemente entre junio y noviembre de 1569 (Quesada Gómez, 2007), pero estuvo perdida durante varios siglos hasta que en 1927 fue hallada en la biblioteca del Colegio de Santa Cruz, en Valladolid. Todo parece indicar que el *Antijovio* —del que Vergara no alcanzó a tener noticias y Gómez Restrepo, aunque entonces señaló el reciente descubrimiento, no leyó y expresó que por el tema del que trataba le “interesa

menos directamente” (p. 20)— fue escrito en el Nuevo Reino de Granada, y enviado por su autor a la Península para su inmediata publicación, cosa que nunca ocurrió. La obra se conoce en Colombia gracias al trabajo de transcripción y edición que hizo el Instituto Caro y Cuervo en 1952. Trabajos posteriores han tratado de entender el lugar histórico de la obra y el pensamiento de su autor. En el que quizá es el trabajo más importante sobre el *Antijovio*, Víctor Frankl (1963) afirma que su valor consiste en que revela “el ardor espiritual de la vida del Mariscal y la profundidad de sus concepciones intelectuales”, junto con la “absoluta originalidad literaria de la obra” (p. 17).

Aunque resulte imposible por lo señalado hasta aquí, admitamos provisoriamente que Vergara y Gómez Restrepo consideraron el *Antijovio* lo suficientemente relevante para poner a Jiménez de Quesada como la figura primera de nuestra literatura nacional. No obstante, lo que cuenta el libro, cuyo título verdadero es *Apuntamientos y anotaciones sobre la Historia de Paulo Jovio*, nada tiene que ver con Colombia, salvo el señalado hecho de que probablemente se escribió en estas tierras. El *Antijovio* tiene como objetivo rebatir algunos argumentos antihispánicos expuestos por el obispo de Nocera, Paulo Jovio, en las *Historias sui temporis*. Esta es una obra especialmente europea por el tema del que trata, de allí que Víctor Frankl (1963) identifique en ella un conjunto de categorías históricas propias del espíritu europeo de los periodos medieval, prerrenacentista, contrarreformista o prebarroco. ¿Cómo podría, entonces, ponderarse para la historia de la literatura nacional una obra que salvo por su lugar de escritura y su autor nada dice sobre Colombia?

Volvamos al *Compendio historial* para afirmar que Vergara data su escritura —¿y publicación?— entre los años 1572 y 1573. Para esa fecha, como veremos, se habían escrito o publicado, total o parcialmente, infinidad de cartas, crónicas y relaciones de viaje sobre el Nuevo Mundo. Varias de ellas, incluso, hablaban sobre los primeros arribos, las conquistas y colonizaciones de lugares que hoy comprenden el territorio colombiano. Exploraremos ahora tres de estas obras para tratar de entender por qué no aparecen en las historias literarias de Vergara y Gómez Restrepo como piezas fundacionales de nuestra literatura nacional. Nos referimos a *Summa de Geografía* de Martín Fernández de Enciso, *Sumario de la natural historia de las Indias* e *Historia general y natural de las Indias, islas y Tierra Firme del mar Océano* de Gonzalo Fernández de Oviedo.

# Enciso y Oviedo, ¿he aquí los fundadores?

Las obras de Enciso y Oviedo mencionadas anteriormente sí se conservaron y debieron convertirse en fuente documental y referencia obligada para nuestros historiadores literarios por los años en que escribían sus *Historias*. ¿Por qué, entonces, si estos documentos se escribieron o publicaron antes que los de Jiménez de Quesada y por qué si no se las tragó la historia y hoy pueden leerse íntegramente no se constituyeron en puntos de partida de las *Historias* de Vergara y Gómez Restrepo? A continuación, intentaremos llegar a una respuesta a partir de los temas que tratan y de las fechas de escritura y publicación de estas obras.

Si asumimos el asunto desde una mirada puramente cronológica, la historia de la literatura colombiana debería empezar con el nombre y la obra de Martín Fernández de Enciso. *Summa de Geografía*, título de su única obra conocida, probablemente fue escrita veintiséis años después de la llegada de Colón a La Española —en septiembre de 1518— y se editó al año siguiente en la ilustre imprenta sevillana del alemán Jacobo Cromberger. En la ‘Introducción’ a la edición de la *Geografía* que hizo la Biblioteca del Banco Popular de Colombia, Ibáñez Cerdá afirma que, con la publicación de esta obra, el objetivo pretendido por el Bachiller —llamado así porque era un versado hombre de leyes— era obtener el favor del rey Carlos I de España y “darle cabal noticia de los diversos países del mundo, con lo que podría orientar sus empresas militares y colonizadoras, y [...] facilitar la misión ardua de pilotos, navegantes y conquistadores” (Fernández de Enciso, 1974, p. 12).

La *Geografía* de Enciso es el primer libro publicado en Europa en el que se describen los paisajes y se narran algunas pocas situaciones acaecidas entre conquistadores y nativos de la América continental, llamada por los españoles Tierra Firme. Para ser más precisos, el libro no trata exclusivamente del Nuevo Mundo. La *Geografía* es también un tratado científico sobre la esfera terrestre y una descripción geográfica de los países del Viejo Mundo que Enciso tomó de obras clásicas de cosmógrafos y astrónomos como Ptolomeo, Eratóstenes, Estrabón, Plinio, Josefo o San Anselmo, a las que en ocasiones fusiló para que, como él afirma, “mejor las comprendiesen los que la leyesen y a más personas aprovechase” (Fernández de Enciso, 1974, p. 23). El libro no es propiamente una crónica de sucesos, sino un tratado teórico práctico de cartografía —aunque en sus páginas no haya mapas—, que tuvo como parte más provechosa para

los lectores de su tiempo y el nuestro la descripción de los lugares que visitó el Bachiller en sus dos viajes al Nuevo Mundo.

De las andanzas por las islas y costas de lo que hoy son los territorios de las Antillas, Panamá y el Caribe colombiano y venezolano, salieron los datos que Enciso usó para escribir su obra. ¿Acaso la *Geografía* de Enciso no fue valorada apropiadamente por nuestros historiadores literarios por el hecho de que sus descripciones se centraron en sitios ubicados en los márgenes de la nación —Urabá, el Sinú, Cartagena, Santa Marta, la Sierra Nevada y la desembocadura del río Magdalena—, y no en Santafé de Bogotá, la ciudad fundada por Jiménez de Quesada?

*Summa de Geografía*, aunque fue la primera obra que narró la América continental y una fuente directa para otros cronistas e historiadores que le sucedieron, no fue mencionada por Vergara y Gómez Restrepo en sus *Historias*. Orjuela (1985) reconoce que la *Geografía* es “el primer libro en español que se conoce relativo a América” (p. 242), pero rechaza su principalía en la historia de la literatura nacional porque “se concentra en el aspecto geográfico y no ofrece una descripción metódica del Nuevo Mundo” (p. 259). El libro, en efecto, hace honor a su nombre y solo en escasos momentos cuenta algunos asuntos que podrían revestir importancia para la historia —y quizá la literatura— de nuestro país, como el célebre Requerimiento ocurrido en tierras del Cenú.

La objeción de Orjuela al nombre de Enciso no lo lleva, no obstante, a aceptar a Jiménez de Quesada como el primer autor de la historia de las letras colombianas. Para Orjuela (1985), es cuestionable que la crítica nacional no hubiese revisado los nombres de los cronistas contemporáneos de Jiménez de Quesada y de los que le antecedieron en su llegada al actual territorio nacional. De la llana revisión de fechas y obras, se hubiera obtenido, afirma el crítico, que la primera figura de las letras nacionales es “el célebre cronista Gonzalo Fernández de Oviedo, escritor fecundísimo que, a diferencia de Gonzalo Jiménez de Quesada, escribió obra de imaginación, además de crónicas, y en quien [...] se origina la literatura nacional” (p. 242). Esta opinión será ampliada diez años después por el mismo Orjuela cuando valore a Oviedo también por su obra ensayística y literaria:

[...] el escritor que es ahora reconocido como el verdadero fundador de la literatura en el país, Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557), cuya obra creativa relacionada con el Nuevo Mundo incluye un tomo de verso y prosa, *Las quinquagenas*, sería nuestro primer poeta, así como también es nuestro primer novelista y ensayista con sus obras *Claribalte* (1519) y el *Sumario* (1526) de la historia natural de las Indias (Orjuela, 1995, p. 23).

Oviedo fue, según sostiene Álvaro Félix Bolaños (1990), “el primer historiador español del siglo xvi que realizó un proyecto global de la historia de la conquista de las nuevas tierras y su descripción geográfica, física, botánica, zoológica y etnográfica” (p. 577). Este proyecto se materializó en dos obras fundamentales: El *Sumario* y la *Historia general y natural*. Su mediana formación intelectual, forjada en los años en que estuvo al servicio de varias cortes de España e Italia, y su temprana llegada a tierras continentales —arribó a Santa Marta el 11 de abril de 1514 y pasó luego a Santa María la Antigua— facilitaron que desde muy pronto emprendiera la magnánima tarea de escribir sobre todos los asuntos del Nuevo Mundo.

El *Sumario*, su primera obra, fue publicado en 1526 como avance o síntesis de su obra capital, la *Historia general y natural*, en la cual venía trabajando desde su primer viaje al Nuevo Mundo. Su escritura se hizo prácticamente de memoria, por lo que “carece de pesadez erudita y está elaborada en un estilo ágil, natural, vivaz” (Orjuela, 1985, p. 258). Esta obra, como la *Geografía* de Enciso, tampoco abandona el ámbito del Caribe, aunque sí logra ser mucho más rica en descripciones, sobre todo de plantas y animales; además dedica mayor espacio a narrar asuntos y detalles relacionados con las tribus de indígenas con las que el cronista había tenido algún contacto. La obra “está considerada como la primera historia natural del Nuevo Mundo y la primera etnografía de América Central” (Coello de la Rosa, 2016, p. 162). Sin embargo, a pesar de dedicarles algunas páginas al actual territorio colombiano y sus gentes y de que circuló entre bibliotecas y lectores en los siglos posteriores a su publicación, el libro no apareció en la historia literaria de Colombia, sino hasta el rescate que Orjuela hace del cronista y sus obras. ¿Pesó sobre el *Sumario* el hecho de que es una obra cuyas acciones y descripciones, como ocurre con la *Geografía* de Enciso, tampoco salen del ámbito del Caribe colombiano? ¿Fue ignorado el *Sumario* por nuestros historiadores porque, antes que texto literario, veían en él un tratado científico?

La *Historia general y natural*, principal proyecto intelectual de Oviedo, no contó con la misma suerte que el *Sumario*, pues una edición definitiva solo vino a conocerse a mediados del siglo xix, cuando se publicaron completas las tres partes en que está constituida. El hecho de que la *Historia general y natural* no haya conocido una edición definitiva hasta el siglo xix dio pie, entre otras razones políticas y personales, al encarnizado y famosísimo enfrentamiento intelectual entre Gonzalo Fernández de Oviedo y Bartolomé de Las Casas.

El debate, expresado abiertamente en las obras de ambos cronistas, promovió la idea de que, mientras el fraile Las Casas era un hombre dedicado a la protección y beneficio de los indios, el veedor Oviedo fue un

historiador mediocre y cruel que se convirtió en símbolo de la más criminal empresa exterminadora de los nativos americanos. Bolaños (1990) retoma críticamente los momentos más importantes de esta discusión —que empezó, entre otras cosas, por la enérgica oposición de Oviedo al proyecto de conquista pacífica propuesto por de Las Casas y por las percepciones negativas que sobre los indígenas el veedor había presentado en el *Sumario* y en la primera parte de la *Historia general y natural*— para afirmar que la animadversión de de Las Casas hacia Oviedo se debió no solo a los desencuentros y envidias personales entre ambos, sino también a una lectura parcial de la obra de Oviedo, que se sostuvo hasta el siglo XIX, cuando el primer cronista de Indias pudo ser leído íntegramente.

Mencionamos esta polémica para aventurar la idea de que quizá la publicación parcial de la *Historia general y natural* fue asimismo la causa por la cual Vergara y Gómez Restrepo no incluyeron a Oviedo en sus *Historias*. Aclarar esta idea requiere revisar la cronología alrededor de la publicación, parcial y definitiva, de la *Historia general y natural* para saber de qué manera este hecho jugó en contra del lugar de Oviedo en las primeras historias literarias nacionales.

De las tres partes, divididas en cincuenta libros, que conforman la *Historia general y natural*, Oviedo solo publicó, en 1537, la primera que estaba constituida por los primeros diecinueve libros. En esta inaugural edición se incluyó también una parte del libro L, llamado ‘Infortunios y naufragios’. Esta versión se volvió a editar, con algunos cambios, en Salamanca en 1547, cuando Oviedo aún estaba con vida. En 1557, año en que murió el cronista, se editó el libro XX, aunque independiente de los libros publicados con anterioridad. Fue así como la obra completa solo vino a ver la luz entre los años 1851 y 1855, cuando la Real Academia de la Historia de España asumió la tarea de rescatar los manuscritos y preparar su edición definitiva en cuatro tomos, labor encargada al catedrático José Amador de los Ríos.

En contraste con el *Sumario* y la *Geografía*, la *Historia general y natural* sí aborda hechos ocurridos al interior del continente americano, entre ellos, la conquista del Nuevo Reino de Granada, liderada por Jiménez de Quesada. No lo hace en los primeros diecinueve libros, en los cuales las acciones nunca salen del ámbito de las Antillas; no lo hace en el libro L, que es una compilación de naufragios y toda suerte de desgracias sufridas por los conquistadores en el mar Caribe, tampoco en el libro XX, publicado en solitario, que trata sobre el estrecho de Magallanes. Los sucesos de la conquista del Nuevo Reino de Granada y la fundación de Santafé de Bogotá se cuentan en el libro XXVI, que apareció publicado en el Tomo II de la edición de la Real Academia de la Historia, en 1852. En el libro, Oviedo (1852, Tomo II) describe a Bogotá en los siguientes términos:

Es aquel nuevo reyno partido en dos provincias, la una se llamó de Bogotá, porque assi llaman al que la señorea, y la otra se diçe Tunja, por la misma raçon, La mayor provincia es la de Bogotá: es grand señor y sobre muchos caçiques y señores; y la tierra muy buena y harto mayor que la de Tunja [...]. Toda aquella tierra y valles de Bogotá, es tierra rasa y sin montaña ninguna, y las sierras le caen lexos (p. 385).

¿Por qué si Oviedo escribió sobre la fundación de Santafé de Bogotá nuestros historiadores no lo incluyeron en sus *Historias*? Aventuremos algunas hipótesis relacionadas con la fragmentaria publicación de la *Historia general y natural*. Digamos primero que cuando Vergara publicó su *Historia*, en 1867, apenas podía tener vagas noticias de la edición definitiva de la obra de Oviedo, publicada una década antes. Digamos, asimismo, que el historiador literario conocía de la *Historia general y natural* solo el primer libro, publicado en tiempos de la Colonia, pero como este versaba sobre hechos ocurridos en las Antillas no revistió importancia para quien estaba escribiendo una historia literaria de la Nueva Granada. Ambas hipótesis pueden resultar afortunadas, porque en la ‘Introducción’ a su *Historia*, Vergara (2017) se quejaba de que en los países de América “las obras son pocas, y siendo pocas, puede uno estar seguro de que en el ramo que va a estudiar no encontrará ni una pulgada del camino desmontada y andadera” (p. 30).

Gómez Restrepo sí cita la *Historia general y natural*. Lo hace en el capítulo II de su *Historia* para comparar las descripciones que Castellanos y Oviedo hicieron de Cristóbal Colón. Sin embargo, allí mismo manifiesta que la observación sobre la similitud de ambas descripciones fue señalada inicialmente por Miguel Antonio Caro. Adicional a esto, el fragmento que cita pertenece al libro II de la *Historia general y natural*, que estaba publicado desde 1535. De todo esto, podríamos suponer que Gómez Restrepo no leyó directamente a Oviedo, sino a través de Caro; y si lo hizo, las páginas leídas corresponden exclusivamente a la Parte I que se conocía desde la Colonia. De todas maneras, esto último parece un poco difícil de aceptar dado el contacto estrecho que el historiador literario tenía con círculos intelectuales de España y la brecha de ochenta años que hay entre la publicación de la versión definitiva de la *Historia general y natural* y la escritura de la *Historia* de Gómez Restrepo.

Finalmente, podríamos suponer que, a diferencia de lo dicho hasta aquí, Vergara y Gómez Restrepo sí conocieron la edición definitiva de la *Historia general y natural*, pero como esta es una obra del espectro americano, los historiadores literarios la rechazaron porque ellos estaban escribiendo una historia literaria nacional. Quizá para nuestros historiadores

literarios Oviedo fue, antes que un autor de la literatura colombiana, un cronista de todo el Nuevo Mundo. En tal caso, todas estas hipótesis servirían para justificar la omisión de Oviedo de las *Historias* de Vergara y Gómez Restrepo, pero no para justificar el lugar primero que estos le dan a Jiménez de Quesada.

## Para cerrar: ¿por qué estos no y aquel sí?

Las *Historias* de Vergara y Gómez Restrepo, como muchas de las escritas en Hispanoamérica durante el siglo XIX y principios del XX, encontraron su inspiración en las historias literarias europeas del mismo periodo. Esos enormes proyectos intelectuales, liderados por un hombre en solitario, vincularon, por primera vez, “la literatura con los conceptos oficiales de historia, territorio y nación, y en el proceso, demarcaron un territorio como nacional” (González Ortega, 2013, p. 109). Las historias literarias hispanoamericanas, inscritas en los proyectos de las élites letradas criollas, “cumplieron una función decisiva en la construcción ideológica de una literatura nacional, que sirvió a los sectores dominantes para fijar y asegurar las representaciones necesarias de la urgente unidad política nacional” (González-Stephan, 2002, p. 37). Desde el trabajo de Anderson (2007), *Comunidades imaginadas*, sabemos que el nacionalismo es un artefacto cultural de una élite dominante, la cual imagina un proyecto común de nación que en el fondo solo busca conservar los propios intereses de clase, raza, lengua o religión.

Con esto, es posible entender que de la extensa cita de Gómez Restrepo (1945) con que iniciamos este trabajo, lo primero que resulta evidente es el interés por destacar, antes que una obra literaria, el hecho de que Jiménez de Quesada fue “el descubridor y fundador de Santafé de Bogotá”. El afán parece desmedido y mesiánico hasta el grado de que para el historiador literario sea una fortuna que la capital de Colombia hubiese sido conquistada por este “hombre culto y letrado” y no “por un aventurero ignorante y brutal”. La empresa de Jiménez de Quesada fue, según se intuye de la cita, no una campaña militar de sometimiento de los otros, sino una gesta civilizadora y un imperativo celestial que *debía* —tal es la forma verbal usada— llevar al conquistador a “fundar la capital de aquella vasta porción del dominio español en América”.

A la exaltación de la misión de Jiménez de Quesada, Gómez Restrepo adiciona una estrategia discursiva que consiste en trasladarle los valores personales del conquistador a la nación: “Jiménez de Quesada pertenece a Colombia, no sólo por haber sido conquistador del Nuevo Reino de Granada, sino porque imprimió, de manera indeleble, los rasgos típicos de su persona en la nación que fundó” (p. 16). Esos rasgos definitorios de la nación son —siempre según Gómez Restrepo— el espíritu legalista, el humanismo, la civilidad, el amor por la poesía y la generosidad. Incluso llega a decir que una posible deficiencia cardiorrenal que sufrió el conquistador es la principal enfermedad que aqueja a los colombianos. El historiador literario anula la condición humana de Jiménez de Quesada, con sus máculas y virtudes, y lo eleva a la categoría de monumento para terminar diciendo que “si ejecutó un acto de reprochable crueldad, constreñido por sus compañeros, no se jactó de ello, antes bien lo recordaba con pesar” (p. 16).

Esta estrategia discursiva revela un posicionamiento ideológico en Gómez Restrepo que puede extenderse a Vergara. Los dos historiadores escogieron, para fundar nuestra tradición literaria, no a quien primero escribió sobre el actual territorio colombiano, no al cronista más prolijo ni al que consolidó una obra entre los lectores de su tiempo, sino al que mejor expresaba el ideal de nación defendido por la élite letrada a la que ellos pertenecían. En palabras de Diana Guzmán Méndez (2020), “la figura de Gonzalo Jiménez de Quesada, como piedra angular de la historia literaria nacional, tiene el objetivo de instaurar las bases axiológicas que deben guiar la nación” (p. 118). En tal sentido, no es que Jiménez de Quesada haya trasladado sus valores personales a la nación, sino que los supuestos rasgos formativos de Jiménez de Quesada —compartidos por los dos historiadores literarios— podían aprovecharse ideológicamente para consolidar un proyecto de nación que tuvo como principios fundantes la religión católica, el pensamiento conservador y la exaltación de la lengua y la tradición hispánica.

Jiménez de Quesada —no así su obra, que se había perdido en los vericuetos de la historia o en las bibliotecas de España y América— encarnaba, además, el ideal de hombre que logró imponerse a la barbarie americana y fundó, en medio de los Andes, la ciudad desde la cual se instauró un relato de nación monolítico, unívoco y centralista. Dicho relato glorificaba los valores de la élite intelectual andina e ignoraba las manifestaciones literarias gestadas por los escritores liminares del Estado-nación. Pensemos, para ilustrar lo anterior, en el hecho de que un libro como el *Antijovio* —de total irrelevancia histórica o literaria para Colombia— haya sido publicado por una institución colombiana, el

bogotano Instituto Caro y Cuervo, y no por una institución cultural española. Pensemos también en que Gómez Restrepo ignoró abiertamente la obra de Juan José Nieto, cuya novela *Ingermina o la hija de Calamar* (1844) no solo fue la primera escrita por un colombiano, sino que sirvió de punto de partida para registrar la manera en que el romanticismo penetró en la prosa nacional (Curcio Altamar, 1975). Pensemos, finalmente, en que Gómez Restrepo, en el Tomo IV de su *Historia*, dedicado a canonizar a los poetas mayores y menores del siglo XIX, se explaya en elogios sobre la hoy olvidada poesía de Rafael Núñez, pero ignora tajantemente a Candelario Obeso, cuya obra *Cantos populares de mi tierra* ha sobrevivido a la crítica y ha encontrado, más allá del Caribe, nuevos lectores desde cuando se publicó en 1877.<sup>3</sup>

Por todo lo anterior, es lícito concluir que el lugar de enunciación de Vergara y Gómez Restrepo es eurocéntrico, pues sus *Historias* están concebidas desde los modelos y criterios aprendidos de Europa. Sin embargo, puesta en esos términos, esta conclusión queda incompleta porque el eurocentrismo también tiene sus matices y maneras de concretarse de acuerdo con el lugar desde donde se enuncie. En el caso de los dos historiadores literarios colombianos, su eurocentrismo se materializaba en un exacerbado hispanismo que enaltecía el perfecto uso de la lengua española y la religión católica, al tiempo que soslayaba las expresiones populares de pardos, negros e indígenas. Solo cuando se tiene claro esto es posible entender que Vergara y Gómez Restrepo hayan puesto en el punto de partida de nuestras letras nacionales a un autor como Jiménez de Quesada, ignorando, incluso, a autores que —primero o con mayor detalle— escribieron o recrearon sus obras en los límites marginales de la nación colombiana. ⇨⇨

<sup>3</sup> No es accesorio la selección de estos dos nombres para tratar de ilustrar nuestra afirmación. Nieto y Obeso son ejemplos palpables de cómo, en el primer siglo de independencia, la hegemonización y homogeneización del relato nacional despreciaba a autores que provenían de espacios liminares, los cuales —conscientes de ello— reclamaban una revolución en el canon literario nacional. El mismo Obeso (2017) advertía, en el prólogo de *Cantos populares de mi tierra*, que “en la poesía popular hay y hubo siempre, sin las ventajas filosóficas, una obra copiosa de delicado sentimiento, y mucha inapreciable joya de imágenes bellísimas. Así, tengo para mí que es sólo cultivándola con el esmero querido como alcanzan las naciones a fundar su verdadera positiva literatura” (pp. 8-9).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, B. (2007). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Arango Ferrer, J. (1965). *Raíz y desarrollo de la literatura colombiana*. Bogotá: Ediciones Lerner.
- Arango Ferrer, J. (1978). *Horas de literatura colombiana*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Bhabha, H. (2007). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bolaños, A. (1990). Panegírico y libelo del primer cronista de Indias, Gonzalo Fernández de Oviedo. *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 45 (3), pp. 578-649. Recuperado de <https://bit.ly/3CMh5qf> [12.09.2023]
- Coello de la Rosa, A. (2016). El proceso de escritura del Sumario (1526) de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés en el seno de circulaciones y transferencias culturales con el humanismo italiano. *Pedralbes: revista d'història moderna* (36), pp. 143-178. Recuperado de <https://bit.ly/3klujEI> [12.09.2023]
- Curcio Altamar, A. (1975). *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Escobar Mesa, A. (2003). Lectura crítica de las historias literarias colombianas. *Poligramas* (19), pp. 75-92. Recuperado de: <https://bit.ly/3INYy00> [12.09.2023]
- Fernández de Enciso, M. (1974). *Summa de Geografía*. Bogotá: Biblioteca Banco Popular.
- Fernández de Oviedo, G. (1851-1855). *Historia general y natural de las Indias, islas y Tierra Firme del mar Océano. Tomos I, II, III y IV*. Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia de España. Recuperado de <https://bit.ly/3WdyAqy> [12.09.2023]
- Fernández de Oviedo, G. (1950). *Sumario de la natural historia de las Indias*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Frankl, V. (1963). *En Antijovio de Gonzalo Jiménez de Quesada y las concepciones de realidad y verdad en la época de la contrarreforma y el manierismo*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- Gómez Restrepo, A. (1945). *Historia de la literatura colombiana*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Gómez Sánchez, D. (2017). Literaturas precolombinas: entre lo ancestral y lo colonial. *Revista Co-Herencia* 14 (27), pp. 41-64. DOI: 10.17230/co-herencia.14.27.2
- González Ortega, N. (2013). *Colombia: una nación en formación en su historia y literatura*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- González-Stephan, B. (2002). *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional. La historiografía literaria del liberalismo del siglo XIX*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Guzmán Méndez, D. P. (2020). *Memoria y canon en las historias de la literatura colombiana (1867-1944)*. Bogotá: Ediciones Universidad Santo Tomás.
- Jiménez de Quesada, G. (1952). *El Antijovio*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Millán de Benavides, C. (1999). Epítome de la conquista del Nuevo Reino de Granada. *Universitas Humanística* 48 (48), pp. 11-17. Recuperado de <https://bit.ly/3iJzAFd> [12.09.2023]
- Navia Velasco, C. (2009). Las historias literarias colombianas y los estudios de género. *La manzana de la discordia* 2 (8), pp. 43-51. DOI: 10.25100/lamanzanadeladiscordia.v4i2.1451.
- Obeso, C. (2017). *Cantos populares de mi tierra*. Barranquilla: Universidad del Norte.
- Orjuela, H. H. (1982). Yurupary: epopeya indígena suramericana. *Thesaurus: boletín*

- del Instituto Caro y Cuervo* 37 (1), pp. 107-119. Recuperado de <https://bit.ly/3QG82gq> [12.09.2023]
- Orjuela, H. H. (1985). Orígenes de la literatura colombiana: Gonzalo Fernández de Oviedo. *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 40 (2), pp. 241-292. Recuperado de <https://bit.ly/3XAxPZC> [12.09.2023]
- Orjuela, H. H. (1986). *Estudios sobre literatura indígena y colonial*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Orjuela, H. H. (1995). *Itinerario de la poesía colombiana. Poesía colonial*. Bogotá: Editorial Kelly.
- Orjuela, H. H. (2002). *Introducción al estudio de las literaturas indígenas. Historia Crítica de la Literatura Colombiana*. Bogotá: Editorial Guadalupe.
- Palencia-Roth, M. (2016). Inquietudes coloniales: literatura e historiografía literaria de "Colombia". *Estudios de Literatura Colombiana* 39, pp. 139-151. DOI: 10.17533/udea.elc.n39a09.
- Quesada Gómez, C. (2007). Gonzalo Jiménez de Quesada: la retórica frente al infortunio. En T. Barrera (Coord.). *Herencia cultural de España en América. Poetas y cronistas en el Nuevo Mundo-Siglo XVI* (pp. 159-180). Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- Santa, E. (1979). Jiménez de Quesada y la literatura colombiana. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 16 (3), pp. 40-52. Recuperado de <https://bit.ly/3H4RP1c> [12.09.2023]
- Tacca, O. (1968). *La historia literaria*. Madrid: Editorial Gredos.
- Vargas, N. (2006). Aproximación al problema de las literaturas de minorías. Mujeres, negros e indígenas en el mapa historiográfico de la literatura colombiana. *Lingüística y Literatura* 49, pp. 115-133. Recuperado de <https://bit.ly/3GLbmT2> [17.09.2023]
- Vergara, J. (2017). *Historia de la literatura en Nueva Granada*. Bogotá: Ministerio de Cultura-Biblioteca Básica de Cultura Colombiana.

# “Sin Dios ni ley”: conciencia contra-hegemónica y causas de La Violencia en *El Cristo de espaldas* (1952) de Eduardo Caballero Calderón

## “Godless and Lawless”: Counter-Hegemonic Consciousness and Causes of La Violencia in *El Cristo de Espaldas* (1952) by Eduardo Caballero Calderón

**Luis Flores Portero**

Universidad Militar Nueva Granada, Colombia

[luis.flores@unimilitar.edu.co](mailto:luis.flores@unimilitar.edu.co)

<https://orcid.org/0000-0002-7621-107X>

**Reconocimientos:** Dedicado a George González. Agradezco a Manuel Losada por la revisión de los conceptos filosóficos y a la Universidad Militar Nueva Granada por su apoyo para escribir este artículo.

**Cómo citar este artículo:** Flores Portero, L. (2024). “Sin Dios ni ley”: conciencia contra-hegemónica y causas de La Violencia en *El Cristo de espaldas* (1952) de Eduardo Caballero Calderón. *Estudios de Literatura Colombiana* 55, pp. 85-102. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.354589>

**Editoras:** Paula Andrea Marín Colorado  
Vanessa Zuleta Quintero

**Recibido:** 11/08/2023  
**Aprobado:** 11/12/2023  
**Publicado:** 31/07/2024

**Copyright:** ©2024 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2024. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](#)



Check for updates



## “Sin Dios ni ley”: conciencia contra-hegemónica y causas de La Violencia en *El Cristo de espaldas* (1952) de Eduardo Caballero Calderón

“Godless and Lawless”: Counter-Hegemonic Consciousness and Causes of La Violencia in *El Cristo de Espaldas* (1952) by Eduardo Caballero Calderón  
Luis Flores Portero, profesor de planta, Universidad Militar Nueva Granada, Colombia



### Resumen:

Las novelas de La Violencia en Colombia (1946-1967), pese a haber recibido suficiente atención por parte de la crítica literaria, han sido escasamente analizadas desde vertientes teórico-críticas contra-hegemónicas como el pensamiento decolonial. Una de esas novelas, de las más conocidas de La Violencia, es *El Cristo de espaldas* (1952) de Eduardo Caballero Calderón. En el siguiente artículo argumento que el novelista colombiano imbrica en su novela la conciencia contra-hegemónica de algunos de sus personajes, con el fin de elucidar la opresión neocolonial así como las causas del fenómeno de La Violencia en Colombia.

**Palabras clave:** Eduardo Caballero Calderón, *El Cristo de espaldas*, La Violencia, pensamiento decolonial.

### Abstract:

Despite having received considerable attention from literary critics, the novels of *La Violencia* in Colombia (1946-1967) have been scarcely analyzed from counter-hegemonic theoretical-critical perspectives, such as decolonial thinking. One of the best-known novels of *La Violencia* period is “*El Cristo de espaldas*” (1952) by Eduardo Caballero Calderón. This article argues that the Colombian novelist incorporates in his novel the counter-hegemonic consciousness of some of his characters, in order to elucidate the neocolonial oppression as well as the causes of *La Violencia* phenomenon in Colombia.

**Keywords:** Eduardo Caballero Calderón, *El Cristo de espaldas*, *La Violencia*, decolonial thinking.

Y digo que la distancia de la *colonización* y la *civilización* es infinita, que todas las expediciones coloniales acumuladas, de todos los estatutos coloniales elaborados, de todas las circulares ministeriales expedidas no se podría rescatar un solo valor humano.  
Aimé Césaire, *Discurso sobre el colonialismo* ([1950] 2006, p. 14).

**E**l *Cristo de espaldas* (1952), del escritor colombiano Eduardo Caballero Calderón, se encuadra dentro de las obras conocidas como novelas de La Violencia, conflicto desarrollado en Colombia entre 1946 y 1967 (Osorio, 2006, p. 85), las cuales han sido analizadas por la crítica literaria hispanoamericana y cuya extensa producción —entre 50 y más de 70 según la opinión de algunos críticos— nos debería permitir hablar del subgénero de la *novela* de La Violencia, como bautizó Hernando Téllez (como se citó en Andrade, 2016, p. 7). Sin embargo, carecemos de una opinión generalizada o unánime sobre las causas de La Violencia a través de esta *narrativa*, lo cual responde, solo en parte, a la tradicional predilección de la élite colombiana por la poesía y el ensayo, en línea con la vieja declaración de Gabriel García Márquez en 1959 sobre la literatura colombiana como un “fraude” (Williams, 2018, p. 38). La falta de consenso sobre las causas de La Violencia impide, en último término, encontrar hilos conductores comunes para establecer una narrativa que reúna, bajo parámetros temáticos y estilísticos semejantes, novelas como *El Cristo de espaldas* (1952) de Eduardo Caballero Calderón, *La mala hora* (1961) de Gabriel García Márquez o *El día señalado* (1964) de Manuel Mejía Vallejo. En consecuencia, sigue hasta el día de hoy vigente la siguiente opinión de Kirsner (1966) sobre la necesidad de entender La Violencia a fin de hacer lo propio con la narrativa que produjo este periodo histórico de Colombia: “*La violencia* is no less significant as a key to the understanding of much of Colombian contemporary literature than is the awareness of the racial situation in the appreciation of much of [US contemporary literature]” (p. 70).

En el presente artículo abordaremos las causas de La Violencia en Colombia a través de la lectura de una de sus novelas más conocidas: *El Cristo de espaldas* (1952) de Eduardo Caballero Calderón, una de las escasas “20 contra-vozes explícitas” que se pronunciaron públicamente sobre los orígenes del conflicto (Schuster, 2009, p. 15). Para ello, analizaremos el texto del escritor colombiano a la luz de la opresión neocolonial que subyace en la novela. En este sentido, elucidaremos La Violencia, como

un fenómeno de “absoluta oposición”, en el contexto de pérdida de privilegios de la élite hegemónica, para lo cual nos apoyaremos en planteamientos decoloniales y, en particular, la obra de Frantz Fanon y el prefacio de Jean-Paul Sartre a *Los condenados de la tierra* (1961), donde el filósofo francés criticó a su audiencia europea por su “racismo no examinado”.<sup>1</sup>

Antes de entrar en detalles con nuestra lectura decolonial de *El Cristo de espaldas*, debemos acercarnos primero al devenir de las novelas de La Violencia en Colombia, cuyos hilos conductores han encontrado un encuadre, para las causas de dicho fenómeno, en su dimensión trágica o, como señala Jimeno (2012):

[U]na gran ambigüedad: pese al señalamiento específico de culpables y beneficiarios de la violencia, se deslizan hacia la idea de la violencia como semejante a una plaga, a un desastre natural, alimentado por pasiones y odios ancestrales. Se establece así una semejanza de todos en la barbarie, en la “irracionalidad” (p. 338).<sup>2</sup>

En paralelo a esta interpretación de las novelas de La Violencia, como una plaga o una tragedia, resulta escaso el valor literario otorgado a las más de 50 novelas contabilizadas sobre el fenómeno, según la opinión de algunos críticos o, en un contexto más amplio, novelistas como Mario Vargas Llosa (1991), con su conocida opinión sobre la originalidad en las historias y los temas de la novela hispanoamericana del periodo 1910-50, no así por la forma o el tratamiento de esos mismos temas que el escritor hispano-peruano califica de “truculento” (p. 362); o la no menos conocida opinión de Gabriel García Márquez, con su famoso “inventario de muertos” de la narrativa de La Violencia.<sup>3</sup>

Si recogemos algunas opiniones de la crítica literaria, en “Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva”, Óscar Osorio concluye, por ejemplo, que

<sup>1</sup> Para Judith Butler (2018), la conciencia del “racismo no examinado” y la pérdida de privilegios de la élite hegemónica que articula Sartre en su prefacio, puede abrir la puerta a un mayor grado de intersubjetividad o interdependencia: “Losing privilege is a fecund loss that expands social connectedness, bringing us closer to a world in which interdependency and equality are valued” (p. 244).

<sup>2</sup> Sánchez y Bakewell (1985) han señalado también: “In the subject matter of most of [the] works we find a stress on the dead –the victims. Rarely do the executors, the beneficiaries, or the rebels appear. The Violence is shown almost wholly as tragedy, as an impersonal and destructive force” (p. 806). Desde una perspectiva más amplia, ver la opinión de Augusto Escobar Mesa, para quien la interpretación trágica de La Violencia ha servido para estigmatizar a las élites colombianas (como se citó en Jimeno, 2012, p. 338); Jaime Alejandro Rodríguez ha argumentado también que la literatura de La Violencia se erige en alternativa a la verdad de la Historia, donde “la literatura sugiere no tanto un esto fue así sino un esto pudo ser así o un esto habría sido así” (2004, p. 30).

<sup>3</sup> “No escribí lo que realmente o exactamente se pueda llamar la novela de la violencia por dos motivos: uno, porque yo no lo había vivido directamente, yo vivía en la ciudad; y dos, porque yo consideraba que lo importante literariamente no era el inventario de muertos, ni la descripción de los métodos de violencia” (como se citó en Rufinelli, 1974, p. 26).

novelas como *La calle 10* (1960) de Manuel Zapata Olivella, *El día del odio* (1952) de José Antonio Osorio Lizarazo, así como las dos más conocidas de Eduardo Caballero Calderón, *El Cristo de espaldas* y *Siervo sin tierra*, “adolecen de un regionalismo sin trascendencia” (Osorio, 2006, p. 105). Por su parte, Gonzalo Sánchez y Peter Bakewell (1985) evalúan más en términos descriptivos que literarios las más de 50 novelas de La Violencia, a excepción según los críticos de unos pocos títulos como *La mala hora* (1962) de Gabriel García Márquez, *El Cristo de espaldas* (1952) de Eduardo Caballero Calderón, *Cenizas para el viento* (1984) de Hernando Téllez y *El Gran Burundún-Burunda ha muerto* (1959) de Jorge Zalamea. En similar línea crítica, para Pineda Buitrago en *Breve historia de la narrativa colombiana* (2012), los novelistas colombianos más destacados de mediados del siglo xx (según el crítico, Eduardo Caballero Calderón, Manuel Zapata Olivella o Manuel Mejía Vallejo) y toda la novela colombiana en general de este periodo no se encuentran a la altura de novelas como *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, *El túnel* (1948) o *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Ernesto Sábato. Pineda Buitrago (2012) concluye señalando que habrá que esperar hasta que Gabriel García Márquez “se consolide” para que la novela colombiana se posicione en el contexto latinoamericano (p. 216).

La novelista colombiana Laura Restrepo ha profundizado en los orígenes de La Violencia en Colombia desde otra dimensión: sus causas económicas, políticas y de clase. En este sentido, Restrepo, en su conocido ensayo “Niveles de realidad en la literatura de la Violencia colombiana” (1976), ha resumido buena parte de las interpretaciones de La Violencia —referencia obligada durante tres decenios de narrativa colombiana según la novelista (Osorio, 2006)— que obedecen a estos tres factores: “la estrechez de miras, la carencia de distanciamiento histórico y las tergiversaciones ideológicas [que] nos presentan la ‘Violencia’ como movimiento surgido *ex nihilo*” (Restrepo, 2015, p. 454). Pese a todas las interpretaciones que circunscriben el fenómeno histórico a una suerte de tragedia —o de “vergüenza” (Álvarez Gardeazábal, 1971, p. 78)— nacional, Restrepo (2015) ha apuntado otras causas para el fenómeno de “hondas raigambres económicas y políticas, y en cuya base se agita un complejo proceso de lucha de clases” (p. 454).<sup>4</sup> En línea con los planteamientos Sartre, Restrepo ha atribuido, más desde la vertiente socio-histórica que literaria, las causas de La Violencia en Colombia a la debilidad de los tradicionales poderes hegemónicos. Así, la novelista colombiana aduce

<sup>4</sup> En su ensayo de 1976, Restrepo señala que el haberse extendido el nombre de La Violencia responde a los intentos de “mitificar el fenómeno despojándolo de sus connotaciones políticas y negando su carácter de enfrentamiento clasista [...], y que encubren el verdadero carácter del fenómeno tras la asepsia impersonal de la fatalidad histórica” (p. 453).

la debilidad de la burguesía nacional y sus fracasados intentos por recuperar la agencia. De esta forma, Restrepo califica las luchas de “auténtica guerra civil” entre, por un lado, la clase terrateniente y la burguesía nacional, herederas de la Colonia, de corte conservador y responsables de implantar un régimen de terror y una dictadura, y, por otro lado, la pequeña burguesía que emergió a partir de 1930, la cual coincidió con la llegada al poder de gobiernos liberales.<sup>5</sup>

Seguidamente nos proponemos revalorizar una novela como *El Cristo de espaldas* que, más allá de opiniones como la de Óscar Osorio (2006) sobre su “regionalismo sin trascendencia” (p. 105), puede arrojar luz sobre el fenómeno de La Violencia y sus causas, las cuales, según Sven Schuster (2009), no fueron abordadas más allá de “posibles medidas para acabar con el conflicto” (p. 15). Aquí propondremos que, a la luz de *El Cristo de espaldas*, las causas de La Violencia son el resultado de un largo devenir histórico de opresión neocolonial que, ante la debilidad del poder hegemónico personificado por el estamento eclesiástico de la novela, se exacerbó durante La Violencia.<sup>6</sup> Por tanto, a las causas “económicas y políticas” y ese “complejo proceso de lucha de clases” que señala Restrepo (2015, p. 454), propio todo ello de la teoría de la dependencia y el marxismo de entre los años 50 y 70, sumaremos, desde planteamientos decoloniales, el declive de la élite hegemónica, caballo de batalla de la novela de Caballero Calderón y otras de La Violencia, y para quien, en última instancia, las causas de dicho fenómeno histórico en Colombia responden a “la acción de un Estado desacreditado e incompetente” (como se citó en Schuster, 2009, p. 15).<sup>7</sup>

Para el pensamiento decolonial, con sus planteamientos continuadores de la filosofía de la liberación latinoamericana<sup>8</sup>, cuya génesis se halla en el siglo XVI con la incipiente diatriba antirracista entre Las Casas y Sepúlveda, en *Historias locales / diseños globales* Walter Mignolo

<sup>5</sup> Restrepo señala que la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957), con su gobierno de “Paz, Justicia y Libertad”, “entr[ó] a restaurar [...] la hegemonía burguesa temporalmente quebrada” (p. 456).

<sup>6</sup> Para apoyar nuestra tesis, Caballero Calderón realizó en *El Tiempo* (8 de febrero de 1960) la siguiente acusación a la Iglesia, a la cual criticó por su “tradición religiosa y cristiana endeble”: “Mal educado el pueblo colombiano por un Estado inepto y arbitrario, que ha sido siempre extraño y hostil a la nación; concebido el Estado como una presa por los partidos; sin que la doctrina cristiana haya servido para morigerar las costumbres de los ciudadanos, para civilizarlos, para darles una conciencia del bien y del mal: era de presumir que el día en que ese pueblo reaccionara lo haría en forma salvaje y violenta. Se tuvo una primera muestra de lo que eran esas reacciones populares colombianas, verdaderamente sin Dios ni ley, cuando el 9 de abril [de 1948] se rompieron las esclusas y sobre el pueblo no pudo nada la acción de un Estado desacreditado e incompetente, ni le sirvió de freno una tradición religiosa y cristiana tan endeble que se le había olvidado” (como se citó en Schuster, 2009, p. 15).

<sup>7</sup> En línea con Caballero Calderón, Jimeno (2012) concluye: “Las novelas de la Violencia [...] han contribuido a la imagen ilegítima de la autoridad y a acentuar la desconfianza de sectores amplios de colombianos en la institucionalidad” (p. 338).

<sup>8</sup> El pensamiento o teoría decolonial, dentro de la “corriente analéctica” emerge de la filosofía de la liberación, surgida del cuestionamiento de Leopoldo Zea y Augusto Salazar Bondy a finales de los 60.

(2003) aduce que la “colonialidad del ser”, concepto acuñado por Aníbal Quijano,<sup>9</sup> “se configura ontológicamente [...] en el poder diferencial del racializado —que no está en Hegel, pero sí en Fanon—” (p. 22). Por el título de su estudio y conclusiones, Mignolo parece realizar un guiño al de Frantz Fanon *Peau noire, masques blancs* (1952), donde el psiquiatra de Martinica ofrece, con su argumentación epistemológica sobre la diferencia colonial, una descripción y denuncia de la opresión (neo)colonial que sentará las bases de su proyecto decolonizador. Para tal fin, hacia el final de *Black Skin / White Masks*, Fanon (1986) problematiza los postulados hegelianos y su conocida dialéctica del amo y del esclavo:

I hope I have shown that here the master differs basically from the master described by Hegel. For Hegel there is reciprocity; here the master laughs at the consciousness of the slave. What he wants from the slave is not recognition but work.

In the same way, the slave here is in no way identifiable with the slave who loses himself in the object and finds in his work the source of his liberation. The Negro wants to be like the master.

Therefore he is less independent than the Hegelian slave.

In Hegel the slave turns away from the master and turns toward the object. Here the slave turns toward the master and abandons the object (pp. 220-221).

Junto con la “menor independencia” del “Negro” en Fanon frente al esclavo en Hegel, que genera el impulso de imitación (“The Negro wants to be like the master”), surge la resistencia y el disenso: “the slave turns toward the master and abandons the object”, todo lo cual contiene una alta dosis de contra-violencia o poder revolucionario en una sociedad racista.<sup>10</sup> Esta latente dinámica violenta de *Black Skin / White Masks*, en 1952 únicamente de “desealineación de la persona negra” (Sekyi-Otu, 1996, p. 216), es ampliada por Fanon en 1961 en *Los condenados de la tierra* (*The Wretched of the Earth* en inglés) y deviene finalmente proyecto político decolonizador, como consecuencia de la persistente opresión racista.

<sup>9</sup> La triada “colonialidad del ser”, “colonialidad del saber” y coloniadad del poder”, trabajada ampliamente en el marco del proyecto Modernidad / Colonialidad / Decolonialidad, responde genealógicamente a los postulados de Quijano (1992), los cuales han sido ampliados con base en lo que Walter Mignolo (2014, p. 69) ha dado en llamar “diferencia colonial epistémica y ontológica”.

<sup>10</sup> La “menor independencia” resulta de la imposibilidad que el mundo anti-Negro pueda albergar la afirmación de la vida Negra, traducándose dicha imposibilidad en *Black Skin / White Masks* en una sociedad que es racista, en oposición a las teorías de Octave Mannoni. A este respecto, Fanon (1986) señala: “France is a racist country, for the myth of the bad nigger is part of the collective unconsciousness” (p. 92).

El propósito último de la narrativa dialéctica de Frantz Fanon y su búsqueda de “racionalidad” consiste en escenificar y ejecutar una hoja de ruta, que según Ato Sekyi-Otu (1996) se resume así: “the upsurge of richer modes of reasoning, judging, and acting from the legitimate constraints of ‘immediate experience’” (p. 36). Sin embargo, ante el parcial fracaso de los propósitos iniciales de Fanon en 1952, con sus “maneras enriquecidas de racionalidad” (mi traducción), la opción de la violencia se impone finalmente en su estudio de 1961, ya que el sistema (neo)colonial, como contexto de absoluta oposición, enmascara una política violenta de liquidación de la diferencia, como argumentan Sekyi-Otu y Nelson Maldonado-Torres.<sup>11</sup>

El tema implícito de la opresión neocolonial, con la liquidación explícita de la diferencia a través de la violencia, subyace en la novela *El Cristo de espaldas*. Allí, el poder revolucionario o la contra-violencia en términos de Fanon, como “reacción catártica del colonizado a la opresión” (Beaman, 2018, p. 44, mi traducción), acontece en el seno de la propia clase dominante, es decir, en un sector que, en el decir de Sartre (2016) y su conocido prefacio, reniega del racismo de su clase.<sup>12</sup> Sin embargo, como se aprecia con algunos personajes hegemónicos de *El Cristo de espaldas*, a quienes llamaremos “rebeldes”, dicho rechazo conduce peligrosamente al resquebrajamiento de su disciplina de grupo (*esprit de corps*) y a la violencia.

Entonces, para los personajes de *El Cristo de espaldas* no es asumible reconocerse en el racismo que practica el sistema de opresión (neo)colonial, el cual estructura todas las relaciones humanas en torno al mundo maniqueo del colonizador y el colonizado, como argumenta Fanon (1961): “the colonial world is a Manichean world” (p. 40). Ahora bien, ¿cuál es la causa, concretamente, de ese resquebrajamiento de la disciplina de grupo por parte de estos personajes rebeldes de *El Cristo de espaldas*? Como seguidamente apreciaremos con el análisis de la novela, se produce a causa del uso peligroso y descuidado de palabras —continuando con Sartre— como “libertad, igualdad, fraternidad, amor, honor, patria”; es decir, por quienes sienten “asco” y acusan de “inconsecuencia” a otros que hacen uso, al mismo tiempo, de expresiones racistas como “cochino negro,

<sup>11</sup> Sekyi-Otu (1996): “such a policy of liquidation can result only from the elitist nationalists’ understanding of difference as absolute opposition and their rage against its offending manifestations” (p. 43). Maldonado-Torres (2008): “The colonized cannot find refuge in ordinary social anonymity because the (perverted) extraordinary —the rupture of the ordinary through violence and misrecognition— simply tends to take the place of the ordinary” (p. 95).

<sup>12</sup> “Palabras: libertad, igualdad, fraternidad, amor, honor, patria. ¿Qué sé yo? Esto no nos impedía pronunciar al mismo tiempo frases racistas, cochino negro, cochino judío, cochino ratón. Los buenos espíritus, liberales y tiernos —los neocolonialistas, en una palabra— pretendían sentirse asqueados por esa inconsecuencia; error o mala fe: nada más consecuente, entre nosotros, que un humanismo racista, puesto que el europeo no ha podido hacerse hombre sino fabricando esclavos y monstruos” (pp. 24-25). Esta patente disyuntiva en forma de “humanismo racista” entronca, según Maldonado-Torres (2008), con la crítica al humanismo europeo que recorre la obra de Fanon: “Discourse, as praxis, however, is ambivalent and can end up hiding, rather than revealing, existing forms of oppression. This is the basis for the Fanonian critique of European humanism and of typical formulations of universal human rights” (p. 96).

cochino judío, cochino ratón”. Este razonamiento de Sartre problematiza aún más la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo, elucidada por Fanon en 1952 con sus “maneras enriquecidas de racionalidad”.<sup>13</sup>

Por otro lado, la pretensión de Fanon para huir de la negritud que resume su tesis en *Black Skin / White Masks* adelanta su proyecto decolonizador en *The Wretched of the Earth*, el cual era de abierta confrontación, especialmente frente a la burguesía nacional heredera de la burguesía colonial, las cuales son calificadas por Sartre (2016) como “de hojalata” (p. 12).<sup>14</sup> En *El Cristo de espaldas* la atención se centra en la tradición religiosa y cristiana por su débil ortodoxia, como denunció Caballero Calderón en 1960. En cualquier caso, se está apuntando a la generalizada debilidad del Estado y su cuestionado poder hegemónico, al tiempo que se está problematizando tanto la “cultura” como la “identidad nacional”. Para el caso de la Iglesia colombiana, su tradición “sin Dios ni ley” no sirvió, según Caballero Calderón (1960), “para darles una conciencia del bien y del mal” (como se citó en Schuster, 2009, p. 15), lo que provoca que personajes como el joven cura sin nombre de su novela más famosa, termine por sentir “asco” y acusar de “inconsecuencia” (Sartre) a otros miembros de la élite hegemónica, entre ellos su superior jerárquico, el Obispo.

Entonces, esa “tradición cristiana endeble”, que provoca la ruptura al interior de la Iglesia en *El Cristo de espaldas* y que posteriormente se pudo materializar en la teología de la liberación como movimiento de escisión dentro de la Iglesia, alimentó La Violencia a través del desprestigio generalizado de la institucionalidad.<sup>15</sup> Por tanto, la teología de la liberación pudo ser prefigurada por la novela de Caballero Calderón con el enfrentamiento entre el Obispo y el cura joven. Pero, si atendemos a la progresión de *El Cristo de espaldas*, el idealista cura es quien pierde tras su particular enfrentamiento, con el consiguiente comentario pesimista de la novela.<sup>16</sup> *El Cristo de espaldas*, coincidiendo con la tesis de

<sup>13</sup> Para Bulhan (1985), “Hegel’s discussion on master and slave has since shaped intellectual discourse on oppression. The chapter dealing with master and slave is condensed, abstract, and elliptical. But it is rich with ideas and suggests intriguing hypotheses on the origin and dynamics of oppression” (p. 102).

<sup>14</sup> En palabras de Fanon (1961): “The characteristic, virtually endemic weakness of the underdeveloped countries’ national consciousness is not only the consequence of the colonized subjects’ mutilation by the colonial regime. It can also be attributed to the apathy of the national bourgeoisie, its mediocrity, and its deeply cosmopolitan mentality” (p. 98).

<sup>15</sup> Jimeno (2012) señala también al respecto: “[Con] la construcción de repudio moral mediante la descripción de las crueldades contra las víctimas [...] [q]uedan deslegitimadas las autoridades locales y nacionales y la Iglesia católica, de manera que en cuatro de [las novelas analizadas] la única esperanza es el uso de las armas para enfrentar la injusticia” (p. 338).

<sup>16</sup> La evolución y triste final del cura de *El Cristo de espaldas* entronca con la opinión de Restrepo en su ensayo, donde la novelista realiza un análisis no de *El Cristo de espaldas* sino de *Servo sin tierra* (1954). Con relación a la conclusión de dicha novela, Restrepo (2015) argumenta que “la solución que plantea Caballero Calderón en sus ensayos (y la que defendió desde su puesto en el Parlamento)”, que consiste en que al sirvo ‘sin tierra’ se le permita poseer la tierra, “esta es una solución que aparece desmentida por el Caballero Calderón novelista, quien vislumbra con más claridad el desenvolvimiento histórico que el ensayista y parlamentario (un ejemplo más de cómo el realismo puede manifestarse en la literatura a pesar de las ideas del autor)” (p. 470).

Restrepo, realiza entonces un comentario político que va en contravía de tesis como la de Judith Butler (2018) en su lectura del prefacio de Sartre, con la invitación de aquella a todos los agentes para construir un “mundo anti-racista” (p. 244). Pero también, con *El Cristo de espaldas*, en línea con los planteamientos de Sartre y Fanon, se plantea (o diagnostica) sobre cualquier otra cuestión la debilidad de la élite hegemónica, todo lo cual únicamente sirve para ahondar en la “herida colonial” y en la violencia.<sup>17</sup>

Centrándonos en nuestra lectura de *El Cristo de espaldas*, su alegato pesimista se inicia con el acápite de la novela y se completa al final de esta con el cuadro alegórico de los dos gamonales que se suceden en el poder del “pueblo de arriba”: don Roque Piragua en el cuadro “La Muerte del Pecador” y el notario en el suyo, “La Muerte del Justo”. La acción que da forma al comentario de Eduardo Caballero Calderón se abre con la llegada del joven cura al “pueblo de arriba”, donde no ha llegado aún la electricidad (Caballero Calderón, 2018, p. 14).<sup>18</sup> Previamente a esta llegada del joven cura, la novela se sitúa en un acápite pastoral proveniente de las Sagradas Escrituras, el cual debemos considerar por marcar la ambivalencia y debilidad del estamento eclesiástico. En este sentido, la siguiente cita bíblica que antecede a la acción de la novela es sensiblemente diferente a la usada posteriormente por el idealista cura joven en su homilía al pueblo:

En aquel tiempo dijo Jesús a sus discípulos: Mirar que yo os envío como ovejas en medio de lobos; por tanto, habéis de ser prudentes como serpientes, y sencillos como palomas. [...] Entonces un hermano entregará a su hermano a la muerte, y el padre al hijo; y los hijos se levantarán contra los padres, y los harán morir. Y vosotros vendréis a ser odiados de todos por causa de mi nombre; pero quien perseverare hasta el fin, este se salvará. Mateo, X, 16-22 (p. 9).

En aquel tiempo dijo Jesús a sus discípulos: Yo soy el Buen Pastor. [...] y conozco mis ovejas y las ovejas mías me conocen a mí. Así como el padre me conoce a mí, así yo conozco al Padre; y yo doy mi vida por mis ovejas. Tengo también otras ovejas que no son de este aprisco, las cuales debo yo recoger, y oirán mi voz, y de todas se hará un solo rebaño y un solo pastor.

—Evangelio de San Juan, capítulo décimo, versículos once al dieciséis (p. 51).

<sup>17</sup> Para el pensamiento decolonial, la “herida colonial” es consecuencia *grosso modo* de la idea de civilización y modernidad eurocéntrica que enmascaran la colonialidad. Por tanto, la búsqueda de civilización o modernidad esconde lo que Mignolo (2003) califica como su “cara oculta”: la colonialidad, para la cual son necesarios “la violencia, la barbarie, el atraso, la invención de la tradición [y] el subdesarrollo” (p. 34). Entonces, para el pensamiento decolonial seguimos viviendo en sociedades que han sufrido los estragos de la colonización. En este sentido, la colonialidad, desde las tres perspectivas apuntadas por Quijano (ver Nota 9) y entrecruzadas casi siempre, ha sido elucidada por autores, entre otros, como Nelson Maldonado-Torres (colonialidad del ser), Santiago Castro-Gómez (colonialidad del poder) y Walter D. Mignolo (colonialidad del saber o en términos de geopolítica del conocimiento).

<sup>18</sup> Al respecto de esta falta de luz eléctrica, ver el registro autobiográfico familiar que realiza de este hecho la hija del propio Eduardo Caballero Calderón, Beatriz Caballero (2005). También, ver el comentario de Pía Paganelli (2011) con relación al uso de la luz en la novela.

Podemos observar entonces el posicionamiento del idealista cura, alejado de la realidad más inmediata y más cercano a planteamientos de las “comunidades de los cristianos primitivos”, evolución de una supuesta edad dorada como argumenta Caballero Calderón en su ensayo *Breviario del Quijote* (1980, p. 173).<sup>19</sup> Jorge Ledo aduce también que las comunidades de los cristianos primitivos se caracterizaban por su defensa del respeto, la igualdad y la caridad, cuando los “principios jerárquicos” no estaban sometidos “a una responsabilidad mayor cuanto más se extend[ía] el poder que acumula[ba] quien lo ostenta[ba]” (pp. 112-113). Estos “principios jerárquicos” se conectan, para el contexto hispanoamericano, con la explicación de Octavio Paz sobre la “sociedad patrimonial novohispana”.<sup>20</sup>

Por tanto, en el mundo neocolonial peligrosamente desjerarquizado de *El Cristo de espaldas* (i.e., “sin Dios ni ley”), el cura, uno de esos “buenos espíritus, liberales y tiernos” (Sartre, 2016, p. 25), se debate sin demasiada autoconsciencia, y especialmente para alguien de su posición, al utilizar palabras como “libertad, igualdad, fraternidad, amor, honor, patria”. Así, se conforma el comentario político que realiza Caballero Calderón con su novela, en claro propósito de dejar patente esa “realidad a pesar de las ideas del autor” (Restrepo, 2015, p. 470) o, en este caso, las ideas del joven cura de la novela. Esta realidad, contraria a las ideas o deseos del joven cura, cobra forma, por ejemplo, con la descripción que hace el narrador de los entresijos —marcadamente paródicos— que rodean la homilía del recién llegado. De esta forma se va rompiendo el globo del idealismo en *El Cristo de espaldas*, por mucho que el empecinado cura trate de lo contrario hasta el final. Así, la realidad que se impone queda retratada socarronamente como sigue —no solo en el acápite bíblico de san Mateo— para contradecir nuevamente el mensaje en el sermón del eclesiástico: “Al comenzar a predicar se le escapaban las ideas como un tropel de ovejas asustadas, cuando aparecía amenazante el lobo de la

<sup>19</sup> “La edad dorada existe en el fondo del hombre, y el romanticismo trascendental de que hablamos es el sentimiento de pesar de haberla perdido y verla alejada de nosotros y el deseo de revivirla en alguna forma. En el presente, con las comunidades de los cristianos primitivos o las tropas de mendicantes que escuchaban la clara voz del pobrecito de Asís; en otra parte, con la *Utopía*, de Tomás Moro; en el futuro, con el paraíso comunista; o sencillamente crearla por medio de los instrumentos de la civilización, cuando los hombres sueñan con establecer el reino perfecto de la paz” (p. 173).

<sup>20</sup> El mundo neocolonial de la novela de Caballero Calderón se asemeja más a uno donde debe regir una jerarquía y la ortodoxia religiosa, como señala Paz (1982) en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*: “Hay una clara conexión, dice [Richard M.] Morse, entre el neotomismo y la sociedad patrimonial novohispana. [...] [El neotomismo considera a la sociedad], como un sistema jerárquico en el cual cada persona y cada grupo sirven un propósito de orden general y universal que los trasciende. [...] Este orden jerárquico ofrece un principio rector capaz de enderezar las injusticias, los abusos y los entuertos: un soberano aceptado por todos. La autoridad del príncipe se origina en el pueblo; sin embargo, el príncipe no es responsable ante la sociedad sino ante Dios” (p. 49). Ver también *Hegel y el poder* (2019) de Byung-Chul Han, para quien la obediencia del esclavo constituye el sometimiento al Estado o la ley como “primer paso de la vía de formación hacia lo universal”; para Hegel —en cita de Han— la voluntad del amo, a quien sirve el esclavo, representa una “voluntad singular, contingente” (10.225) [frente a] “la voluntad [del esclavo] auténticamente general, racional” (del Estado o la ley)” (p. 40).

gramática y las frases arrebatadas por un ritmo melódico, se alargaban, se desarticulaban y se perdían en el vacío” (2018, p. 52).

La realidad de crisis local que viene va imponiéndose paulatinamente en la novela y se ve reflejada en la primera conversación que el recién llegado mantiene con Úrsula, la mujer del notario, de donde emerge la competencia que se fragua en el “pueblo de arriba”: “Vine a saludarlo y a ofrecerle mi casa, que está aquí no más a la vuelta... La casa del notario, que, mejorando lo presente, es la mejor del pueblo. Ni la de don Roque, en la plaza de abajo, es tan buena como la nuestra” (p. 66). Previamente ya hemos conocido el plan que se trae entre manos el notario, apodado “el Justo”, y que va a desembocar seguidamente en el asesinato del gamonal del pueblo, don Roque Piragua:

—Tú no comprendes esas cosas, mujer. El dinero para comprar las propiedades de Anacleto por la mitad del precio que realmente tienen, se lo dio don Roque al alcalde, con el compromiso formal de que se las devolviera después. ¿Entiendes? Pero sucede que el alcalde no ha firmado todavía esa escritura de promesa de venta a don Roque, y mientras no la firme las propiedades serán tuyas. Esto tienen las escrituras de confianza. A mí me venderá después Agua Bonita, cuando las cosas se aquieten y se olviden un poco (p. 39).

Pero las cosas van a tardar un poco en “aquietarse” u “olvidarse”. Al día siguiente, va a aparecer muerto el gamonal don Roque, de quien debía heredar su hijo Anacleto, y toda la culpa va a recaer sobre este, quien en su día había clamado vengarse del padre tras perjudicar el gamonal conservador a don Pío Quinto Flechas, cuñado liberal de aquel, tío del Anacleto y anterior gamonal del “pueblo de arriba”. En este sentido, don Pío había acogido por caridad a Anacleto tras ser despreciado por don Roque:

Entonces el Anacleto, loco de ira, amenazó con dar muerte a su propio padre si este no retiraba la denuncia contra su tío y no le entregaba inmediatamente su propia herencia. [...] [Don Roque] le cruzó la cara de un latigazo, con su pesado cinturón de garniciones metálicas, y le volvió desdeñosamente las espaldas (p. 88).<sup>21</sup>

Observamos entonces, al nivel de la novela, una inflexión más del desencuentro, la amenaza del parricidio y, en definitiva, el triunfo de las armas y la violencia. El notario, apodado “el Justo” y asesino intelectual

<sup>21</sup> La expresión “volver la espalda”, del propio título, se repite varias veces en la novela; ver al respecto “Paremiología y recurso narrativo en *El Cristo de espaldas* de Eduardo Caballero Calderón” de Annunziata O. Campa (1997, p. 149).

del gamonal del “pueblo de arriba”, hacia el final de la novela menciona lo siguiente, en clara referencia cervantina: “Las armas siempre triunfan sobre las letras en las democracias” (p. 227). Dicha alusión, de la cual se asquea el joven cura, acontece durante la “asamblea de los notables” que dirime cómo será finalmente la respuesta a los liberales de don Pío Quinto Flechas, si “punitiva” según el joven cura o “pacificadora” para el notario, con el “consecuente humanismo racista” (Sartre, 2016, p. 25) del segundo. Previamente, durante el entierro de don Roque, el notario prepara el camino para la violencia a través de un discurso que, si bien “hi[ere] los oídos del cura” (Caballero Calderón, 2018, p. 164), tiene como implicaciones más graves para este último su defenestración en el “pueblo de arriba”. Esto implica la sustitución del recién llegado pastor por el notario, quien se convierte en el nuevo líder a cargo de las ahora envalentonadas ovejas preparadas para la lucha a través del discurso y el lenguaje:

Era aquel discurso una doble profanación, a la verdad primero y a la retórica después. Había dicho el notario que don Roque fue un varón consular, muerto en la casa de abajo como Julio César en el Capitolio. [...] a renglón seguido el notario comparó a don Roque con el Moisés de Miguel Ángel, que seguramente no conocía ni en estampa. [...] Y al compadecer el notario la orfandad de aquel ejército sin jefe, de aquella gran familia sin padre, de aquel valiente rebaño sin pastor, el cura sintió más que nunca la detestable propensión que tiene la retórica (pp. 164-165).<sup>22</sup>

Observamos ahora que la retórica —antes parte integrante de “aquella inicua parodia de la liturgia a que se reducía la misa rural” (p. 60)— es trasladada a los parroquianos por el notario, nuevo pastor de ovejas quien, más bien percibido como lobo para mayor escarnio del joven cura, busca terminar con los dos gamonales de la novela, el uno conservador y el otro liberal. Sin embargo, el golpe más duro para el eclesiástico está por llegar; concretamente, en el último capítulo de la novela titulado “Y el lunes”.

La confesión al borde de la muerte del sacristán apodado el “Caricortao”, como autor material no así intelectual de la muerte de don Roque, llega tarde para los intereses del cura joven, quien, para mayor desgracia suya, va a verse atado de pies y manos por el secreto de confesión. Coincidiendo con dicha confesión, las hostilidades están a punto de desatarse para dar caza a los liberales de don Pío Quinto Flechas que se refugian en el “pueblo de abajo”. La novela se cierra con la salida

<sup>22</sup> Para Jaime Sánchez (2022), en *El Cristo de espaldas* “el lenguaje aparece como dinamizador o instrumento de poder [...] que prepara un camino de inclusión o se extiende un horizonte de exclusión que desplaza a quienes no aceptan las narrativas de ciertos grupos” (p. 200).

precipitada del pueblo por parte del cura tras arrebatar el notario —en otra suerte de parricidio— su labor pastoral. Previamente, el cura va a sufrir su mayor derrota tras recibir la carta de su superior, el Obispo, quien le recrimina su débil actuación en el pueblo. Durante la lectura de la misiva, visita al cura Úrsula, esposa del notario, quien relata detalles del romance de Belencita y don Roque: “se aficionaba cada vez más a la niña, porque semejantes pasiones son muy fuertes por ser las últimas” (2018, p. 241). Sin embargo, lo que inquieta más al cura es la sospecha de quién puede estar detrás de la muerte de don Roque, especialmente cuando Úrsula le expresa sus temores:

Sepa usted que mi marido, desde cuando volvieron ustedes esta madrugada, no tiene reposo. Belencita le contó lo que había pasado en el páramo, y en mala hora le dijo que su reverencia había confesado al sacristán... Se puso pálido como un muerto y creí que iba a ponerse enfermo (p. 242).

*El Cristo de espaldas* se va a cerrar seguidamente con un original encuadre alegórico en torno al cuadro “La Muerte del Justo” que contiene el mensaje final en torno al fenómeno histórico de La Violencia, la cual, acometida al nivel de la novela por “el Justo”, no puede ser detenida por el joven cura. La historia del cuadro “La Muerte del Justo” se remonta al encargo, por el gamonal don Pío Quinto Flechas, de hacer que un “pintor anónimo” retratara a su cuñado, don Roque, en el cuadro “La Muerte del Pecador” como describe Úrsula: “don Pío Quinto Flechas tuvo como una intuición de lo que iba a pasarle, cuando hace veinte años hizo pintar al viejo como protagonista de ‘La Muerte del Pecador’, achicharrándose en los quintos infiernos” (p. 240). Previamente, dicho “pintor anónimo”, para salir a flote tras verse varado en el pueblo, había pintado al notario y a su esposa Úrsula en el cuadro titulado “La Muerte del Justo”. La descripción de dicho cuadro reza así:

Un ángel de alas tiasas y cortas, más bien de ganso que de ángel, se acercaba al lecho y ofrecía al moribundo la palma de coco de los elegidos. Y de rodillas al pie del moribundo, de espaldas al espectador, pero volviéndose coquetamente la cabeza, se encontraba una gruesa mujer en actitud piadosa, vestida de novia y con una corona de rosas en la cabeza. La pudibunda esposa del justo era doña Ursulita (p. 238).

Entonces, con este “pintor anónimo”, como al principio con el acápite de las Sagradas Escrituras, se completa el comentario político pesimista que elucida las causas del fenómeno de La Violencia. En este punto, el

arte literario de Caballero Calderón aporta la clave más importante con el significado del título y su retrato del notario en el cuadro “La Muerte del Justo”.<sup>23</sup> Así, una vez intuida por fin la verdad del misterio que rodeaba la autoría, tanto material como intelectual del asesinato de don Roque, el eclesiástico decide entregar el cuadro a Úrsula “para tranquilizarla, y convencido también de que aquel cuadro sería *un escarnio más* en el cancel de su iglesia” (p. 243, énfasis mío). Por tanto, a causa de su debilidad en forma de obstinación, como le achaca el Obispo en su carta: “te precipitó en un laberinto de confusiones que tú mismo creaste y del que no pudiste escapar” (pp. 248-9), el cura joven no puede entender —o no le ayuda su perspectivismo— ni la crítica de su superior ni cómo es posible que el notario, apodado “el Justo” y defensor de las armas frente a las letras, pueda coincidir con esa imagen profundamente religiosa que pinta como sigue un artista (*alter ego* de Caballero Calderón), para mayor escarnio del cura y su Iglesia: “[con sus] manos piadosamente cruzadas sobre el pecho, acariciando un crucifijo” (p. 238). Esta crisis de entendimiento por parte del idealista cura, expresión de su debilidad o ambivalencia no resuelta dentro del poder hegemónico, se completa seguidamente con su salida marcadamente melancólica del pueblo, mediada por la tentación del demonio:

El demonio le trajo a la memoria aquellas duras palabras de Cristo a los Apóstoles:

“En cualquier casa que encontréis, permaneced allí, y no la dejéis hasta la partida. Y donde nadie os recibiere, al salir de la ciudad sacudid aún el polvo de vuestras sandalias, en testimonio contra sus moradores”.

Pero pudo más su compasión por el rebaño perdido [...] (p. 259, énfasis mío).

Esta escena final de la novela representa una excelente síntesis o cifra para acercarse al devenir de Hispanoamérica, donde el poder, débilmente jerarquizado por la élite hegemónica y la ortodoxia religiosa, se ha visto continuamente socavado por procesos revolucionarios o guerras civiles como La Violencia.<sup>24</sup>

En conclusión, con nuestra lectura de *El Cristo de espaldas* hemos revisitado las causas de La Violencia en Colombia. Para ello, hemos elucidado la opresión neocolonial y la subversión de la jerarquía hegemónica,

<sup>23</sup> La descripción de la escena en el cuadro recuerda a la reflexión en torno al perspectivismo, del filósofo español José Ortega y Gasset en su ensayo “Unas gotas de fenomenología” incluido en *La deshumanización del arte* (1925).

<sup>24</sup> Para seguir ahondando en las causas de la violencia (incluida La Violencia), ver también “Pastoralism, Parricide, and the PRI: Nostalgia and Self-Awareness in Yáñez’s *Al filo del agua*”, donde John A. Ochoa (2013), con su análisis de una novela similar a *El Cristo de espaldas* (un cura también *rebelde* en otro contexto de violencia inminente como el de la Revolución Mexicana), aborda la problemática filosófica del libre albedrío.

con su consiguiente política nada caritativa o humanista de liquidación de la diferencia. Dicha política, denunciada por el pensamiento decolonial, ha sido practicada incluso en su propio seno, con algunos de sus miembros rebeldes como en la novela de Caballero Calderón; y todo ello como consecuencia del peligroso o descuidado uso por dichos miembros rebeldes de ideales secularizados o neo-cristianos como “libertad, igualdad, fraternidad, amor, honor, patria”. Dicho uso, así como los intentos de puesta en práctica, constituye el pecado trágico de los personajes en la novela de Caballero Calderón, todo lo cual conduce a una nueva inflexión de represión y violencia, de ahí el apodo de dichos personajes “pecadores” los cuales son sacrificados por los personajes “justos”.

A nivel histórico, la opresión neocolonial que afloró con La Violencia devolvió circularmente a Colombia al Antiguo Régimen, especialmente tras ser aplastado el resurgir revolucionario, en primer lugar, por La Violencia y después por la dictadura de Rojas Pinilla (1953-1957), con lo cual desapareció de paso toda posibilidad de “igualdad social y justicia” (Butler, 2018, p. 244). El terreno para este fracaso, como se desprende de nuestra lectura de *El Cristo de espaldas*, es preparado por la peligrosidad en el uso de palabras como “compasión” o “amor”, es decir, una suerte de venganza calibanesca por parte de quienes hacen uso de la lengua de Próspero para mostrar su monstruosidad.

Entonces, podemos terminar argumentando que, con el fracaso de personajes como el cura de *El Cristo de espaldas* y su “pecado” se ha prolongado trágicamente la lucha en el proceso de construcción nacional. Por su parte, el amor o la compasión, hilos conductores de novelas como *El Cristo de espaldas*, cuando son elucidados cuidadosamente, pueden servir para argumentar también que, además de su dimensión trágica, La Violencia no tuvo un origen *ex nihilo*. →♦→

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez Gardeazábal, G. (1971). México y Colombia: Violencia y revolución en la novela. *Mundo Nuevo* 57, pp. 77-82.
- Andrade, M. M. (2016). Presentación. *El día del odio* de José Antonio Osorio Lizarazo. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia.
- Beaman, J. (2018). Black versus European: Frantz Fanon and the Overdetermination of Blackness. En M. A. Hunter (Ed.). *The New Black Sociologists: Historical and Contemporary Perspectives* (pp. 42-48). England, UK: Routledge.
- Bulhan, H. A. (1985). *Frantz Fanon and the Psychology of Oppression*. New York: Plenum Press.
- Butler, J. P. (2018) Reply from Judith Butler. *Philosophy and Phenomenological Research* 96 (1), pp. 243-349.
- Caballero, B. (2003). Su mejor época: la violencia. *Boletín Cultural Bibliográfico* 40 (62), s/p.
- Caballero Calderón, E. (1980). *Breviario del Quijote*. Bogotá: Plaza y Janes.
- Caballero Calderón, E. (2018). *El Cristo de espaldas*. Bogotá: Panamericana Editorial.
- Campa, A. O. (1997). Paremiología y recurso narrativo en *El Cristo de espaldas* de Eduardo Caballero Calderón. *Paremia* 6, pp. 147-152.
- Césaire, A. (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal.
- Fanon, F. (1986). *Black Skin / White Masks*. London: Pluto Press.
- Fanon, F. (1961). *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Press.
- Han, Byung-Chul. (2019). *Hegel y el poder. Un ensayo sobre la amabilidad*. Herder: Barcelona.
- Jimeno, M. (2012). Novelas de la violencia: en busca de una narrativa compartida. En R. Sierra Mejía (Ed.). *La restauración conservadora, 1946-1957* (pp. 291-339). Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas.
- Kirsner, R. (1966). Four Colombian Novels of La Violencia. *Hispania* 49 (1), pp. 70-74.
- Ledo, J. (2015). *Erasmus. El humanismo en la encrucijada*. Batisfaco, S. L.
- Maldonado-Torres, N. (2008). *Against War. Views from the Underside of Modernity*. Durham & London: Duke University Press.
- Mignolo, W. (2003). *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Ediciones Akal.
- Mignolo, W. (2014). Educación y decolonialidad: aprender a desaprender para poder re-aprender. Un diálogo geopolítico-pedagógico con Walter Mignolo. Entrevista de Facundo Giuliano y Daniel Berisso. *Revista del IICE* (35), pp. 61-71.
- Ochoa, J. A. (2013). Pastoralism, Parricide, and the PRI: Nostalgia and Self-Awareness in Yáñez's *Al filo del agua*. *Hispanic Review* 81 (3), pp. 309-330.
- Osorio, O. (2006). Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva. *Proligramas* 25, pp. 85-108.
- Paganelli, P. (2011). Iglesia y Violencia Política en la novela *El Cristo de espaldas* (1952) de Eduardo Caballero Calderón. *Abelache* 1 (2), pp. 141-155.
- Paz, O. (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Pineda Buitrago, S. (2012). Narrativa de mediados de siglo xx (1948-1965). *Breve Historia de la narrativa colombiana* (pp. 213-254). Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

- Restrepo, L. (2015). Niveles de realidad en la literatura de la 'Violencia' colombiana. En V. M. Moncayo (Coord.). *Antología del pensamiento crítico colombiano contemporáneo* (pp. 453-490). Buenos Aires: CLACSO.
- Rodríguez, J. A. (2004). *Narradores del XXI. Cuatro cuentistas colombianos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rufinelli, J. (1974). Gabriel García Márquez y el grupo de Barranquilla. *La Palabra y el Hombre* 10, pp. 23-29.
- Sánchez, G. y Bakewell, P. (1985). La Violencia en Colombia: New Research, New Questions. *The Hispanic American Historical Review* 65 (4), pp. 789-807.
- Sánchez, J. (2022). El Cristo de espaldas: perspectivas de una hermenéutica nómada para entender la violencia en Colombia desde la literatura. *Recial* 13 (21), pp. 198-207.
- Sartre, J. P. (2016). Prefacio. En F. Fanon. *Los Condenados de la Tierra* (pp. 7-29). La Paz, Bolivia: Ministerio de Trabajo, Empleo y Previsión Social (Editor).
- Schuster, S. (2009). Las políticas de la historia en Colombia: el primer gobierno del Frente Nacional y el "problema" de La Violencia. *Iberoamericana* 36, pp. 9-26.
- Sekyi-Otu, A. (1996). *Fanon's Dialectic of Experience*. Cambridge: Harvard U. Press.
- Vargas Llosa, M. (1991). Novela primitiva y novela de creación en América Latina. En N. Klahn y W. H. Corral (Eds.). *Novelistas como críticos* (pp. 359-371). México: Fondo de Cultura Económica, Ediciones del Norte.
- Williams, R. L. (2018). *90 años de la novela moderna en Colombia (1927-2017)*. De Fuenmayor a Potdevin. Bogotá: Ediciones desde abajo.

# Defensa de la actitud contrahegemónica presente en *El otoño del patriarca*: una réplica a Krauze

Defense of the Counter-Hegemonic  
Attitude Present in *The Autumn of  
the Patriarch*: a Reply to Krauze

Santiago López R.

Universidad de Antioquia, Colombia

santiago.lopezr1@udea.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0002-9980-9736>

**Reconocimientos:** Artículo derivado de la investigación "La reconfiguración literaria del pasado: disputas entre Historia y memoria en tres novelas de Gabriel García Márquez", tesis para optar al grado de Doctor en Literatura de la Universidad de Antioquia.

**Cómo citar este artículo:** López Rodríguez, S. (2024). Defensa de la actitud contrahegemónica presente en *El otoño del patriarca*: una réplica a Krauze. *Estudios de Literatura Colombiana* 55, pp. 103-123. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.354126>

**Editoras:** Paula Andrea Marín Colorado  
Vanessa Zuleta Quintero

**Recibido:** 30/06/2023  
**Aprobado:** 23/11/2023  
**Publicado:** 31/07/2024

**Copyright:** ©2024 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2024. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](#)



Check for  
updates



# Defensa de la actitud contrahegemónica presente en *El otoño del patriarca*: una réplica a Krauze

Defense of the Counter-Hegemonic Attitude Present in *The Autumn of the Patriarch*: a Reply to Krauze  
Santiago López R., Universidad de Antioquia, Colombia



## Resumen:

Recursos retóricos, motivos literarios y la reconfiguración literaria del pasado con fines críticos son los elementos que permiten comprobar la presencia de un discurso contrahegemónico en *El otoño del patriarca*. Esta visión es confrontada con las posturas de Enrique Krauze, con el fin de aportar a la clausura de una discusión literaria suscitada por el carácter laberíntico de la obra y por las actuaciones de carácter político de su autor. Las reflexiones de Hayden White servirán para evidenciar la desestabilización de la naturaleza del relato histórico en la obra.

**Palabras clave:** García Márquez, Krauze, dictadura, sátira, ocultamiento.

## Abstract:

Rhetorical resources, literary motifs and the literary reconfiguration of the past for critical purposes serve as elements that allow us to prove the presence of a counter-hegemonic discourse in *The Autumn of the Patriarch*. This perspective is confronted with Enrique Krauze's views, in order to contribute to the closure of a literary discussion sparked by the work's complex character and by the political actions of its author. Hayden White's reflections will serve to demonstrate how the nature of the historical narrative is destabilized in the work.

**Keywords:** García Márquez, Krauze, dictatorship, satire, concealment.

Muchas son las posturas políticas e ideológicas que se le han atribuido a *El otoño del patriarca*, novela de Gabriel García Márquez (1927-2014) publicada por la editorial Plaza & Janés en marzo de 1975. Quizás la complejidad estructural de la obra sea el aspecto que más ha aportado a la variopinta sucesión de opiniones y críticas que han intentado posicionar a novela y autor cerca de un eje ideológico u otro.

Estudiosos como Ugalde y Van der Linde encuentran en esta obra una actitud crítica —mediada por la ironía— hacia el abuso de poder propio de los dictadores latinoamericanos de mediados del siglo xx. En la orilla opuesta se encuentran críticos como Enrique Krauze, afamado historiador y editor mexicano, quien acusa al autor de cierta actitud cómplice hacia los poderosos, evidenciada en la descripción blanda y edulcorante de la figura del dictador. Julio Ramón Ribeyro (1995) coincide con esta visión: “Su novela es para morirse de risa [...] pero a mi juicio quizás haya cargado demasiado la tinta, no haya tenido en cuenta el aspecto dramático de toda dictadura. Su personaje deviene finalmente simpático y llega a inspirar incluso lástima” (p. 140). La presente reflexión será enriquecida por visiones que se contraponen, que argumentan desde orillas opuestas y que plantean diferentes enfoques.

El supuesto interés de la novela por despertar simpatía y lástima por el poderoso se enfrentará aquí con la defensa de una actitud contrahegemónica evidenciada desde la forma de enunciación de la obra. En este sentido, aportar a la resolución de una vetusta discusión —con claros tintes ideológicos y políticos— dada en los más altos círculos de la crítica literaria desde la publicación de la novela es uno de los propósitos centrales de este artículo.

Para abordar la problemática expuesta serán útiles los siguientes conceptos: la reorganización temporal, consistente en analizar los segmentos temporales (que interesen a la discusión planteada) organizados en una cronología lineal; el análisis de la reconfiguración literaria del pasado con fines críticos, y el análisis de elementos como la sátira, la hipérbole, el ocultamiento y la manipulación de la realidad.

Otro elemento clave será la utilización de los conceptos realidad real y realidad ficticia, propuestos por Vargas Llosa (2021):

Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad. Es una tentativa de corrección, cambio o abolición de la realidad real, de su sustitución por la realidad ficticia que el novelista crea (p. 81).

La realidad real es la realidad objetiva del mundo físico que rodea al autor, obedece a reglas lógicas que no pueden ser transformadas por el ser humano (el curso del tiempo o las condiciones climáticas); la realidad ficticia obedece a reglas impuestas por el autor dentro de su obra (lluvias que duran cuatro años, once meses y dos días o dictadores que gobiernan por más de doscientos años).

## El ocultamiento, la manipulación de la realidad y la sátira

El análisis de los tres elementos que dan título a este primer apartado tiene como objetivo alejar a *El otoño del patriarca* del interés adulatorio que le adjudican sus críticos. La narración de los primeros años del protagonista —primer segmento temporal—, diseminada por toda la novela, revela a un hijo natural de condición humilde procedente del páramo. Este origen es objeto de un tratamiento particular en la realidad ficticia de la novela:

[...] se encontraron tres [actas de nacimiento] distintas del hijo y en todas era él tres veces distinto, tres veces concebido en tres ocasiones distintas, tres veces parido mal por la gracia de los artífices de la historia patria que habían embrollado los hilos de la realidad para que nadie pudiera descifrar el secreto de su origen (García Márquez, 1975, p. 139).

La aparición de los llamados “artífices de la historia” denota una postura crítica hacia el ocultamiento de ciertos hechos inconvenientes para la edificación de un discurso encomiástico alrededor de la figura del patriarca. Se postula que la existencia de esta crítica obedece a un afán de denuncia que García Márquez mantiene a lo largo de la novela y tiene por destinatarios a quienes han manipulado los relatos históricos con el fin de perpetuarse en el poder. He aquí la primera aparición del motivo del ocultamiento en la obra.

Posterior a estos primeros años de vida del futuro dictador, se narran los sucesos que lo llevan al poder: con el apoyo de los ingleses y algunos generales liberales, las fuerzas del patriarca irrumpen en la casa de gobierno asestando un golpe de estado. Con la muerte del depuesto

presidente, Lautaro Muñoz, se cierra un proceso revolucionario ficticio que remite a las guerras civiles sucedidas en la realidad real durante el siglo XIX en Colombia. Durante la ocupación de la casa del poder se evidencia la primera alusión al motivo de la manipulación de la realidad pasada:

[...] veía a su madre Bendición Alvarado barriendo en la oscuridad con la escoba de ramas verdes con que había barrido la hojarasca de ilustres varones chamuscados de Cornelio Nepote en el texto original, la retórica inmemorial de Livio Andrónico y Cecilio Estato que estaban reducidos a basura de oficinas la noche de sangre en que él entró por primera vez en la casa mostrenca del poder mientras afuera resistían las últimas barricadas suicidas del insigne latinista el general Lautaro Muñoz (García Márquez, 1975, p. 232).

Esta cita se ubica hacia el final de la obra en medio de las rememoraciones del patriarca y hace uso de la retrospectiva como procedimiento narrativo. El recurso a Livio, Cecilio y Cornelio —escritores, traductores, poetas e historiadores— tiene obvias implicaciones: tales personajes eran los encargados de preservar los hechos pasados mediante la escritura. La escoba de Bendición Alvarado barre con la Historia escrita y abre la posibilidad de una reescritura de la misma. La escoba de Bendición Alvarado se constituye como representación del motivo literario de la manipulación de la realidad.

En este sentido, es útil recoger las posturas del filósofo norteamericano Hayden White (2013), a propósito de la naturaleza del relato histórico y de los mecanismos literarios utilizados en la objetivación de la Historia:

Los acontecimientos son incorporados en un relato mediante la supresión y subordinación de algunos de ellos y el énfasis en otros, la caracterización, la repetición de motivos, la variación del tono y el punto de vista, las estrategias descriptivas alternativas y similares; en suma, mediante todas las técnicas que normalmente esperaríamos encontrar en el tramado de una novela o una obra (p. 113).

Lo que propone el pensador estadounidense es reconocer que el historiador no construye sus narrativas históricas desde una neutralidad absoluta, pues recurre siempre al legado cultural que comparte con su audiencia y a procedimientos compartidos con la creación literaria. Esta cuestión, que pone en el centro de la discusión la naturaleza misma del relato histórico, permite admitir una duda razonable en torno a la veracidad de lo narrado por los historiadores tanto en la realidad ficticia del patriarca como en la realidad real. Esta reflexión, guiada por White,

permite entrever una cuestión esencial en el hilo argumental propuesto: los motivos literarios del ocultamiento y de la manipulación de la realidad están presentes en *El otoño del patriarca* como parte de un discurso contrahegemónico abiertamente hostil hacia las distorsiones promovidas por los modelos políticos violentos y autoritarios.

Volviendo a lo narrado en la novela, ha de mencionarse la consolidación del patriarca en el poder: proceso arduo que requerirá de la astucia del nuevo dictador y del asesinato de los militares liberales que le acompañaron en la ejecución del golpe de estado. El único sobreviviente de la mencionada masacre es Saturno Santos, personaje siniestro que servirá como guardaespaldas al tirano y le acompañará en diversas correrías durante un segmento temporal intitulado “Los tiempos de la gloria grande”. Durante los periplos de este dúo siniestro se revela una supuesta aura mágica del sátrapa, quien es capaz de modificar las condiciones del clima y ocuparse hasta de los asuntos más triviales de la vida diaria de sus gobernados:

[...] de modo que bastaba con que él señalara con el dedo a los árboles que debían dar frutos y a los animales que debían crecer y a los hombres que debían prosperar, y había ordenado que quitaran la lluvia de donde estorbaba las cosechas y la pusieran en tierra de sequía (García Márquez, 1975, p. 85).

La descripción de un dictador todopoderoso y mesiánico ha dado pie a distintas críticas, la más encarnizada puede leerse en “Gabriel García Márquez: a la sombra del patriarca” (2009) de Krauze. Según este texto, el pensamiento político del escritor colombiano se radicalizó en dirección al comunismo —luego de conocer eventos como El bogotazo o La masacre de las bananeras— y se decantó por la opción de un político fuerte que estuviese al mando de la nación:

Un déspota hábil, un patriarca bueno, un nuevo Uribe Uribe pacificador y antiimperialista: ese sería su elemental ideario político [de García Márquez]. Para cumplirlo, su camino sería largo y difícil. Y su instrumento, como quería el abuelo, no serían los cañones sino las palabras (Krauze, 2009, p. 18).

Este hombre fuerte estaría investido, entonces, por un poder popular y absoluto. El crítico mexicano entiende que García Márquez extrapola sus visiones políticas en *El otoño del patriarca* creando un personaje loable y todopoderoso, trasposición literaria de su abuelo y de Rafael Uribe Uribe: el patriarca.

Lo que aquí se propone dista de esta visión, García Márquez no intenta elevar a su personaje a la categoría de ser mágico o mesiánico, sino

todo lo contrario; ya Carlos Germán Van der Linde (2007) había propuesto entender la exaltación del tirano como crítica y no como loa: “cabe anotar que la sátira se sitúa por encima del personaje satirizado, es decir, efectúa una especie de ‘exaltación’ de la ruindad y el deterioro moral del sujeto criticado” (p. 24). Aparece ahora el recurso retórico de la sátira como contrapeso a la visión literal propuesta por Krauze. No se trata, entonces, de emprender una lectura estricta del texto en búsqueda de un mensaje directo, sino de comprender los atributos de la sátira y de un recurso retórico cercano, la afirmación irónica:

El objeto de la afirmación irónica es afirmar en forma tácita la negativa de lo afirmado positivamente en el nivel literal, o lo contrario. Presupone que el lector o el oyente ya sabe, o es capaz de reconocer, lo absurdo de la caracterización de la cosa designada (White, 2013, p. 46).

Concedor de la tendencia megalómana de los tiranos suramericanos y caribeños de mediados del siglo xx, el escritor cataquero no hace otra cosa que burlarse de aquellos hombres fatuos, satirizando la figura del dictador y sus autoproclamadas capacidades para controlar las fuerzas de la naturaleza y el destino de sus gobernados.

En sintonía con lo dicho, es prudente mencionar que despojar del carácter satírico al siguiente segmento temporal —designado como “El desembarco de los marines”— entrañaría una dificultad mayúscula en la comprensión global del texto. Se descubre allí a un dictador débil e influenciado por el poder extranjero que, ante ciertos conatos de sublevación, recurre a la ayuda del poder militar norteamericano sin medir las consecuencias:

[...] se lamentaba de que el otro día vino a la casa presidencial el comandante del acorazado con unos como astrónomos de tierra firme que tomaron medidas de todo y ni siquiera se dignaron saludarme sino que me pasaban la cinta métrica por encima de la cabeza mientras hacían sus cálculos en inglés y me gritaban con el intérprete que te apartes de ahí, y él se apartaba (García Márquez, 1975, p. 48).

Aquellos críticos que ven en García Márquez a un adulator del poderoso pasan por alto la actitud sumisa del protagonista de su novela hacia el poder extranjero y las implicaciones sociopolíticas que este tratamiento literario entraña. Es claro que la sátira se hace presente para mofarse del autoproclamado padre de la patria, distanciando al autor colombiano del mero interés adulatorio. El recurso retórico de la sátira aparece no solo como elemento cómico, sino como elemento crítico: “El escritor satírico

ataca con mayor saña a los gobiernos despóticos por ser la mayor expresión de la corrupción política” (Van der Linde, 2005, p. 181). Como se ve, adjudicar al escritor colombiano una actitud cómplice con el abuso de poder se hace cada vez más difícil; por el contrario, una postura contrahegemónica parece imponerse desde el análisis de los procedimientos narrativos utilizados.

Un ejemplo más de la satirización del poderoso es la inclusión de la casa de los exdictadores. Luego de un atentado en su contra, en el que es asesinado Patricio Aragonés —su doble perfecto—, el patriarca desactiva un intento de defenestración en su contra. Esto le da algunos momentos de sosiego, en los que visita a varios tiranos caídos en desgracia que otrora se hospedaron en una casa de retiro con vista al mar: “volvió a subir en diciembre hasta la casa de los acantilados a solazarse en la desgracia de la hermandad de antiguos dictadores nostálgicos” (García Márquez, 1975, p. 38). Las condiciones en las que viven los depuestos son patéticas: aguardan la muerte esperando que sus antiguos gobernados les requieran de nuevo o adivinando la suerte de sus países en recortes de periódicos desechados. Una vez muere alguno de ellos, los colegas sobrevivientes se juegan sus pertenencias a los naipes luego de arrojar su cuerpo al mar.

Krauze menciona este episodio para evidenciar el supuesto interés del autor por despertar lástima y complicidad hacia la figura del dictador, lavando así sus culpas: “la casa de retiro para los dictadores caídos en desgracia, que dedican las tardes de su exilio al dominó. La nostalgia les asegura la impunidad” (Krauze, 2009, p. 21). Podría pensarse que tal hogar de retiro para exdictadores es exclusivo de la imaginación y que aparece en la obra con la única finalidad propuesta en la cita; sin embargo, existe una relación entre lo narrado en la novela y la realidad real latinoamericana que abre nuevas perspectivas. Los hechos históricos confirman la estadía —casi simultánea— de varios derrocados en República Dominicana durante la dictadura de Rafael Trujillo; tales son los casos de Juan Domingo Perón, de Argentina (de 1958 a 1960); Marco Pérez Jiménez, de Venezuela (1958); Gustavo Rojas Pinilla, de Colombia (de 1957 a 1958), y Fulgencio Batista, de Cuba (1959).

La reconfiguración literaria de la realidad pasada, objetivada en este pasaje de la novela, parece dirigirse hacia la crueldad, no hacia la compasión. Mencionar que los cuerpos de aquellos exdictadores eran arrojados al mar y que sus pertenencias se convertían en botín de un simple juego de mesa no parece describir la promesa de impunidad que Krauze propone. Parece, eso sí, una burla reprobatoria a la ilusión del poder absoluto.

# La reconfiguración literaria del pasado

La reconfiguración literaria del pasado, observable en casi todas las obras literarias existentes, toma en *El otoño del patriarca* una profundidad particular. Como se evidenciará, los acontecimientos pertenecientes a la realidad real pasada se reconfiguran literariamente con fines críticos hacia las actitudes tiránicas. Identificar cada acontecimiento narrado con su contraparte histórica no es el interés de este escrito —tampoco parece necesario ni útil—, pues más allá del señalamiento de un fenómeno evidente lo que se intenta comprender es el funcionamiento de los mecanismos que son puestos en marcha gracias a la mentada reconfiguración.

Durante “Los tiempos del ruido”, segmento en el cual el patriarca ejerce su poder sin oposición interna o externa, se narra la acechanza amorosa a Manuela Sánchez, una reina popular de belleza. La negativa de la beldad y su posterior fuga provocan la aparición de actitudes represivas.

Una canción burlona, referente al mencionado fracaso amoroso, será el artilugio estético que le permitirá al autor reconfigurar hábilmente hechos pasados. Tal canción recorre el país reproducida por loros domésticos y salvajes, lo cual provoca un ataque absurdo: “las patrullas militares apertrechadas para la guerra rompían portillos en los patios y fusilaban a los loros subversivos en las estacas” (García Márquez, 1975, p. 74). Esta satirización del ejercicio de la violencia por parte de militares esbirros de la dictadura se basa en un episodio siniestro: François Duvalier, quien gobernó Haití desde 1957 hasta su muerte en 1971, ordenó matar a todos los perros negros con una finalidad supuestamente política. Un análisis somero del contexto de producción de la obra certifica que García Márquez conocía esta anécdota: “El doctor Duvalier, de Haití, Papa Doc hizo exterminar todos los perros negros que había en el país, porque uno de sus enemigos, para no ser detenido y asesinado, se había convertido en perro. Un perro negro” (Apuleyo Mendoza, 2020, p. 117). Más allá de la trasposición *perros-loros*, es curioso que la devastadora máquina de guerra del Gobierno se use contra animales que, por su naturaleza, no tienen la capacidad de crear una obra de arte de carácter burlesco. Por lo anterior, se señala que el sentido crítico del texto apunta hacia la costumbre dictatorial de anular físicamente cualquier disidencia, sea estética, intelectual o política.

El siguiente segmento temporal es “El ciclón”, en el que un fenómeno natural perteneciente a la realidad real habitual de las islas del Caribe

es reconfigurado literariamente para evidenciar la manipulación de la realidad mediante versiones hegemónicas distorsionadas.

El ciclón sorprende al patriarca, todavía apesadumbrado por la fuga de Manuela Sánchez, y lo enfrenta a la destrucción de su ciudad capital. Se propone que este ciclón ficticio tiene su contraparte en el huracán San Zenón, que asoló a la República Dominicana el 3 de septiembre de 1930, apenas dos semanas después del ascenso al poder de Rafael Leónidas Trujillo. Se menciona tal evento por la manipulación política de los esfuerzos de reconstrucción posteriores al desastre natural, pues según algunos críticos del régimen de Trujillo la intervención gubernamental fue magnificada. Tal es el caso del historiador dominicano Roberto Cassá, director del Archivo General de la Nación:

Desde luego, el huracán le sirvió para crear el mito de que había reconstruido la ciudad, cosa falsa, porque la Ciudad Colonial no fue destruida [...]. San Zenón le pintó el pretexto para esta decisión terrible de cambiar el nombre centenario de la capital del país [de Santo Domingo a Ciudad Trujillo]. Trujillo desplegó una imagen de eficiencia frente a la destrucción que causó el fenómeno (Montecelos, 2020).

La narrativa oficial elevó los logros estadísticos de Trujillo haciendo ver su figura como esencial en la atención de la emergencia y la posterior reconstrucción, procedimiento narrativo que puede designarse como versión hiperbolizada de los logros del régimen. Aunque la dictadura de Trujillo (1930-1961) atribuyó a esta narrativa el estatus de Historia —con evidentes fines políticos—, existen revisiones posteriores y voces autorizadas, como la de Cassá, que señalan falsedades y exageraciones en esta versión. La utilización de la hipérbole por parte de la narrativa dictatorial trujillista ha sido ya señalada, ahora procede observar la aplicación de este recurso en la obra literaria.

La hipérbole es un recurso retórico que consiste en aumentar o disminuir exageradamente lo que se narra, y es esto precisamente lo que hace García Márquez al relatar el papel que cumple el patriarca a la hora de atender el desastre natural ficticio. Luego de las inundaciones y destrozos, el tirano emprende un recorrido por la capital con el fin de enterarse del alcance de los daños, en su barcaza pintada con los colores patrios es visto por las personas agobiadas por el desastre:

[...] vimos los ojos tristes, los labios mustios, la mano pensativa que hacía señales de cruces de bendición para que cesaran las lluvias y brillara el sol, y devolvió la vida a las gallinas ahogadas, y ordenó que bajaran las aguas y las aguas bajaron (García Márquez, 1975, p. 95).

En la realidad ficticia, el dictador salva a su pueblo con sus supuestos poderes. Este carácter mesiánico —recurso ya analizado— es solidificado mediante la utilización de la primera persona del plural. Dentro de la narración polifónica empleada por García Márquez, es la manipulable voz de los gobernados la encargada de afirmar que las aguas bajaron gracias a la intervención del tirano. Retomando lo dicho en el primer apartado, se plantea que, dada la imposibilidad de que un humano posea poder sobre los fenómenos naturales, la hiperbolización de la actuación del tirano se une a la sátira para ridiculizar la figura del dictador.

En el segmento siguiente, “La restauración”, ocurre el crimen más grave que pueda atribuírsele al sátrapa y una de las reconfiguraciones literarias más potentes de la novela. Se constata allí, con claridad, el aumento paulatino en la gravedad de los crímenes del patriarca y, por consiguiente, el aumento de la gravedad de su ocultamiento. El asesinato de los niños de la lotería es un hecho atroz que tiene su antecedente en la utilización de menores de edad en un entuerto que garantizaba el triunfo del dictador en el sorteo de la lotería. Utilizar infantes en un fraude puede parecer escabroso, pero planear el secuestro, la desaparición y el posterior asesinato de 2000 de ellos escapa a toda concepción moral:

[...] ya no más, carajo, gritó, o ellos o yo, gritó, y fueron ellos, pues antes del amanecer ordenó que metieran a los niños en una barcaza cargada de cemento, los llevaron cantando hasta los límites de las aguas territoriales, los hicieron volar con una carga de dinamita sin darles tiempo de sufrir mientras seguían cantando (García Márquez, 1975, p. 105).

La descripción descarnada de tal atrocidad no apunta a la complicidad ni despierta simpatía alguna por el genocida.

Respecto a la reconfiguración literaria del pasado, cuestión que ocupa este apartado, llama la atención el elevado número de víctimas. La suma de 2000 niños secuestrados podría considerarse como una hipérbole similar a la de los 3000 muertos de la masacre de las bananeras en *Cien años de soledad*; no obstante, existe un precedente del secuestro de los niños de la lotería en la realidad real vivida por García Márquez durante su labor como periodista del periódico *El Espectador*. Se trata de los 3000 niños separados de sus padres en el marco de los conflictos entre las guerrillas liberales y el Ejército colombiano en la población de Villarrica, ubicada en el oriente del departamento de Tolima, Colombia.

En mayo de 1955 el joven García Márquez publica un artículo en donde menciona la violenta situación en la que se encuentra inmersa esta región; sin embargo, es la suerte de los niños víctimas de tal conflicto la que

acapara la atención del periodista: “Actualmente vehículos de las fuerzas armadas se dedican a repartir niños exiliados entre los establecimientos de beneficencia especialmente dedicados a la protección infantil” (García Márquez, 1955). Aunque los separan 20 años de diferencia, la similitud entre este texto periodístico y la novela en cuestión es poco menos que pasmosa: “[Los militares] no tuvieron otro recurso que esconderlos de tres en tres, y luego de cinco en cinco, y luego de veinte en veinte, imagínese, mi general” (García Márquez, 1975, p. 101). Este tema es mencionado por García Márquez en sus memorias en una esclarecedora frase cargada de reproche hacia el Ejército Nacional de Colombia. El escritor reflexiona en retrospectiva acerca del tema de los niños de Villarrica: “Fue imposible que aquella dolorosa visita no me obligara a preguntarme si la guerrilla que había matado al soldado en el combate habría podido hacer tantos estragos entre los niños de Villarrica” (García Márquez, 2002, p. 554). La denuncia de los abusos de autoridad, característica importante en la obra del escritor cataquero, queda así plasmada con total contundencia por su propia pluma. De nuevo, parece difícil definir al autor colombiano como un escritor servil al poder cuando reconfigura literariamente, a manera de denuncia, este tipo de abusos.

“Muerte y canonización de Bendición Alvarado” es un segmento temporal que se ocupa de la madre del patriarca. De los oficios previos de aquella se sabe poco, podría inferirse —debido a su pobreza y a lo turbio de su modo de vida previo al ascenso al poder de su hijo— que en algún momento se vio obligada a ejercer el trabajo sexual: “se sentaba ahí, padre, en la resolana de los fogones, esperando que alguien le hiciera la caridad de acostarse con ella en los pellejos de melaza de la trastienda, para comer, padre, no más que para comer” (García Márquez, 1975, p. 137). Además, se comenta que se dedicaba a pintar pájaros con aguas de colores y hacerlos pasar por animales de mayor valor (una estafadora, podría decirse).

Una vez se embarca, junto a su hijo, en la aventura de capturar el poder se convierte sin saberlo en su testafarro. Las referencias constantes a esta mujer en la novela denotan su importancia, la misma que se magnifica cuando le aqueja la enfermedad. En tal momento de la narración, el lector se ve enfrentado al verdadero valor de su figura en la vida del patriarca, pues este asesino que no conoce la compasión despliega una serie de cuidados y actitudes maternas que hacen pensar en algún resquicio de bondad en su compleja personalidad.

El desenlace de tal enfermedad es la muerte de la madre. Muerte que interesa a esta reflexión en tanto constituye la reaparición del motivo de la manipulación de la realidad, pues una vez fallece, comienzan

a desplegarse versiones improbables que tratan de imponer un carácter beatífico. Tales versiones son rebatidas por las investigaciones de campo emprendidas por monseñor Demetrio Aldous, enviado por el Vaticano para corroborar la santidad de la susodicha. La manipulación de la realidad ficticia, evidenciada por Aldous, insta a la Iglesia católica a negar la santidad de Alvarado.

La reacción del tirano, vencido por las evidencias, consiste en enfrentarse con la Iglesia y declarar por decreto la santidad de su madre: “por decisión suprema del pueblo libre y soberano, la nombró patrona de la nación, curandera de los enfermos y maestra de los pájaros y se declaró día de fiesta nacional el de la fecha de su nacimiento” (García Márquez, 1975, p. 145). Llama la atención el carácter oficial del que se intenta revestir este afán personal mediante un decreto. La ruptura de todos los procesos sociales y la imposición de una realidad inexistente evidencian la reaparición del motivo literario de la manipulación de la realidad como crítica al carácter tiránico del modelo dictatorial.

Como se ha evidenciado ya en otro momento de la presente reflexión, lo que pareciera ser exclusivo de la realidad ficticia de la novela tiene su contraparte en la realidad real. Francisca Noguero Jiméñez (1992) lo demuestra al referirse a Rafael Leónidas Trujillo en su texto “El dictador latinoamericano”:

Este hecho podría ser considerado irreal y solo posible dentro de los límites de la literatura si no supiéramos que Trujillo hizo del día de cumpleaños de su madre una fiesta patria, llegando a canonizarla civilmente —junto con su hija— aun cuando estas vivían (p. 99).

García Márquez traspone literariamente en su obra esta especie de adoración a la madre, que, si bien no es exclusiva de Trujillo, encuentra en su figura el ejemplo cumbre de esta tendencia megalómana.

La querrela Iglesia-Estado, promocionada por el patriarca, está lejos de ser un tema meramente literario; por el contrario, está presente en muchos de los conflictos sociopolíticos pasados y presentes de las naciones latinoamericanas. Recuérdese la reciente ruptura de relaciones entre el Gobierno del presidente nicaragüense Daniel Ortega y el Vaticano, a raíz de las declaraciones del papa en las cuales se tildaba de dictadura a este régimen centroamericano.

Las consecuencias de este enfrentamiento se materializan en la expulsión de los representantes eclesiásticos y la expropiación de los bienes de la Iglesia. Leticia Nazareno, una de las tantas monjas expulsadas, se convertirá en objeto de deseo del sátrapa y protagonizará el próximo

segmento temporal. Tras ordenar el secuestro y repatriación de Nazareno, la confina en una de las habitaciones de la casa del poder y sostiene relaciones sexuales con ella, las mismas que darán como fruto al único heredero reconocido del tirano. Luego de unas apresuradas nupcias, la otrora monja se convierte en la dueña del reino del patriarca; reorganizando el Estado a su antojo, disuelve las órdenes de expropiación en contra de la Iglesia, entrega los negocios ilícitos del poder a su círculo cercano e, incluso, intenta desaparecer el recuerdo de Bendición Alvarado. El final de Leticia Nazareno se acelera debido al lastre de envidias y rencores que venía acumulando por manipular los hilos del poder, un atentado acaba con su vida y con la del heredero.

Krauze también aborda el espinoso tema de la relación Estado-Iglesia. De nuevo acusa a García Márquez de proponer una visión edulcorada del dictador, haciéndole aparecer como víctima en lugar de victimario: “El dictador es una víctima de la Iglesia, los Estados Unidos, el desamor, los enemigos, los colaboradores, las catástrofes naturales, las inclemencias de la salud, la ignorancia ancestral, la fatalidad, la orfandad” (Krauze, 2009, p. 21). Sin embargo, la detenida revisión de los acontecimientos aquí registrada permite concluir que la novela no describe a una víctima; por el contrario, se devela en ella a un hombre ebrio de poder que, al ser desairado, despoja a la Iglesia de sus bienes, exilia a sus representantes e incluso, secuestra a una monja para hacerla su esposa. La detallada descripción del denodado interés del patriarca por anular las instituciones e imponer sus deseos personales mediante decretos se considera aquí como una muestra más del despliegue de un discurso contrahegemónico en la novela.

## La voz de las víctimas

El interés por las víctimas no pasa desapercibido para Enrique Krauze en su crítica, y aunque tal interés es compartido en esta reflexión, las visiones acerca del tratamiento de este fenómeno en la novela se ubican en orillas opuestas. El asesinato de Leticia Nazareno da pie a la aparición de José Ignacio Sáenz de la Barra, hombre elegante y cruel que es investido de completa autoridad para investigar los móviles del atentado y encontrar a los verdaderos autores materiales. El primer resultado operativo de la investigación es pavoroso: “el costal que parecía de cocos que José Ignacio Sáenz de la Barra había mandado como primer abono del acuerdo, seis cabezas cortadas con el certificado de defunción

respectivo” (García Márquez, 1975, p. 193). La cruda descripción de los métodos empleados por de la Barra —y la posterior mención del nombre completo y ocupación de cada una de las víctimas— se convierte en material probatorio de la postura crítica de la novela hacia los excesos de los gobiernos autoritarios.

Krauze parece obviar esta clara referencia literal a la violencia ejercida en contra de los ciudadanos y se embarca en una aventurada comparación con *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias:

En *El otoño del patriarca* las víctimas son parte del escenario, nunca participantes activas del relato. Sus sufrimientos se registran de paso, no se recrean. En *El Señor Presidente* sus voces se escuchan, y las experiencias de la prisión y la tortura se recogen. Al referir los abusos, la corrupción y la arbitrariedad del poder, el tono no es solo inequívocamente crítico sino despreciativo. No hay concesión a la impunidad (Krauze, 2009, p. 21).

En la cita referida se afirma que la novela de Asturias sí recoge las experiencias de la prisión y la tortura, mientras la novela de García Márquez registra “de paso” este fenómeno. Sin embargo, un análisis somero demuestra que la tortura y la detención ilegal aparecen descritas con crudeza y rigurosidad:

[...] aunque le era imposible [al patriarca] olvidarse de ese taller de horror a tan escasa distancia de su dormitorio porque en las noches de lunas quietas lo despertaban las músicas de trenes fugitivos de las albas de truenos de Bruckner que hacían estragos de diluvios y dejaban una desolación de piltrafas de túnicas de novias muertas en las ramazones de los almendros de la antigua mansión de lunáticos holandeses para que no se oyeran desde la calle los alaridos de pavor y dolor de los moribundos (García Márquez, 1975, p. 212).

Proponer que en *El otoño del patriarca* exista una indiferencia frente al sufrimiento de las víctimas de la represión gubernamental requiere de una comprobación exhaustiva que provenga del texto mismo. Omitir la presencia de un costal con seis cabezas cortadas o “los alaridos de pavor y dolor de los moribundos” con el fin de certificar un presunto intento de invisibilizar a las víctimas no parece producto de un análisis exhaustivo. La anterior reflexión no solo desestabiliza la argumentación de Krauze, sino que demuestra el interés de García Márquez por incluir en su obra el sufrimiento de las víctimas de las dictaduras.

Es plausible que la crítica mencionada tenga su origen en la utilización del estilo indirecto en la narración de los sufrimientos de las

víctimas, y es bien cierto que las seis personas decapitadas o los prisioneros de Sáenz de la Barra no brindan una versión propia de lo acontecido al lector; sin embargo, no es este un argumento que pueda aplicarse a toda la novela, pues en otros muchos pasajes es la propia voz de las víctimas la que se hace presente. Tal es el caso de los ciudadanos expropiados en el siguiente segmento temporal, denominado “La venta del mar”.

Luego de un levantamiento popular en contra de los abusos de Sáenz de la Barra, el patriarca se ve enfrentado a una crisis provocada por la escasez de recursos naturales. Debido a su afán por comprar la lealtad de los poderes extranjeros mediante la entrega de los bienes de su nación, el tirano lo ha entregado todo: la quina y el tabaco para los ingleses, el caucho y el cacao para los holandeses, los medios de transporte para los alemanes y, por último, el subsuelo y lo que quedaba para los norteamericanos: “desde entonces estamos como estamos, debiendo hasta los calzoncillos que llevamos puestos, mi general” (p. 206). El recurso humorístico empleado no debe alejar al lector de la crítica de corte político que encarna este fragmento.

La amenaza de quiebra nacional le obliga a solicitar audiencia al embajador Roxbury con el fin de encontrar solución al déficit. La medida a tomar es la venta del mar:

[...] a la calle y mírele la cara a la verdad, excelencia, estamos en la curva final, o vienen los infantes o nos llevamos el mar, no hay otra, excelencia, no había otra, madre, de modo que se llevaron el Caribe en abril, se lo llevaron en piezas numeradas los ingenieros náuticos del embajador Ewing para sembrarlo lejos de los huracanes en las auroras de sangre de Arizona (p. 227).

La hipérbole representada en un mar Caribe parcelado y trasladado a suelo norteamericano constituye una de las denuncias más airadas de García Márquez en *El otoño del patriarca*. No se trata, en realidad, de denunciar el traslado del mar, pues este despojo cumple aquí una función meramente simbólica. La imposibilidad física de lo narrado no debe confundirse con un recurso vano a la fantasía o a lo mágico, sino que debe entenderse como una denuncia de carácter político ante el afán expansionista y extractivista norteamericano y, claro está, hacia la debilidad de los gobernantes latinoamericanos, quienes a lo largo de la historia han intercambiado riquezas naturales —que no les pertenecen— por poder.

Una vez consumada la expropiación aparece la voz de la víctima. La primera persona del plural es utilizada para brindar carácter colectivo al lamento:

[...] por la inconcebible maldad del corazón con que [el patriarca] le vendió el mar a un poder extranjero y nos condenó a vivir frente a esta llanura sin horizonte de áspero polvo lunar cuyos crepúsculos sin fundamento nos daban en el alma (p. 46).

Aquí habla el colectivo victimizado por el corrupto, e inmerso en ese colectivo habla quien ya no tiene mar, habla quien ha sido expropiado de los recursos naturales de su suelo natal, habla el condenado a la pobreza y a la exclusión por las decisiones de sus dirigentes. La voz de las víctimas hace parte activa del relato, sin duda.

“La segunda muerte” es el segmento final de la novela y representa el punto más bajo del ejercicio de poder del patriarca. Ya próximo a la muerte, intenta dar órdenes sin sentido que aún poseen la capacidad de atropellar a sus gobernados. Tal es el caso de Braulio Linares Moscote, “un pobre hombre de monte que estuvo 22 años en un calabozo” (p. 239). La razón por la cual este campesino es sometido a tortura y detención ilegal es totalmente arbitraria y obedece a la progresiva pérdida de memoria que acusa el anciano dictador:

[...] que lo arresten mientras me acuerdo dónde lo he visto, ordenó, así que me agarraron a golpes, me desollaron a planazos de sable, me asaron en una parrilla para que confesara dónde me había visto antes el hombre que mandaba, pero no habían conseguido arrancarle otra verdad que la única en el calabozo de horror de la fortaleza del puerto (p. 240).

La tortura y los centros de detención se hacen nuevamente presentes, además, el uso de la primera persona del singular refuerza el argumento anteriormente esgrimido, según el cual el sufrimiento de los torturados no solo se registra “de paso”, sino que se le brinda una voz propia a la víctima.

En este mismo segmento se menciona a una víctima que el tirano ha olvidado: “[El patriarca] estaba castigado a no saber jamás quién era esta Francisca Linero de 96 años que había ordenado enterrar con honores de reina” (García Márquez, 1975, p. 240). Francisca Linero es una campesina que fue violada por el tirano muchos años atrás, además de este deleznable hecho esta mujer fue doblemente victimizada, pues el tirano ordenó a Saturno Santos asesinar a su esposo: “lo hizo tasajo en rebanadas tan finas que fue imposible componer el cuerpo disperso por los marranos” (p. 91). El ataque sexual y la posterior desaparición del único testigo dan cuenta de una perversión sin límite que es narrada sin contemplaciones ni tapujos.

Krauze (2009) encuentra en este episodio un ejemplo más de invisibilización y deshumanización de las víctimas: “Un caso extremo: después de violar a una mujer, ella lo consuela. La misma novela que desdibuja la realidad del poder y deshumaniza a las víctimas convierte la dictadura en un melodrama y humaniza al dictador” (p. 21). No puede decirse que el crítico mexicano mienta, la novela describe claramente que Linero consuela al agresor una vez consumado el delito; lo que no alcanza a vislumbrar el crítico mexicano es que el consuelo ofrecido al agresor constituye una maniobra para sobrevivir a sus abusos y no para adularle o agradecerle: “aunque yo estaba agonizando de miedo, conservaba bastante lucidez para darme cuenta que mi único recurso de salvación era dejar que él hiciera conmigo todo lo que quiso sobre el mesón de comer” (García Márquez, 1975, p. 91). La mujer violentada es consciente de que su único “recurso de salvación” es acceder a las intenciones del poderoso. Si bien el estado de indefensión es evidente, la mujer lucha para conservar la vida ante las atroces circunstancias. Reprochar tal actuación por parte de la víctima denota falta de empatía no solo por el personaje ficticio, sino por todas las mujeres que han encontrado así su salvación ante el salvajismo.

Como se mencionó, el patriarca no recuerda quién es aquella campesina a la que otrora violentara. La afrenta sin castigo, la impunidad, la no reparación y el olvido parecen constituir un crimen similar a la aberración de la violación. La repetida aparición de la primera persona del singular denota el interés del autor por dotar de identidad a la víctima, pues surge para condenar las actuaciones del tirano y cumple propósitos similares a lo expuesto en el caso de Braulio Linares.

La muerte del patriarca es poco menos que lamentable, solo en la casa del poder e incapaz de comer sucumbe, no sin antes acudir al único recuerdo que le acompaña, el de su madre:

[...] nadie nos quiere, suspiró, asomado al antiguo dormitorio de pajarera exangüe pintado de oropéndolas de su madre Bendición Alvarado con el cuerpo sembrado de verdín, que pase buena muerte, madre, le dijo, muy buena muerte, hijo, le contestó ella en la cripta (García Márquez, 1975, p. 246).

El hecho de que el otrora todopoderoso acabe sus días en la más completa soledad, hablando consigo mismo y muy lejos de los fastos soñados por los adictos al poder, advierte el carácter satírico de la postura de García Márquez hacia la figura del dictador criminal:

La ironía permite distintas lecturas de tal forma que el texto se abre sobre sí mismo comunicando a la vez la condenación de la figura histórica del dictador latinoamericano y el fin absurdamente trágico de una persona obsesionada por el poder (Ugalde, 1982, p. 11).

Lejos de querer despertar lástima o de justificar su accionar, la narración permite pensar en una condena justa, pues si bien el patriarca no paga sus crímenes en la cárcel o mediante el escarnio público, esta muerte en vida objetiva una condena moral a sus actos.

Para finalizar, se comentará una poderosa crítica, formulada por Krause (2009), respecto a las contradictorias actuaciones políticas de García Márquez:

Aquellos tres “memorables despachos” sobre Cuba y su texto sobre Vietnam repetían la pauta de sus remotos textos sobre Hungría e ilustraban un cartabón característico de todo su periodismo político, de entonces y después: escuchar solo la versión de los poderosos, contrarrestar (escamotear, atenuar, distorsionar, falsear, omitir) toda información que pudiera “hacer el juego al imperialismo” (p. 23).

Los textos a los que se hace referencia no forman parte de la obra aquí analizada, son textos periodísticos publicados en los años setenta del siglo xx. La respuesta a este argumento no puede esclarecerse desde el análisis de la forma de enunciación de la obra, procedimiento crítico que se ha seguido hasta ahora, sin embargo, una vez constatada la veracidad de lo señalado, parece prudente darle la razón al crítico mexicano. Es probable que la postura contrahegemónica presente en *El otoño del patriarca* variara con el tiempo o que el afán de denuncia, que otrora condenase los abusos de los gobiernos de derecha, no funcionase de la misma manera al condenar las actuaciones abusivas de los gobiernos con tendencia socialista.

Si bien la validación de este argumento pareciera desvirtuar lo hasta ahora defendido, debe decirse que la presencia de una actitud contrahegemónica en la novela sigue siendo clara, y que las actuaciones o escritos periodísticos posteriores de su autor no determinan la naturaleza intrínseca de la obra en cuestión.

Esbozando algunas conclusiones, puede decirse que la reorganización temporal en segmentos dispuestos en una cronología lineal, como aproximación metodológica al análisis de la forma de enunciación de la obra, ha permitido evidenciar la creación de toda una narrativa histórica ficticia dentro de la novela. La manipulación de esta por parte del patriarca y sus

escribanos ha puesto en evidencia el interés del autor por desestabilizar la naturaleza del relato histórico, acercamiento mediado por las posturas de White. La puesta en marcha de esta desestabilización devela una postura crítica hacia los regímenes dictatoriales de la realidad real.

Tal postura crítica, cuya aparición en la novela ha sido ratificada mediante el análisis de algunos procedimientos narrativos —recursos retóricos y motivos literarios—, refuerza la idea de una actitud contrahegemónica presente en *El otoño del patriarca*, actitud que Enrique Krauze ha puesto en duda en su texto “Gabriel García Márquez: a la sombra del patriarca”.

En dicho texto se ha emprendido una crítica que obedece, en mayor medida, a motivos ideológicos que literarios. Obviando pasajes completos de la obra, Krauze ha esgrimido argumentos que han sido rebatidos aquí mediante el análisis de la forma de enunciación de la obra.

Los innegables coqueteos ideológicos de García Márquez con líderes militantes de la izquierda latinoamericana y las innegables omisiones en algunos de sus textos periodísticos respecto a los abusos de poder perpetrados por gobiernos de talante comunista son utilizados acertadamente por Krauze con fines críticos. Sin embargo, se considera reprochable la intención del crítico mexicano al ignorar pasajes completos de la novela con el fin de comprobar sus hipótesis.

Queda pendiente un análisis profundo de la mirada psicológica que propone Krauze, tendiente a evaluar el afán del nobel colombiano por trasponer literariamente la admiración y el deseo de aceptación por parte de figuras dominantes —Fidel Castro o su abuelo— en su personaje literario: el patriarca.

Para finalizar, se advierte cierta dualidad por parte de Krauze en la interpretación del texto, en unas ocasiones literal y en otras inferencial. No obstante, sería hipócrita criticar tal procedimiento en este texto, pues también se ha recurrido aquí a este doble rasero. Será misión del lector discernir cuál de los dos modos de lectura dicotómica es el más apropiado en el análisis de *El otoño del patriarca*. →→→

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Apuleyo Mendoza, P. (2020). *El olor de la guayaba*. Barcelona: Penguin Random House.
- García Márquez, G. (1955). El drama de 3.000 niños desplazados. *El Espectador*. Recuperado de <https://www.elespectador.com/colombia/mas-regiones/el-drama-de-3000-ninos-desplazados-article-382272/> [05.12.2023].
- García Márquez, G. (1975). *El otoño del patriarca*. Bogotá: Ediciones nacionales Círculo de Lectores.
- García Márquez, G. (2002). *Vivir para contarla*. Bogotá: Grupo editorial Norma.
- Krauze, E. (2009). Gabriel García Márquez: a la sombra del patriarca. *Letras libres* 97, pp. 14-26. Recuperado de [https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/pdfs\\_articulospdf\\_art\\_14090\\_12551.pdf](https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/pdfs_articulospdf_art_14090_12551.pdf) [05.12.2023].
- Montecelos, M. (2020). San Zenón, el huracán que arrasó Santo Domingo y le dio nombre de dictador. *Diario Libre*, Agencia EFE. Recuperado de <https://www.diariolibre.com/actualidad/sucesos/san-zenon-el-huracan-que-arraso-santo-domingo-y-le-dio-nombre-de-dictador-FK21187002> [05.12.2023].
- Noguerol Jiménez, F. (1992). El dictador latinoamericano: aproximación a un arquetipo narrativo. *Philologia Hispalensis* 7, pp. 91-102.
- Ribeyro, J. R. (1995). Algunas digresiones en torno a *El otoño del patriarca*. En J. G. Cobo Borda (Comp.). *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez* (Tomo II, pp. 140-144). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Ugalde, S. K. (1982). Ironía en *El otoño del patriarca*. *INTI: Revista de literatura hispánica* 16 (4).
- Vargas Llosa, M. (2021). *García Márquez: historia de un deicidio*. Lima: Alfaguara.
- Van der Linde, C. G. (2005). El supremo recurso del patriarca. *Cuadernos de filosofía latinoamericana* 26(93), pp. 169-182. DOI: 10.15332/25005375/2388
- Van der Linde, C. G. (2007). ¡Yo mando aquí! Sátira y novela latinoamericana del dictador. *Revista de Artes y Humanidades UNICA* 8(20), pp. 13-35.
- White, H. (2013). *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

# De espuma y ceniza: rastros y rostros de lo fugaz en la poesía de Piedad Bonnett

◆◆◆  
On Foam and Ashes:  
Traces and Faces of the Fleeting  
in Piedad Bonnett's Poetry

Romuald-Achille Mahop Ma Mahop

Université de Yaoundé I, République du Cameroun

mahorom2006@yahoo.fr

 <https://orcid.org/0000-0002-4047-8127>

**Reconocimientos:** Este artículo está derivado del proyecto de investigación “Escrituras de lo efímero en la poesía hispanoamericana contemporánea”, llevado a cabo en el Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid, del 1 de septiembre del 2022 al 30 de junio del 2023, gracias a una beca de la AECID.

**Cómo citar este artículo:** Mahop Ma Mahop, R. A. (2024). De espuma y ceniza: rastros y rostros de lo fugaz en la poesía de Piedad Bonnett. *Estudios de Literatura Colombiana* 55, pp. 124-144. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.356312>

**Editoras:** Paula Andrea Marín Colorado  
Vanessa Zuleta Quintero

**Recibido:** 15/02/2024  
**Aprobado:** 22/04/2024  
**Publicado:** 31/07/2024

**Copyright:** ©2024 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2024. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](#)



Check for  
updates



# De espuma y ceniza: rastros y rostros de lo fugaz en la poesía de Piedad Bonnett

On Foam and Ashes: Traces and Faces of the Fleeting in Piedad Bonnett's Poetry  
Romuald-Achille Mahop Ma Mahop, Université de Yaoundé I, République du Cameroun



## Resumen:

Este trabajo aborda la poesía de la colombiana Piedad Bonnett (Amalfi, 1951) desde las figuraciones de la impermanencia, como mediación semiótica hacia las estructuras profundas del universo lírico. Apoyándome en la distinción hecha por Christine Buci-Glucksmann (2006) entre un efímero melancólico y un efímero positivo, procuro poner de manifiesto el predominio de signos textuales que conforman una visión dolorosa de la impermanencia en la poesía de Bonnett, donde lo que está en juego es la meditación sobre la temporalidad de la existencia a partir de una alegorización de lo fugaz, por un lado, y cierta intuición corporalista del tiempo, por otro. Desemboco al final del análisis en los condicionamientos susceptibles de justificar semejante actitud ante lo transitorio.

**Palabras clave:** poesía colombiana, Piedad Bonnett, epifanía, efímero doloroso, temporalidad humana.

## Abstract:

This paper approaches the poetry of Colombian poet Piedad Bonnett (born in Amalfi, 1951) from the figurations of impermanence, viewing it as semiotic mediation towards the profound structures of the lyrical universe. Based on the distinction made by Christine Buci-Glucksmann (2006) between a melancholic and a positive ephemeral, the study intends to highlight the predominance of textual signs that convey a painful vision of impermanence in Bonnett's poetry. This involves the meditation on the temporality of existence from an allegorization of the fleeting, on the one hand, and a certain corporeal intuition of time, on the other. The analysis ends by examining the conditioning factors that can justify such an approach towards the transitory.

**Keywords:** Colombian poetry, Piedad Bonnett, epiphany, painful ephemeral, human temporality.

Una de las notas dominantes de la poética de la colombiana Piedad Bonnett (Amalfi, 1951) es probablemente el espacio que ocupa la cuestión de lo transitorio. Desde su poemario inicial *De círculo y ceniza* (1989) hasta *Los habitados* (2017b), su última entrega lírica, Bonnett nos ha acostumbrado a fijar la mirada sobre espectáculos de la fugacidad, fenómenos que bien podrían denominarse *rastros y rostros de lo evanescente*, captados en distintos hechos de la realidad material. Si bien tales experiencias de lo fugaz surgen de cierta visión contemplativa del mundo y de su efecto estético, lo cierto es que también desembocan en la mayoría de los casos en una meditación de corte existencial. En otros términos, la fenomenología de la impermanencia queda estrechamente vinculada en la poesía de Piedad Bonnett al sustrato elegíaco que parece constituir uno de los pilares de su temperamento lírico.

Si la estela de lo fugaz puede ser fuente de placer, si la conciencia de lo frágil es convertida por determinados artistas precisamente en energía creadora, Bonnett tiende más bien a distinguir, en aquellas manifestaciones huidizas, testimonios y pruebas de la inconsistencia, pequeñas tragedias que no hablan sino del ritmo de nuestra propia escalada en el tiempo. Si bien se deja seducir en ocasiones por las epifanías del mundo exterior, nunca se instala nuestra poeta en el regocijo que propicia a otros el advenimiento de lo fugaz, aquel “saber de lo ligero” que evoca Christine Buci-Glucksmann (2006) en su *Estética de lo efímero* (p. 14).

La conciencia de lo efímero de Bonnett, por tanto, como trataré de mostrar en estas páginas, está presidida por un efímero melancólico, con obvias resonancias barrocas, y no por un efímero positivo, siguiendo la distinción establecida por Buci-Glucksmann (2006, p. 38). La escritura deviene así en crónica de un yo que se mira al espejo del tiempo, al reinterpretar en clave existencial todos aquellos sucesos que conforman *el hilo de los días*, según reza uno de los títulos de nuestra poeta. El presente estudio se propone describir esta poética elegíaca desde dos vectores primordiales: la alegorización de lo evanescente y la intuición temporalista del cuerpo.

## La alegorización de lo fugaz

Acercarse a la poesía de Bonnett desde la figuración de lo fugitivo invita a superar la paradoja lógica de intentar fijar el vértigo para indagar lo que sustenta tal fascinación por lo fugaz. Plantearé aquí que, en Piedad Bonnett, contemplar lo pasajero es dirigir la atención hacia los testimonios exteriores y tangibles de la impermanencia, lo cual no es sino

otro modo de conectarse con la esencia misma del ser. Aunque, en ocasiones, el sujeto lírico bonnettiano goza de las epifanías de lo efímero, pronto emerge en tales intuiciones la conciencia dolorosa de lo fugitivo a través de la inmersión en los ritmos de un tiempo que la poeta intuye como propio. Como ocurre en muchas ocasiones, la escena que inspira la composición surge del mundo exterior, pero las percepciones pronto se interiorizan para ser procesadas desde lentes existenciales. Sirva como ejemplo el poema “Composición”, del libro *Tretas del débil* (2004) que describe una bella escena protagonizada por un “pájaro” sobre una “roca”. Veremos que tal experiencia aparentemente feliz de lo evanescente termina dando pie, sin embargo, a una meditación sobre la tensión entre lo pasajero y lo permanente:

El pájaro  
ha venido a posarse sobre la roca  
y vibra allí, en lo alto,  
como una efímera llamita colorada.  
Entre uno y otro vuelo, la dura superficie  
da apoyo a su fatiga.  
El cuello palpitante, los ojos rápidos,  
las patas de bambú,  
son pura levedad contra el rigor del risco.  
El mar, más allá del furioso acantilado,  
es un amplio silencio sin orillas.  
Ahora se eleva el pájaro, se fuga,  
y el cielo abre su espacio a sus frágiles días.  
La roca, árida, invulnerable, permanente,  
no necesita al pájaro, me digo (Bonnett, 2017a, p. 320).

La composición nos brinda un caso arquetípico de suceso epifánico, inspirado por una escena diurna, tan hermosa como frágil, protagonizada por un “pájaro” sobre un peñasco. La figuración aviaria del “pájaro” contrasta con todas las imágenes pétreas que evoca el poema: “roca”, “dura superficie”, “rigor del risco”, etc. La presencia del ave crea un impulso poético en el hablante lírico que, al tiempo que se deja seducir por su canto y sus colores, se concentra sobre la fragilidad física del pájaro y su efimeridad, contrastadas con la perdurabilidad pétreo del “risco”. El pájaro acumula en efecto todos los atributos de una doble precariedad, física y temporal, subrayada por varios signos textuales. Recurriendo a una fórmula de Christine Buci-Glucksmann (2006), diríamos que la escena que nos describe la composición corresponde a

“un tiempo suspendido entre el ‘hay’ y el ‘no hay’”, el de estos “mundos efímeros de los que el arte intenta apropiarse” en una tentativa que implica asumir precisamente la paradoja fundamental de perennizar lo transitorio (p. 12).

La tarea de fijar lo evanescente se aprecia a través del espacio concedido a la modalidad descriptiva, subrayada a nivel retórico por metáforas y adjetivos característicos. Así, en primer lugar, el pájaro aparece como “una efímera llamita colorada” que se sitúa “entre uno y otro vuelo”, referencia a la movilidad inherente al ave. Otros signos figurativos de la movilidad son aquí “el cuello palpitante, los ojos rápidos, / las patas de bambú” que permiten desembocar, a modo de imagen sintética final, en la metáfora de la “pura levedad”. La “roca”, en cambio, es vista como “dura superficie”, “rigor”, pero también aridez, invulnerabilidad y, sobre todo, permanencia. El último verso enuncia la naturaleza meditativa de esta experiencia: la roca “no necesita al pájaro, me digo”. El sujeto lírico parece sentir más admiración por la permanencia de la piedra que por ser “invulnerable, permanente, / no necesita al pájaro”. Este es más bien el símbolo de una fragilidad que el propio sujeto lírico es consciente de compartir con él, lo cual nos sitúa en plena escritura alegórica. El poema “Rosas”, también de *Tretas del débil*, nos propone una reflexión similar:

Con el estiércol que arrojan a mi patio  
abono yo mis rosas.  
Aéreas en sus tallos, de la luz se alimentan  
aunque lleven la muerte dormida en sus corolas.  
Y su belleza, inútil como toda belleza,  
sus espinas inocuas, hacen cerco  
al corazón, guerrear  
con la bestia que acecha en la tiniebla (Bonnett, 2017a, p. 321).

Similarmente a lo que acabamos de ver en el poema anterior, el texto nos ofrece a un tiempo las dos caras de las “rosas” que el yo poemático cuida en su jardín. Por un lado, las rosas son encarnaciones diarias de la belleza, una hermosura “inútil como toda belleza”. Esta imagen de la belleza frágil y efímera, representada por las rosas, es pronto matizada por el verso “aunque lleven la muerte dormida en sus corolas”. Tal afirmación apunta a la efimeridad natural de las rosas. Es este rasgo el que prevalece finalmente en la trama del poema en el que se presenta metafóricamente la propensión agónica de las rosas como una batalla que las “espinas inocuas” llevan a cabo contra “la bestia que acecha en

la tiniebla”. No sería exagerado interpretar esta “bestia” en clave existencial, teniendo en cuenta la advertencia funesta del cuarto verso. Si las “rosas” llevan en sus corolas el tatuaje ineluctable de la muerte, tal detalle la convierte en la metáfora por antonomasia de la precariedad del ser humano, lo cual nos mantiene en la ya señalada conciencia dolorosa de la fugacidad. Es este último el motor principal de la poesía de Bonnett, recorrida de punta a punta por una honda angustia metafísica. Las raíces del desasosiego se explican desde los propios versos, ya que en ellos encontramos esbozadas algunas claves de las inquietudes obsesivas de la poeta. Una de estas raíces viene representada por la dimensión autobiográfica de esta poesía, según lo ha señalado la crítica (Romero Carbonell, 2019, p. 3, nota 3).

En una entrevista que concedió a Claudia Posadas (2015), la propia poeta confesaba que “desde siempre, desde sus orígenes, mi poesía se enuncia desde un yo que está cargado de experiencia autobiográfica y que no le teme a la exposición frente al lector”. No por ello es la poeta menos consciente de los riesgos de incurrir en el confesionalismo. De hecho, tal como matiza enseñada, “es verdad también que ese yo siempre tiene una frontera, un límite, porque le temo al impudor confesional. Para evitarlo, recurro al puro hecho de lenguaje: transmuto o transfiguro, o más bien, parto del yo, pero me disuelvo en lenguaje” (p. 18). Para María Dolores Romero Carbonell (2021), este tono grave y confesional de la poesía de Bonnett debe ser interpretado como “el correlato melódico del hallazgo de la comprensión” (p. 8).

Bonnett crea desde la conciencia plena de una agonía temporal que ella trata de verbalizar por medio de las palabras. Su poesía registra esta conciencia y por ello constituye una *crónica de la catástrofe* inseparable de una ubicación de su hablante lírico desde ese terreno de experiencia diario que es la cotidianidad, la vida desgastándose en el fluir de las horas. La crítica ha enfatizado, en efecto, este apego al acontecer diario, nutrido por una “épica de la sencillez” que Adriana Rodríguez Peña (2007) ha identificado en la lírica colombiana contemporánea. Así, explica la estudiosa, en el panorama de las letras colombianas actuales, la voz de Piedad Bonnett haría eco a “la crisis aguda de lo moderno, se adentra en la desesperanza, escudriña en el sinsentido de los actos humanos, se asoma en el abismo del vacío y contempla el horror de la condición humana (la llamada crisis de la modernidad tardía)”, en un intento de “darle forma, para comprender y alcanzar una suerte de educación sentimental, emocional y mental” (p. 128). Adriana Rodríguez Peña (2018) va en el mismo sentido cuando sitúa la poética de Bonnett en la crisis de la

modernidad, evaluándola en el caso concreto de las sociedades latinoamericanas contemporáneas.<sup>1</sup>

Atento a esta fascinación bonnettiana por la experiencia inmediata de la humanidad de hoy, Darío Jaramillo Agudelo (2018) recoge una declaración de la propia poeta según la cual “recuperar lo cotidiano es parte vital de la estética de una época en que ya no hay cabida ni para lo heroico ni para lo sublime” (pp. 9-10). Por su parte, Adriana Rodríguez Peña (2015) entiende el conjunto de la obra de Bonnett como “la representación poética de los efectos que en el individuo tienen los acontecimientos de la vida cotidiana contemporánea” (p. 204). En este sentido, María Dolores Romero Carbonell (2021) señala en la poética bonnettiana “el retrato realizado del mundo de los otros, definido por el predominio de la soledad, la comunicación y la insolidaridad” (p. 8). Esta habilidad en la descripción cotidiana del dolor, captado en la variación caleidoscópica del sufrimiento, se aprecia ya en el poema “Soledades” de su primer libro, *De círculo y ceniza* (1989):

Exacto y cotidiano  
el cielo se derrama como un oscuro vino,  
se agazapa a dormir en los zaguanes,  
endurece los patios, los postigos,  
enciende las pupilas de los gatos.  
En las mezquinas calles minuciosos golpean  
los pasos de la frágil solterona  
que sabe que no hay luz en su ventana.  
En el aire hay olor a col hervida  
y detrás de la ropa que aporrea la piedra  
un canto de mujer abre la noche.  
Es la hora  
en que el joven travesti se acomoda los senos  
frente al espejo roto de la cómoda,  
y una muchacha ensaya otro peinado  
y echa esmalte en el hueco de sus medias de seda.  
Abre la viuda el clóset y llora con urgencia

<sup>1</sup> Para Rodríguez Peña (2018), en efecto, cabe preguntarse ante todo qué es el individuo contemporáneo. Para responder a esta pregunta, recuerda el zócalo cultural sobre el que se han edificado las sociedades latinoamericanas de hoy: “En América Latina, especialmente, conviven las tres formas culturales de Occidente: premoderna, moderna y postmoderna. Nuestras sociedades han sido construidas sobre la base de un sistema de valores de carácter tradicional, si se quiere comunal, y revelan una mentalidad que ha sido denominada como premoderna”. Ha habido, con todo, como un salto cultural fallido: “Estas sociedades han asumido la modernidad técnico instrumental sin pasar por la modernidad cultural, que implica la asimilación del ideal ilustrado. Bien entrado el siglo xx, se presenta en las sociedades industrializadas la crisis de dicho ideal y la caída del proyecto moderno”. Como consecuencia, “el individuo contemporáneo latinoamericano recoge de esa crisis sólo el afán por la novedad, la búsqueda de la actualidad, el consumismo y un viejo misticismo revestido de espiritualidad” (pp. 120-121).

entre trajes marrón y olor a naftalina,  
y un pubis fresco y unos muslos blancos  
salen del maletín del agente viajero.  
Un alboroto de ollas revuelca la cocina  
del restaurante donde un viejo duerme  
contra el sucio papel de mariposas,  
mientras como una red sin agujeros  
nos envuelve la noche por los cuatro costados (Bonnett, 2017a, p. 15).

El poema describe un anochecer urbano metaforizado en el segundo verso mediante este “cielo que se derrama como oscuro vino”. La elección de este instante es de por sí bastante significativa, en la medida en que participa de la construcción textual de una atmósfera melancólica. El crepúsculo simboliza el fin del ciclo diurno y el inicio de otro. Es la perfecta figuración de lo transitorio, y aquí está teñida de una negatividad que se irá cargando a lo largo de la composición hasta culminar en la imagen final de la noche como “una red sin agujeros” que encierra a todos, incluyéndose el yo lírico, según se aprecia en el último verso del poema. Miguel Gomes (2004) cree percibir en este final de poema una nota positiva, mediante una interpretación que me parece algo forzada.<sup>2</sup>

Después de este inicio, que ha permitido plantar una atmósfera de decadencia, el texto se concentra sobre los personajes poemáticos que parecen sorprendidos en sus tramos nocturnos por un observador demiúrgico que presenta la escena desde una *focalización cero*, si recurrimos al concepto narratológico de Gérard Genette (1989, p. 261). En efecto, el ojo del enunciador lírico lo ve todo, similarmente al narrador omnisciente novelesco, en una especie de ubicuidad poética que le permite alcanzar simultáneamente la suma de “soledades” compartidas en este microcosmos nocturno. El título de la composición —“Soledades”— tiene obvios precedentes en la lírica hispánica, como en las *Soledades* de Góngora o las de Antonio Machado. Miguel Gomes (2004) ha advertido este rasgo intertextual del título de Bonnett que, según el estudioso, “afianza la

<sup>2</sup> He aquí el comentario que hace Miguel Gomes (2004) al respecto: “La degradación del escenario social, cuya única entrevisión de lo sublime es ‘sucia’ y cursi, presagia, aunque no pudiera anticiparse, la iluminación: la obscuridad opresiva se llena de sentido al permitir que aparezca, como desenlace, una identidad que abarque las soledades particulares de los individuos disgregados” (s. p.). El crítico se está refiriendo a la fluctuación enunciativa en la que la tercera persona del singular, empleada en la descripción del espacio y de los personajes de la noche urbana, cede de repente lugar a la primera persona del plural. Así, explica Gomes, “el ‘nosotros’ del último verso reúne al hablante con la más auténtica totalidad —‘los cuatro costados’— a la que puede aspirar: la de una radical humanidad. El ‘otro’ literario que se presiente en cada rincón del poema (Góngora, el pasado de la lengua) allana el camino para que salgamos al encuentro de un ‘otro’ situado en un plano de experiencias menos letradas e infinitamente más tangibles” (2004, párr. 9). Yo, en cambio, diría que la irrupción del “nosotros” al final del poema procede menos de un impulso solidario hacia el “otro” —cosa que ya se subsume de la dinámica global del texto en cuestión y de la poesía de Bonnett— que de un indicio enunciativo que permite definir al sujeto poemático como testigo presente en el espacio que describe y, por tanto, confiere a su texto un crédito, un fundamento de autenticidad.

presencia constante de una tradición literaria, sea por la reminiscencia gongorina o por el arcaísmo léxico” (párr. 3).

Con todo, las “soledades” de Bonnett no definen verdaderamente la postura del yo que habla desde una reclusión contemplativa, como de hecho ocurre en los clásicos españoles que acabo de mencionar, sino que apunta a la de los seres que el texto menciona. Son ellos los que están por así decirlo “fotografiados” en sus universos personales depravados. El marco temporal crepuscular transmite de entrada una impresión de decaimiento y depravación en el que reinan la falsedad y la soledad. Como apunta Marcelo Urralburu (2020), es en el momento nocturno, “en pleno recogimiento de los sujetos, cuando se observa con mayor nitidez la verdad tras el simulacro, donde se revela la soledad y la tragedia de cada sujeto” (p. 429). La mirada de la poeta se detiene así sucesivamente sobre “la frágil solterona / que sabe que no hay luz en su ventana” (porque no hay nadie que se la encienda en su ausencia), en “el joven travesti” que “se acomoda los senos / frente al espejo roto de la cómoda” o en esta “viuda” que “abre el clóset y llora con urgencia / entre traje marrón y olor a naftalina”. Dentro de este panorama de vidas múltiples, el hablante logra incluso distinguir “un pubis fresco y unos muslos blancos” que “salen del maletín del agente viajero”, o un “viejo” que “duerme / contra el sucio papel de mariposas” en la “cocina / del restaurante” (Bonnett, 2017a, p. 15).

Todas estas escenas son sugeridas con una agilidad que evoca un universo urbano masificado y heteróclito donde cada ser se entrega a sus tareas. La atmósfera común a todas estas vidas es, sin embargo, la de pertenecer a un microcosmos profusamente poblado, pero donde cada sujeto está atrapado en su propia soledad. Miguel Gomes (2004) observa de forma similar que la exactitud y la cotidianidad presentes en el primer verso “explican que la voz lírica a continuación concrete en una lista de personajes de la ciudad moderna esa remota soledad plural que, en otras épocas, era la del paisaje rural idealizado” (párr. 5).

Christine Buci-Glucksmann (2006) ha indicado precisamente hasta qué punto lo efímero constituye un “verdadero signo de sociedad” en una época gobernada por la “lógica de la instantaneidad” y la pérdida de sentido, la precariedad y la falta de perspectivas a las que nos desbocan la crisis de los metarrelatos, la globalización y sus avatares. En esta perspectiva, prosigue Buci-Glucksmann, “repensar lo efímero” equivaldría a “poner al día nuevas bases temporales y antropológicas de un presente literalmente asediado por ‘los imperios de lo efímero’ propios de la cultura de masas” (pp. 15-16). Las “soledades” del título son, por tanto, la suma de las soledades individuales, el denominador común a todas estas vidas insólitas que “envuelve la noche por los cuatro costados”, logrando así figurar a la

vez el instante nocturno que sirve de marco preferente a la depravación, sino también transitoriedad. El hablante lírico bonnettiano distingue, en la sucesión cronológica de los actos, el verdadero impulso de lo efímero. La poeta sabe que, bajo la envoltura falaz de la cotidianidad, opera en silencio el desgaste temporal. El poema “Año nuevo”, de *Explicaciones no pedidas* (2011), nos mantiene en este registro de la fugacidad:

Una ola  
y otra ola  
y otra ola  
devorándose.

Sobre la playa  
ramas, algas,  
cadáveres de peces sin color:

despojos de la noche.

El hoy nace y renace en cada golpe,  
se disuelve

en espuma y reflejo.  
Quizá sean  
el viento húmedo o la arena ardiente  
los que te hacen soñar el porvenir.

Pero sabemos  
que el porvenir no llega  
sino en fugaz presente. El agua cubre  
por un instante  
y estremecidamente el pie desnudo.  
Algo te dice que eres ese fulgor sobre las aguas  
el triste ronroneo de ese avión a lo lejos,  
ese pájaro viejo que alza vuelo (Bonnett, 2017a, p. 23).

El texto se abre con la metáfora marítima de un oleaje, representado a la vez en el plano léxico y en el de la figuración gráfica, mediante la distribución en tres líneas poéticas escalonadas de los sintagmas “una ola / y otra ola / y otra ola”. Esta espacialidad de la escritura parece tratar de reproducir en la página gráfica el movimiento de una marejada donde cada ola, rodando tras la otra, construye una impresión de peldaños o

de gradas. La imagen marítima esconde, sin embargo, una alegoría de la fugacidad y de la condición temporal del hombre. Así, al igual que cada marejada deja sobre la playa “cadáveres de peces sin color / despojos de la noche”, el poeta intuye que su ser también es erosionado por las olas del tiempo vital: “algo te dice que eres ese fulgor sobre las aguas / el triste ronroneo de ese avión a lo lejos, / ese pájaro viejo que alza vuelo”. “Olas”, “avión” y “pájaro” están elegidos aquí en virtud de uno de sus semas comunes que retiene la poeta: el de la movilidad que se debe interpretar aquí *melancólicamente* como transitoriedad. Esto justifica el empleo de los adjetivos melancólicos “triste” y “viejo” en los dos últimos versos. Hay, sin embargo, una crónica mucho más radical: la del sujeto lírico que escucha en carne propia los estragos del tiempo.

## La intuición temporalista del cuerpo

Si, como acabamos de mostrar, la poesía de Piedad Bonnett se edifica sobre el pilar de la atención a lo inmediato, conviene añadir ahora que tal postulado subsuma la presencia del cuerpo, como figuración del deseo y a la vez como encarnación de los estragos del tiempo. María Dolores Romero Carbonell (2021) ha señalado la importancia del referente corporal en Bonnett a lo largo de su trayectoria estética: “Si bien en las primeras composiciones observamos que el sujeto lírico se siente atrapado en la encarnación de su ser, es innegable que este extrañamiento primero ante su cuerpo, de reminiscencias vallejanas, se transmuta en reafirmación de la materia orgánica” (p. 11), con especial protagonismo del cuerpo femenino.

Destaca en esta presencia de la corporeidad una perceptible transcripción poética de los ritmos de la vida interior del organismo no solo como una necesaria conciencia cenestésica, sino también como una manifestación de angustia. Esta se debe a las consecuencias que el tiempo imprime sobre el cuerpo. Con la poética *corporal* de Bonnett, el tiempo respira, late y, sobre todo, mata. Es uno de los territorios poéticos donde se despliega el vínculo que mantiene la corporalidad humana con el devenir. Como lo explica José Enrique Finol (2015), “desde su concepción el cuerpo está sometido al tiempo, no porque está inserto en él sino porque, en sí mismo, el cuerpo ‘es’ tiempo; su estructura biológica, una verdad evidente pero que a veces olvidamos (¿o queremos olvidar?), está inseparablemente unida a la duratividad”. Según este principio, el cuerpo “nace y crece, se

transforma y muere en el tiempo. Pero, más importante aún, la ecuación ‘cuerpo=tiempo’ tiene un profundo carácter cultural” (p. 179).

La poesía de Bonnett nos devuelve una y otra vez a esta dolorosa ecuación y registra el cuerpo entendido como sede de un deterioro que en su hablante lírico se hace audible, registrable y por tanto *líricamente narrable* en el presente de la experiencia del yo, o bien, para retomar uno de los títulos de sus libros, en *El hilo de los días*. Sin esta toma de conciencia de la dimensión *crónica* y somática del devenir en Bonnett, no se aprecia en su justa medida el drama corporal que preside su escritura. La crónica de la catástrofe que se desarrolla en el presente del cuerpo del hablante lírico determina un tipo de escritura en la que el cuerpo propio es el tema de la elaboración poética. La obsesión bonnettiana por los procesos orgánicos esparce sus signos en toda su obra poética, si bien en algunos libros alcanza un significado mayor.

Para María Dolores Romero Carbonell (2019), *Ese animal triste* (1996) sería el volumen que “entraña una proclamación manifiesta de la cualidad física, corpórea, del ser humano, indivisible de su correlato emocional, de la que se encumbra la melancolía como estado heredado, fundamentalmente del padre, y amparada sombríamente por el bello mal de Baudelaire” (p. 3). La cuestión de la corporalidad no puede por tanto ser eludida en una reflexión que trata de las relaciones entre el cuerpo y el tiempo. Un texto que ilustra esta conciencia de la propia degradación es “De un tiempo a esta parte”, del libro *Nadie en casa* (1994). Aquí, las mutaciones orgánicas son intuitas en una escala diaria como alteraciones definitivas e irreversibles:

De un tiempo a esta parte  
algo nos abandona día a día,  
secretamente y en puntillas  
para que no haya sobresaltos inútiles,  
vanos anuncios de imprevisibles efectos.  
De esta manera,  
al desayuno, de golpe, comprendemos que algo ha cambiado en la noche,  
que irremediablemente hemos olvidado ese verso,  
que el lustre de la piel se ha quedado prendido de las sábanas,  
y en nuestros huesos crece ahora un murmullo,  
un germinar de números,  
y si callamos  
podemos oír las pequeñas catástrofes del alma,  
un ruido como de pedazos que caen  
irremediablemente y sin estruendo.

De un tiempo a esta parte  
hay un eco de adioses y derrumbes,  
pero tal vez somos nosotros los que estamos partiendo,  
pisando los rosales que cultivamos un día (Bonnett, 2017a, p. 105).

El primer verso que da título al poema enmarca la conciencia que el yo lírico tiene de sí en una línea que sugiere una evolución temporal expresada por la estructura “de...a...”. El poema entero, tanto por su título como por su contenido y tono, me parece dialogar directamente con un texto del mexicano José Emilio Pacheco titulado “De algún tiempo a esta parte”, en *Los elementos de la noche* (1963). Merece la pena reproducir a continuación el poema de Pacheco:

De algún tiempo a esta parte las cosas tienen para ti el sabor acre de lo que muere y de lo que comienza. Áspero triunfo de tu misma derrota, viviste cada día en la madeja de la irrealidad. El año enfermo te dejó en rehenes algunas fechas que te cercan y humillan, algunas horas que no volverán pero viven su confusión en la memoria. Empezaste a morir y a darte cuenta de que el misterio no va a extenuarse nunca. El despertar es un bosque donde se recupera lo perdido y se destruye lo ganado. Y el día futuro, una miseria que te encuentra a solas con tus pobres palabras. Mírate extraño y solo, de algún tiempo a esta parte (Pacheco, 2010 p. 21).<sup>3</sup>

La idea fundamental en el texto de Bonnett y en el de Pacheco es la intuición de un proceso de degradación que afecta al ser de forma crónica. Los dos títulos coinciden en marcar esta degeneración mediante la enunciación de un movimiento temporal o viaje que va “de [algún tiempo] “a esta parte”. Bonnett elige un sujeto enunciativo en primera persona del plural, quizá porque tiene menos deseos que Pacheco, de ocultarse bajo una máscara como la de la segunda persona, que suele emplear el mexicano para evitar el confesionalismo. Ese “algo” que Bonnett presiente que “nos abandona día a día” se formula en Pacheco mediante la sugerente perífrasis incoativa “empezaste a morir”, forzando el valor

<sup>3</sup> Este poema ha conocido, al igual que varios otros textos de Pacheco, transformaciones significativas que nos instan a proporcionar aquí la versión original, es decir, el poema tal como figura en *Los elementos de la noche. Poemas* en su edición de 1963: “De algún tiempo a esta parte, las cosas tienen para ti el sabor acre de lo que muere y de lo que comienza. Áspero triunfo de tu misma derrota, viviste cada día con la coraza de la irrealidad. El año enfermo te dejó en rehenes algunas fechas que la cercan y humillan, algunas horas que no volverán pero que viven su confusión en tu memoria. Comenzaste a morir y a darte cuenta de que el misterio no va a extenuarse nunca. El despertar es un bosque de hallazgos, un milagro que recupera lo perdido y que destruye lo ganado. Y el día futuro, una miseria que te encuentra solo, inventando y puliendo tus palabras. Caminas y prosigues y atraviesas tu historia. Mírate extraño y solo, de algún tiempo a esta parte” (pp. 33-34). En esta primera entrega, mucho más extensa que la citada más arriba, se nota todavía una expresión dolorosa de la conciencia de la decrepitud y un énfasis sobre el sentimiento doloroso que suscita en el hablante lírico. Las sucesivas reescrituras supondrán un esfuerzo por suavizar el sentimentalismo del yo lírico a través de una mayor contención emocional.



pues no son tiempos éstos dados a patetismos,  
ni es elegante  
exhibir el dolor.  
A qué llorar, me digo:  
sería  
inoportuno con la muchedumbre  
que ríe afuera con su risa de siglos (Bonnett, 2017a, p.111).

El texto se abre como una reflexión en torno a la alegría en un alma torturada por el dolor. El inicio de la composición no indica explícitamente la causa del sufrimiento del yo. Hay una serie de interrogaciones sin respuestas que devuelven al sujeto poemático a resignarse a la pena como algo inherente. Nuevamente, se asoma la conciencia de la vanidad como una herida creciente: “desde siempre / desde el nacer, desde el morir, y en cada hora / pacientemente crece el hilo, crece, / y también crece la baba del gusano y la piedra / atravesada aquí”. Este “hilo” que “crece”, al igual que “la baba del gusano”, son figuraciones funestas de grados diferentes. En la primera imagen, el “hilo” se conecta más al declive ya señalado de la trayectoria vital. Esta imagen poética vincula por ello este poema con el título elegido para el libro siguiente, *El hilo de los días* (1995). La segunda imagen, “el gusano”, en cambio, es una figuración eminentemente macabra, ya que apunta a lo efímero en sus últimas consecuencias. Señalemos por ahora el papel fundamental que tales imágenes desempeñan precisamente en el discurso elegíaco.

Más ilustrativo todavía es el texto “Duermevela”, del mismo libro. Aquí la intuición del tiempo en el cuerpo propio es esencialmente biológica. El poema comienza con una evocación del cuerpo y sus deseos. Distintas partes son convocadas para esbozar un mapa corporal del sensualismo. Así, “mi piel”, “mi boca” y “mi pecho” construyen la esfera del deseo del yo que se yergue hacia la esfera del tú lírico, representado por los equivalentes corporales ya señalados. La sensualidad cede pronto el camino a un inquietante murmullo de las transformaciones que el tiempo inscribe sobre el organismo. El *spleen* baudelairiano parece reaparecer en este “tic tac incesante” del segundero que cierra el texto:

Antes de que lleguen los sueños donde espero soñarte  
viene al galope  
el oscuro tropel de los deseos.  
Como musgo que nace de la piedra  
del olor de mi piel nace tu piel  
y de mi pecho surge tu latido.

Conjura mi deseo tu cuerpo hecho de sombra  
y en mi boca tu boca siembra un río.  
La noche es hoy tan negra y silenciosa  
como debió de ser esa otra noche  
cuando el viento de Dios aleteaba  
sobre las aguas y el mundo era caos.  
Y mientras de mi ardor se alza tu carne  
puedo sentir también  
todo cuanto contiene mi cuerpo, el palpitante  
mecanismo que algunos llaman vida:  
la sangre que golpea,  
el fuego de la médula, los sordos  
procesos de mi rígido engranaje.  
Todo allí lentamente se desgasta;  
su marcha fatigada puedo oír esta noche,  
el murmullo inocente de sus ritmos secretos.  
Por un instante aún  
el deseo persiste en ser deseo.  
Pero la noche ahora es hueca como un cuenco  
y el palpito en mis sienes, su tic tac incesante,  
llama al miedo (Bonnett, 2017a, p. 79).

Podríamos distinguir dos principales movimientos en este texto, todos vinculados a la escucha del cuerpo. El primero se concentra en la evocación del cuerpo como objeto de deseo. Este movimiento arranca desde el inicio del texto y se prolonga a lo largo de los trece primeros versos. El título del poema indica que el estado del sujeto poemático no es ni la vigilia absoluta ni el sueño profundo. El primer verso aclara el momento en el que se sitúa el sujeto: “antes de que lleguen los sueños...”, un estado de conciencia flotante en el que siente en sí “el oscuro tropel de los deseos”. La evocación del ser querido se concreta a través de la segunda persona enunciativa y de las figuraciones de su cuerpo. Se opera una fusión amorosa entre el yo y el tú líricos, no física en este caso, sino imaginativa, ya que el amante y el acto amoroso parecen existir aquí como mera fabulación posibilitada por el estado de “duermevela”. La ausencia del amado viene reforzada, además, por ciertas contrariedades lógicas. Por ejemplo, el verso “Conjura mi deseo tu cuerpo hecho de sombra” es llamativo por sugerir la corporeidad del ser amado (“tu cuerpo”) al tiempo que la anula con la declaración de que tal “cuerpo” está “hecho de sombra”, es decir, de ausencia. El amante termina no siendo más que una construcción del sujeto lírico deseante: “de mi ardor se alza tu carne”.

El segundo movimiento, también articulado en torno al cuerpo, comienza desde el verso catorce y se prolonga hasta el final, con una marcada coherencia. Si las primeras figuraciones del cuerpo deseante y deseado eran esencialmente eróticas, este segundo movimiento se caracteriza por lo que podríamos llamar una *mirada temporalista endoscópica*, o sea, la intuición de ritmos biológicos internos que funden el cuerpo con el tiempo. El recurso no es nada nuevo y, en un trabajo anterior,<sup>4</sup> ya anticipé la importancia que cobran este tipo de intuiciones en un poeta como Octavio Paz.<sup>5</sup> El texto de Bonnett lo anuncia claramente: “puedo sentir también / todo cuanto contiene mi cuerpo, el palpitante / mecanismo que algunos llaman vida”. Sigue una enumeración de operaciones somáticas: “la sangre que golpea, / el fuego de la médula, los sordos / procesos de mi rígido engranaje”. Hasta aquí, todo parece desprovisto de connotaciones negativas o temporalistas que intervienen solamente a partir de los versos siguientes: “Todo allí lentamente se desgasta; / su marcha fatigada puedo oír esta noche, / el murmullo inocente de sus ritmos secretos”. Si en este momento vuelve a aflorar el deseo, la sensualidad (“por un instante aún / el deseo persiste en ser deseo”), la angustia ante el oscuro desgaste no lo deja emerger: el tiempo se oye como un “pálpito en mis sienes”, con “su tic tac incesante” que “llama al miedo” (Bonnett, 2017a, p. 79). Tres elementos fundamentales están unidos aquí mediante el vínculo directo que el sujeto lírico establece entre ellos: las pulsaciones oídas desde las “sienes”, el tiempo, cuya figuración es la onomatopeya del péndulo, y finalmente el “miedo”.

El desenlace del poema tiene marcadas reminiscencias baudelairianas, con este “tic tac” angustioso tan similar al del poema “L’Horloge” de Baudelaire, cuyas agujas que marcan los segundos, los minutos y las horas son interpretadas como amenazantes dedos de un “Dieu sinistre” que nos dice: “Souviens-toi!”. En Baudelaire, al igual que en Bonnett, el paso del tiempo conlleva necesariamente transformaciones del cuerpo que lo acercan continuamente a lo funesto. Puede decirse en conclusión que la atención fija del sujeto lírico sobre el runrún biológico del tiempo afirma la primacía de la angustia finalista sobre el cuerpo del deseo. Desde el libro *De círculo y ceniza* (1989), se percibe en Piedad Bonnett esta sospecha del universo somático, teatro de complejas operaciones en las cuales

<sup>4</sup> Véase la tesis doctoral *Ontología del fuego: una hermenéutica de lo efímero en la poesía de Octavio Paz y José Emilio Pacheco*, Madrid: Universidad Complutense, 2012, pp. 75.

<sup>5</sup> Compárense, por ejemplo, los siguientes versos de Octavio Paz, procedentes del poema “Repeticiones” de *Días hábiles*, con el texto ya citado de Bonnett: “El corazón y su redoble iracundo / el obscuro caballo de la sangre / caballo ciego caballo desbocado / el carrusel nocturno la noria del terror / el grito contra el muro y la centella rota / Camino andado / camino desandado” (Paz, 1989, p. 107).

cada latido se inscribe en un engranaje de ritmos bilógicos que ocultan, sin embargo, una perniciosa ecuación:

Cuerpo,  
río de humores,  
nudo de negras venas borboritando vida.  
Lengua, roja serpiente, dichosa pecadora,  
dientes, feroz barrera,  
labios al beso expuestos,  
ojos donde refleja fugaz su vuelo un ave.  
Piel, dueña de la lluvia,  
efímera señora del sol y la caricia.  
Uñas, fieras de azúcar,  
senos, duendes dormidos,  
caracolas ardientes donde sueña el deseo.  
Cuerpo,  
lecho de costras,  
terreno de gangrenas,  
máquina misteriosa de silenciosos ritmos.  
Te lastimo, te exhibo, te venero, te mimo,  
te maldigo, te gozo,  
y ante todo te temo,  
oscuro laberinto de impredecibles puertas  
sangre, músculos, huesos prontos a disolverse  
en polvo y polvo y polvo  
que soñó ser eterno (Bonnett, 2017a, p. 64).

El título de la composición ya explicita su motivo temático: el cuerpo humano, descrito a partir de partes concretas que selecciona la poeta para dar cuenta de lo que retiene de tal “máquina misteriosa de silenciosos ritmos”. La primera imagen mencionada es la del organismo como “río de humores” por los que circula la “vida”. La descripción del cuerpo se fija tanto en sus partes exteriores como en los mecanismos que ocurren más adentro. Las partes exteriores aparecen sobre todo como agentes de pasiones de todo tipo. Así, la “lengua” es una “roja serpiente, dichosa pecadora” y los “dientes” una “feroz barrera”. La “piel es “dueña de la lluvia”, pero también “efímera señora del sol y la caricia”. Las “uñas” aparecen como “fieras de azúcar” y los “senos” como “duendes dormidos, / caracolas ardientes donde sueña el deseo”. El cuerpo entero se intuye así como “lecho de costras / terreno de gangrenas” y “máquina misteriosa de silenciosos ritmos”.

Desde este momento, comienza lo que podría considerarse como otro movimiento en el poema, constituido ya no por la descripción del cuerpo, sino propiamente por el cúmulo de sentimientos que el hablante lírico tiene de él, los cuales culminan en una yuxtaposición de signos verbales que poseen una serie de contradicciones propias de la visión que el ser humano tiene de su propio cuerpo: “te lastimo, te exhibo, te venero, te mimo, / te maldigo, te gozo, / y ante todo te temo”. La última afirmación es destacada del resto por la locución “ante todo”, que subraya la primacía de la sospecha del cuerpo, del miedo que causa en el sujeto. Los versos restantes no hacen más que desarrollar explicaciones que justifican tal temor: el cuerpo es un “oscuro laberinto de impredecibles puertas”, cuyos órganos están condenados a “disolverse” pronto para convertirse “en polvo y polvo y polvo”. La triplicación del signo “polvo” enfatiza la vocación de todo cuerpo a desmaterializarse a pesar del ansia que tiene de “ser eterno”.

Las contradicciones ya evocadas a través de las formas verbales se resuelven al final, ya que la aspiración del individuo a perpetuar su cuerpo lo lleva a mimarlo, venerarlo, exhibirlo y gozarlo, pero pronto se da cuenta de que solo puede maldecir este incierto mundo que es susceptible de traicionarnos en el momento menos pensado. El cuerpo de los deseos es, por tanto, una entidad precaria, efímera y de la que no puede fiarse la poeta. Pero si tal es el caso, quizá la única tierra estable sea la de retroceder a los días de la infancia para volver a poseer el futuro y la integridad de las posibilidades de un cuerpo que entonces parecía inquebrantable.

## Conclusión

Este breve acercamiento a la poesía de Bonnett desde la cuestión de la impermanencia ha permitido vincular diferentes vectores de su poesía. Se ha visto que la perspectiva dominante en la intuición de lo efímero es la melancolía, si bien se han admitido ciertos brotes del goce lírico ante lo evanescente. Esto permite ver lo difícil que resulta desligar la preocupación por lo transitorio en el arte de la propia indagación existencial. Sin duda, el mapa de la precariedad que acabamos de esbozar en la obra de Bonnett merecería ser completado por la experiencia misma de la muerte y la escritura que surge en torno a ella, lo cual resulta de especial relevancia en determinados libros de Bonnett entre los cuales *Los habitados* (2017) constituye una referencia obligada.

A esta conciencia de la vanidad conviene añadir, sin embargo, otros condicionamientos vinculados con la sociedad y el tiempo histórico en el que crea Bonnett. De hecho, Darío Jaramillo Agudelo (2018) recoge una declaración de Bonnett en la que la poeta proporciona claves sobre el contexto social e histórico en el que se desarrolla su poesía, el cual determina en buena medida la naturaleza de su mirada: “Nos aferramos al instante ‘y más en un país como el nuestro, donde el mañana siempre es una incertidumbre’ porque pareciera ser lo único que tenemos, y es en la mirada a lo cotidiano donde se descubre la alegría y la miseria de nuestra vida” (p. 10). La mirada registra así la catástrofe continua, la del yo que no representa nada más que la carnadura textual, discursiva, de otras catástrofes individuales que arrastran los millones de seres que cruzamos por las calles, o la de marginados sociales encarcelados entre las rejas de sus propios calabozos.<sup>6</sup> Nombrar esta soledad, describir el goteo imparable de la vida a través de los rastros de lo efímero en la naturaleza o en la experiencia cotidiana parece ser la tarea esencial de la poesía. →♦♦

■ Señalemos, por ejemplo, esta especie de colección de los fracasos que es la segunda sección de *Explicaciones no pedidas* (2011), titulada “Cuatro historias minúsculas”. En efecto, Bonnett nos ofrece ahí una sucesión de dramas cuyos protagonistas son personajes históricos que sufren una socialización difícil, entre ellos suicidas, como en el poema “El mundo ancho y ajeno” (Bonnett, 2017a, p. 35), amantes traicionados, como en el poema “Ofelia” (Bonnett, 2017a, pp. 38-39), e incluso asesinos caníbales, como en el último texto de la sección, titulado “Devórame” (Bonnett, 2017a, pp. 40-41). Esta fascinación por los espectáculos degradados que ofrecen vidas marginales se aprecia igualmente en el texto que lleva el título “Mester de cetrería” (Bonnett, 2017a, pp. 45-46), de la sección siguiente. La poeta nos hunde en lo que ella misma llama “galaxia de hombres desconcertados”, alumbrados solamente por las “luces” de “sus infatigables cigarrillos” (Bonnett, 2017a, p. 45).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bonnett, P. (2017a). *Poesía reunida*. Barcelona: Lumen.
- Bonnett, P. (2017b). *Los habitados*. Madrid: Visor.
- Bonnett, P. (2021). *Lo terrible es el borde*. Madrid: Visor.
- Buci-Glucksmann, C. (2006). *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena Libros.
- Finol, J. E. (2015). *La Corposfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo*. Quito: Ciespal.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Gomes, M. (2004). Trabajos de la escritura doble: la poesía de Piedad Bonnett. *Alpha* 20. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012004000200018> [15.02.2024].
- Jaramillo Agudelo, D. (2018). "Presentación". En P. Bonnett. *En caso de emergencia* (antología poética) (pp. 9-12). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Pacheco, J. E. (1963). *Los elementos de la noche. Poemas*. México: UNAM.
- Pacheco, J. E. (2010). *Tarde o temprano (Poemas 1958-2009)*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Paz, O. (1989). *Lo mejor de Octavio Paz*. Barcelona: Seix Barral.
- Rodríguez Peña, A. (2007). Piedad Bonnett: una poética de lo cotidiano. *Estudios de Literatura Colombiana* 21, pp. 127-147.
- Posada, C. (2015). La herencia como herida y luz: entrevista con Piedad Bonnett. *Casa del tiempo* 20, pp. 3-20.
- Rodríguez Peña, A. (2015). Piedad Bonnett, puntos de fuga de una escritura. *Nómadas* 43, pp. 203-214. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5611657> [15.02.2024].
- Rodríguez Peña, A. (2018). Piedad Bonnett en la poesía colombiana. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* 27, pp. 109-123. DOI: 10.15648/cl.27.2018.7
- Romero Carbonell, M. D. (2019). Duelo vital en y desde la maternidad poética en la obra de Piedad Bonnett". *Tonos digital: revista de estudios filológicos* 37, pp. 1-23. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7036696> [15.02.2024].
- Romero Carbonell, M. D. (2021). "Prólogo". En P. Bonnett. *Lo terrible es el borde* (antología poética), (pp. 7-19). Madrid: Visor.
- Urralburu, M. (2020). Soledad y erotismo en *De círculo y ceniza* de Piedad Bonnett. *Mitologías hoy* 22, pp. 435-440. DOI: 10.5565/rev/mitologias.676

# Colonialidad del poder y fetichismo de la mercancía en torno a la plantación en *El diablo de las provincias* (2017) de Juan Cárdenas

## Coloniality of Power and Commodity Fetishism around the Plantation in *The Devil of the Provinces* (2017) by Juan Cárdenas

**Leonardo Gil Gómez**

Universidad Autónoma de Bucaramanga, Colombia

lgil64@unab.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0001-6443-7963>

**Reconocimientos:** Artículo derivado de la tesis doctoral: Gil Gómez, L. (2021) “La conspiración de las gramíneas: estrategias de la literatura y la cultura visual latinoamericanas y latinx contemporáneas para una crítica de la plantación”. Northwestern University.

**DOI:** <https://doi.org/10.21985/n2-4bfz-5c46>

**Cómo citar este artículo:** Gil Gómez, L. (2024). Colonialidad del poder y fetichismo de la mercancía en torno a la plantación en *El diablo de las provincias* (2017) de Juan Cárdenas. *Estudios de Literatura Colombiana* 55, pp. 145-164. **DOI:** <https://doi.org/10.17533/udea.elc.354631>

**Editoras:** Paula Andrea Marín Colorado  
Vanessa Zuleta Quintero

**Recibido:** 15/08/2023

**Aprobado:** 14/12/2023

**Publicado:** 31/07/2024

**Copyright:** ©2024 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2024. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la **Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional**



Check for  
updates



# Colonialidad del poder y fetichismo de la mercancía en torno a la plantación en *El diablo de las provincias* (2017) de Juan Cárdenas

Coloniality of Power and Commodity Fetishism around the Plantation in *The Devil of the Provinces* (2017) by Juan Cárdenas

Leonardo Gil Gómez, Universidad Autónoma de Bucaramanga, Colombia



## Resumen:

Este artículo analiza cómo *El diablo de las provincias* de Juan Cárdenas narra las complejas relaciones entre monocultivos, corrupción política, manipulación religiosa y crimen organizado. Lo que en el universo de la novela configura un conjunto de fuerzas misteriosas y extrañas, ilumina una serie de relaciones estructurales de poder que, en la realidad colombiana, rigen la distribución del trabajo, la violencia, el acceso a la educación, y el control de la vida. Esta reflexión articula la teoría decolonial y la crítica al capitalismo para analizar la relectura que propone Cárdenas del canon literario en torno a la plantación.

**Palabras clave:** novela colombiana, plantación, colonialidad del poder, fetichismo de la mercancía.

## Abstract:

This article analyzes how Juan Cárdenas' novel, *The Devil of the Provinces*, narrates the complex relationships between monocultures, political corruption, religious manipulation, and organized crime. Within the novel's universe, these elements configure a set of mysterious and strange forces, and illuminate a series of structural power relations that govern the distribution of labor, violence, access to education, and control over life in the Colombian reality. This reflection articulates decolonial theory and the critique of capitalism to analyze Cárdenas's reinterpretation of the literary canon around the plantation.

**Keywords:** Colombian novel, plantation, coloniality of power, commodity fetishism.

**E**l *diablo de las provincias* (2017) de Juan Cárdenas cuenta la historia de un biólogo que regresa a su país tras más de quince años en el exterior. Pese a sus títulos extranjeros, no encuentra trabajo en universidades de primer nivel en la capital, por lo que acepta un puesto como reemplazo en un colegio femenino a las afueras de la “ciudad enana”, su ciudad natal y donde vive su familia. La reconexión del biólogo con su entorno lo lleva a indagar por las relaciones opacas entre una inusual cifra de adolescentes embarazadas en el colegio (y los feminicidios de dos estudiantes más), las hipótesis en torno al misterioso asesinato de su hermano, la expansión de los monocultivos de palma y una secta religiosa dirigida por el “Caballero de la Fe”. Al final, amenazado por bandidos al servicio de los monocultivos, el biólogo acepta la oferta y hace a un lado sus sospechas para llevar una vida acomodada en la antigua casa familiar en el centro de la “ciudad enana”.

A continuación, discutiré cómo *El diablo de las provincias* propone una crítica al monocultivo que rastrea sus antecedentes coloniales en la plantación esclavista y reflexiona sobre la actualización de la vieja violencia colonial en el régimen de trabajo intensivo neoliberal. Dicha crítica reconoce una tradición de representaciones literarias y visuales en torno a la plantación<sup>1</sup> y se aparta de aquellas que durante los siglos XIX y XX naturalizaron su violencia. Sin apartarse del registro realista, Cárdenas apela a recursos del género fantástico<sup>2</sup> para capturar la violencia y cuestionar los mecanismos de disciplinamiento de la vida y el trabajo en los monocultivos contemporáneos y sus sociedades aledañas.

La plantación como una entidad dotada de agencia en la obra de Cárdenas ha sido discutida por críticos como Gabriel Giorgi (2020), Sebastián Figueroa (2020), Gabriel Rudas (2022), entre otros. Estos autores ven en la apuesta de Cárdenas un ejercicio especulativo que cuestiona el paradigma racionalista subyacente al desarrollo del capitalismo

<sup>1</sup> Esta tradición es larga y se discute explícitamente en la novela. Cabría añadir cuando menos un par de autores que, desde el realismo social, denuncian las condiciones de vida de la plantación: *La trilogía bananera*, de Miguel Ángel Asturias (compuesta por las novelas *Viento fuerte* (1950), *El papa verde* (1954), y *Los ojos de los enterrados* (1960)) y el filme *La última cena* (1976), de Tomás Gutiérrez Alea.

<sup>2</sup> El debate sobre el género es extenso para abordarlo acá. Entiendo el término (no muy lejos de Todorov) como un momento de inestabilidad producido por la transgresión de aquello que, dentro del pacto narrativo, el lector ha aceptado como real. Dicha inestabilidad se prolongará mientras el relato se rehúsa a explicarla racionalmente o según códigos establecidos por el propio pacto narrativo. Cárdenas dice: “Me interesa un montón lo fantástico, porque creo que es un superrecurso que te permite atravesar los lineamientos cognitivos que te impone el realismo. Por otro lado, yo siempre he creído que el mejor realismo, el más rico o complejo, es un realismo transfigurador, donde uno empieza a percibir la realidad de una manera casi fantástica, y esa experiencia de la realidad empieza a echar llamas, se incendia” (Ramírez, 2021, p. 27).

y, al mismo tiempo, desestabiliza la propia forma de la novela. Donde el realismo social expresaba una denuncia explícita o alegórica, o donde el realismo mágico intentaba articular una experiencia histórica en la que se conciliaban modos de vida premoderna y moderna para configurar un relato nacional, Cárdenas opta por un camino mucho más inestable, de cuyo desarrollo narrativo Giorgi extrae algunas preguntas:

¿Cómo se reformulan las tradiciones de la novela para dar cuenta de nuevas relaciones entre lo humano y lo no-humano, allí donde estas relaciones ya no se someten al ordenamiento clásico de lo “*natural*” y lo “*cultural*”? ¿Cómo se trabajan las escalas de la narración para albergar esas perspectivas no-humanas y sus tiempos? ¿En qué medida la novela y su *desobra* —su deshacerse sobre los límites del género, que es, paradójicamente, concomitante a su propia afirmación— son el terreno de escritura en el que puede desarrollarse esta tarea? (Giorgi, 2020, p. 3).

Las respuestas conducen a una multiplicidad que no solo implica un cambio de perspectiva, sino una estética en la que el cierre convencional del relato, su conclusión racional, no tiene cabida. En ello, el proyecto de Cárdenas es vasto y está en desarrollo, como se puede apreciar en las novelas *Los estratos* (2013), *Elástico de sombra* (2019) y *Peregrino transparente* (2023) y el cuento-ensayo “Volver a comer del árbol de la ciencia” (2018). La mirada de Cárdenas permanece en la naturaleza mientras indaga por prácticas culturales que implican formas *otras* (no necesariamente nuevas) de relacionamiento con ella, siempre a la búsqueda de una configuración del pensamiento que cuestione, disloque y dispute la racionalidad del capital.

## Colonialidad persistente: educación, trabajo y representación

*El diablo de las provincias* retrata una estructura social tradicional en la región donde se desarrolla la trama de la novela. Aunque Cárdenas evita una mención directa a la ciudad, entrega suficientes elementos descriptivos para concluir que se trata de Popayán —la referencia a “Caldas, el científico local” (Cárdenas, 2017, p. 54) no deja dudas—, capital del

departamento del Cauca, en el sur del Pacífico colombiano, una región de larga tradición económica ligada a las plantaciones de caña de azúcar y, más recientemente, de palma de aceite. Los hechos narrados en la novela reflejan la persistencia de las desigualdades de raza, clase y género en la distribución del acceso a la educación, el trabajo, y el control de la vida y la reproducción instauradas por las plantaciones. Un ejemplo claro de lo que Aníbal Quijano (2014) ha llamado “colonialidad del poder”: un sistema de clasificación social y reparto de la riqueza y el trabajo sobre el principio de la división racial, instrumentalizado por Europa a partir de su expansión colonial. Con este, las potencias coloniales establecieron identidades para diferenciarse de las poblaciones del “Nuevo Mundo” y en virtud de dicha diferenciación organizaron las formas productivas del trabajo, la sexualidad, la intersubjetividad, y la autoridad (pp. 793-794). Para Quijano, el patrón moderno de poder mundial es un resultado de este proceso y concentra en tres estructuras institucionales el grueso de la actividad humana, sus relaciones y productos. Así, el trabajo está regulado por la empresa capitalista, la autoridad por el Estado-nación y la sexualidad por la familia burguesa.

En este último punto, María Lugones (2008) ve una estructuración insuficiente del género (irreducible al dimorfismo, al control de la reproducción y a la familia burguesa, aunque el paradigma moderno/colonial así lo haya impuesto) y propone una perspectiva con la que cuestiona y expande la colonialidad del poder propuesta por Quijano:

Quijano appears to take it for granted that the disputes over control of sex is a dispute among men, about men’s control of resources who are thought to be female. Men do not seem understood as the “resources” in sexual encounters. Women are not thought to be disputing for control over sexual access. The differences are thought of in terms of how society reads reproductive biology. [...] The naturalizing of sexual differences is another product of the modern use of science that Quijano points out in the case of “race.” It is important to see that not all different traditions correct and normalize inter-sexed people. So, as with other assumption characteristics it is important to ask how sexual dimorphism served and serves Eurocentered global capitalist domination/exploitation (Lugones, 2008, pp. 3, 6, 7).

En *El diablo de las provincias* el patrón colonial de poder, tanto en términos de raza como de género, se observa en la elocuencia con que la descripción demográfica de las estudiantes refleja una marcada desigualdad en el acceso a la educación:

[P]rovenían en su mayoría de los pueblos del sur del departamento, aunque había también algunas jovencitas negras de la Costa Pacífica, seguramente hijas de funcionarios públicos o de profesores de la región a los que se les concedían becas o tarifas reducidas. Las de la ciudad enana eran solo diez y la mitad estaba en embarazo (Cárdenas, 2017, p. 17).

La mayoría a la que se refiere el narrador es, según su proveniencia en la región, de origen indígena o campesino. Además, que las estudiantes afrodescendientes solo puedan estudiar mediante becas o tarifas reducidas implica condiciones de pobreza. Por otro lado, las estudiantes de la ciudad (un poco más privilegiadas que las de zonas rurales) son víctimas de un fenómeno que afecta mayoritariamente a los sectores más pobres de la sociedad: el embarazo adolescente.<sup>3</sup> La intersección entre la división racial y el control de la reproducción como un marcador de clase reflejan precisamente los puntos que María Lugones plantea sobre el funcionamiento de la colonialidad del poder y del género.

Frente a la distribución del trabajo, Cárdenas es más explícito: la trabajadora doméstica en casa de la madre del biólogo es una mujer indígena (p. 27), mientras que hombres afrodescendientes trabajan en las plantaciones (p. 90). De la racialización del trabajo en haciendas y cañaverales, Cárdenas pasa a la pregunta por la representación en cine y televisión. Una amiga del biólogo lo invita a una fiesta en una hacienda, con motivo del rodaje de una telenovela. La hacienda es “famosa en toda la región por haber empleado en sus plantaciones a miles y miles de esclavos” (p. 61). El biólogo llega temprano y encuentra al equipo de producción discutiendo sobre la telenovela que están rodando: una historia ambientada en 1848, antes del ascenso de José Hilario López al poder, quien durante su presidencia cumpliría la promesa independentista de abolir la esclavitud. El equipo de producción discute si la telenovela puede integrar lo que llaman “género de hacienda”; las referencias del equipo incluyen obras literarias como *María* (Isaacs), *Doña Bárbara* (Gallegos), *La mansión de Araucaima* (Mutis), que han sido llevadas al cine y a la televisión, así como autores como Machado de Assis y Aluísio Azevedo. Pero cuando uno de los productores incluye la película *Canción del sur* (1946) entre los grandes referentes del género de hacienda, las tensiones raciales anunciadas en la novela se manifiestan:

<sup>3</sup> Según el Observatorio del Bienestar de la Niñez —ICBF— (2013) y la Sociedad Colombiana de Pediatría (Ramos Rodríguez, 2014), la pobreza y la dificultad de acceso a la educación sexual son las causas principales del embarazo adolescente.

Una mujer negra lo frenó en seco. Perdón, dijo, ¿*Canción del sur*? ¿La de Walt Disney? El de la gorrita la miró de reojo. Sí, dijo, la de Walt Disney. La mujer negra, que trabajaba en producción y era la socia de la anfitriona, se puso furiosa. No puedo creer que me estés pintando ese panfleto racista como una obra maestra, no me jodás. Esa mierda no va a servir de referencia en esta telenovela, que quede bien clarito (Cárdenas, 2017, p. 62).

En efecto, *Canción del Sur* fue criticada por reforzar los estereotipos racistas de la guerra de Secesión (Sperb, 2013) y actualmente está censurada en los Estados Unidos. La socia expresa las críticas más comunes a la película:

Le irritaba que los animales hablaran como negros, en especial el conejo. Pero, sobre todo, lo que más la ofendía era que pintaran las relaciones entre amos y esclavos como una cosa idílica, armoniosa, cada uno resignado a ocupar su lugar, los negros que van cantando felices a la plantación (Cárdenas, 2017, p. 73).

La discusión propuesta por los personajes reconoce la raza como un problema central del género de hacienda y que atañe no solo a *Canción del sur*, sino a las demás obras que citan como antecedentes de su telenovela. Así, *El diablo de las provincias* señala el archivo sobre el que se erigen su horizonte de lectura y su apuesta crítica. Abordar la plantación le conduce por los caminos de aquel género hipotético y ahonda en los problemas sociales que las obras naturalizan o critican. Cárdenas reclama aquella tradición para cuestionar con ironía sus efectos (y los de la colonialidad que la informa) en el presente: estamos ante personajes capaces de ver las estructuras racistas en la tradición ficcional a la que se refieren, pero incapaces de escapar a la persistencia violenta de la colonialidad en su propia realidad material, aun cuando la discriminación y la distribución racial del trabajo son evidentes en sus vidas.

Un ejemplo ocurre durante ese mismo fin de semana. A la cena del segundo día asiste la hermana mayor de la amiga que había invitado al biólogo a la hacienda. Se trata de una creciente figura política en la región, histriónica y prematuramente envejecida que domina la conversación durante la cena. Irritado por la actitud de la mujer, el biólogo repara en el hecho de que lleva zapatos nones. El gesto ridiculiza a la política y sumado a otros atributos bestiales (pezuñas, buche) indica un carácter maligno (pp. 68-69). Cuando el biólogo intenta preguntarle a su amiga con la intención de burlarse, ella lo interrumpe y, creyendo anticipar la pregunta, expresa su vergüenza porque los camareros sean negros, algo

que ni él ni los personajes envueltos en el debate sobre el género de hacienda parecen haber notado.

La cena deviene en una nueva fiesta y la mala conciencia del biólogo sobre el personal de servicio se suma a la discusión sobre *Canción del Sur*. El biólogo reflexiona para sí sobre su experiencia como espectador de la película durante su infancia:

Imposible saber cuántas veces él y su hermano la habían alquilado en el videoclub del barrio, imposible calcular lo mucho que se habían divertido con las canciones, con la mezcla de dibujitos animados y personas reales, con la trama sentimental del niño de padres divorciados que se hace amigo del tío Remus, un ex esclavo que es en realidad un griot, un narrador oral que sabe todos los cuentos que cualquier niño querría escuchar (Cárdenas, 2017, p. 74).

El biólogo reconoce que su aprecio por la película se remonta a su infancia, a su relación con su hermano (cuya muerte es un misterio que determina buena parte del desarrollo de la novela). Este aprecio está ligado a una estructura que es más afectiva que racional y en principio no pasa por los elementos críticos necesarios para desentrañar las estructuras de dominación que la película naturaliza. Jason Sperb (2013) analiza cómo la experiencia afectiva de la audiencia de *Canción del sur* nubla la crítica de su contenido:

To a point, it's important to concede emotional attachment to racist texts as a primarily affective activity, rather than dismiss it as a kind of false consciousness that only serves the fan's implicit allegiance with its ideology. At best a kind of misguided musical utopia for many, *Song of the South* attempts to depict positive emotional bonds, especially between Remus and Johnny. Copresently, there is no doubt that *Song of the South* perpetuates stereotypes that strengthen culturally destructive notions of "institutional racism" and "white privilege." The film errs by presenting blacks with no identity outside white culture; by denying awareness of that life's hardships; and by offering white culture (whiteness itself) as the natural, unquestioned order of life (Sperb, 2013, p. 210).

La escisión entre el vínculo afectivo con la película y la crítica a su racismo presupone una admisión problemática (y a veces falaz): reconocer el racismo inherente a la película implica aceptar que el placer encontrado en ella es, también, inherentemente racista. Esta presuposición paradójica limita debates contemporáneos entre defensores y detractores de

*Canción del Sur*. Para Sperb, la contradicción refleja una nostalgia tanto personal como nacional (nostalgia de la infancia, del pasado como pérdida irreparable) que distorsiona el pasado bajo la sensación de pérdida. Y es, precisamente, este proceso de negociación entre su vínculo afectivo con la película y la crítica ideológica de la misma lo que el biólogo reflexiona para sí:

La película será todo lo racista que quieran, pero también está hecha para que veamos la historia con los ojos del negro traumatizado. [...] El tío Remus está loco. Ve pajaritos que cantan con voces armoniosas de mujer, habla con un conejo y los árboles, el camino, los setos, los ríos [...]. Esta es la historia de un negro loco atrapado en un limbo histórico, pensó el biólogo. Todo lo demás, la trama del niño blanco, el divorcio de los padres, la hacienda, la servidumbre voluntaria, todo eso es secundario. Hay que ver la película desde el punto de vista de Remus, el esquizofrénico, el náufrago de la historia (Cárdenas, 2017, pp. 75-76).

En la defensa de su experiencia afectiva, el biólogo llega al reconocimiento de la colonialidad que informa las relaciones raciales en *Canción del Sur* y oculta sus tensiones. La conclusión sobre la locura del tío Remus contrasta con numerosos debates *online* analizados por Sperb, en los que la amistad de Remus y Johnny es vista como un signo de fraternidad interracial o, al contrario, como la asimilación del hombre negro a una cultura blanca donde su lugar es la servidumbre voluntaria.

Pese a que la conclusión del biólogo podría aportar a la discusión sobre el género de hacienda, no se atreve a compartirla, la considera una extravagancia. Explícitamente reconoce que teme la reacción de la socia, pero implícitamente es la repetición de una vergüenza anterior interiorizada: la de su anfitriona ante la constatación de la raza del personal de servicio. Acaso es la vergüenza del biempensante, a quien no le alcanzan sus intenciones para desafiar el *statu quo*, la persistencia de la colonialidad en las relaciones y espacios en los que se encuentra. Hacia el final de la fiesta, cuando se encuentre con su exnovia (pp. 77-78) y justo antes de que ella le ofrezca trabajar controlando una plaga para los cultivos de palma, el biólogo tendrá un presagio: la sensación de ser él, como el tío Remus, un náufrago de la historia. Esta imagen le acompañará y le permitirá expresar su propia condición cuando sea él mismo objeto de la violencia de las plantaciones de palma.

# El pacto con el diablo y el fetichismo de la mercancía

La narración en *El diablo de las provincias* adquiere elementos fantásticos en diferentes momentos. En ocasiones, la violencia en la novela pareciera instigada por un agente inidentificable (que bien puede ser humano), y en otras proviene definitivamente de origen no-humano. La narración se desplaza del plano realista y bien por vía del misterio, de la especulación o de la religiosidad popular, ancla su potencial crítico en otra parte. El caso más evidente se anticipa durante la fiesta en la hacienda. Cuando el biólogo le cuenta a la socia de su amiga dónde trabaja, ella reacciona, entre alarmada y compadecida, y le cuenta que meses atrás dos estudiantes de catorce años habían sido asesinadas en el colegio (Cárdenas, 2017, p. 65). Este caso no se vuelve a mencionar en la novela, pero se suma a la cifra de adolescentes embarazadas y a un momento posterior en la novela en que una de sus estudiantes rompe fuente en plena clase. Ante la demora de la ambulancia, el biólogo y la rectora deciden llevar a la joven al hospital en el carro del biólogo. El parto no da tiempo y él tiene que atenderlo en la carretera. Lo que parece una escena relativamente normal pese a su urgencia, se oscurece por las características del recién nacido:

El llanto también era normal. Solo era un bebé con la cara cubierta de pelo. El biólogo examinó el cuerpecito y vio que tenía una aglomeración de pequeñas protuberancias de aspecto y tacto quitinoso en la parte posterior de la cabeza, quién sabe si permanentes, y todas de un color negro muy intenso, como uñas oscuras o escamas voluminosas (Cárdenas, 2017, p. 101).

La descripción está desprovista de adjetivos y el énfasis en la normalidad del llanto enfatiza la apariencia anormal del niño. Lo que en principio es un misterio sin resolver (las estudiantes asesinadas y el exceso de embarazos adolescentes) se desplaza al plano de lo fantástico por medio del extrañamiento que producen las características del bebé. ¿Qué fuerza oculta o sobrenatural conecta la monstruosidad del niño con estos dos casos? Que el relato no proporcione más detalles se suma a la sensación establecida por los zapatos nones de la política y a la acumulación de acontecimientos extraños. Después del parto, el biólogo y la rectora llevan a la estudiante al hospital. Cuando le preguntan por el padre del

bebé, la joven contesta: “Mi bebé no tiene papá [...] Tiene muchos. Pero el único y verdadero padre es el Caballero de la Fe” (p. 102). Una vez la estudiante y su hijo han sido ingresados al hospital y los médicos se enteran de que el biólogo no es el padre de la criatura, le cierran toda posibilidad de enterarse sobre el bienestar de ellos. Cuando él insiste, recibe información inverosímil sobre un traslado de la joven y el bebé a otro hospital por complicaciones de salud de ambos (p. 108). El biólogo cae en teorías conspirativas de las que parece olvidarse conforme avanzan su inquietud por el verdadero destino de su propio hermano y su indecisión frente a la oferta de trabajo que le propuso su exnovia. Hacia el final de la novela, el biólogo ve en la televisión a un pastor evangélico que carga un bebé que tiene la cara cubierta de pelo y lo proclama como un milagro de la voluntad de Dios (p. 170). Aunque no se menciona explícitamente, la escena constituye una referencia a la secta del “Caballero de la Fe”.

En el embarazo de la estudiante y la aparente entrega de su hijo para la explotación de su imagen en una secta religiosa hay un elemento ominoso: en un primer nivel, el bebé anormal, acaso monstruoso en contraste con el estereotipo de un recién nacido saludable; en un segundo nivel, la funcionalidad que dicha monstruosidad le presta a un fanatismo religioso lo suficientemente poderoso como para tener presencia en televisión. Aquí, el cuerpo de la mujer es explotado, ya no para el trabajo cuyo fin es la producción de mercancías o la reproducción de las condiciones sociales necesarias para dicha producción (como una trabajadora de la plantación o una trabajadora doméstica). En esta nueva modalidad, el cuerpo de la mujer produce vida que, a su vez, deviene mercancía explotable en sectores específicos de la producción capitalista contemporánea: el diezmo como mecanismo de acumulación de capital por parte de las sectas religiosas, el negocio de los espectáculos masivos de televisión.

Las referencias a la secta del “Caballero de la Fe”, a la monstruosidad del niño, a la religiosidad popular y, en últimas, la referencia explícita al diablo en el título de la novela, no son alegóricas. Encarnan un conjunto de relaciones sociales particulares que explica Michael Taussig (2010) en su análisis sobre las prácticas religiosas populares y las supersticiones asociadas al diablo en las plantaciones del Valle del Cauca. Para el antropólogo, el pacto con el diablo para aumentar la riqueza individual o la productividad del cortero de caña supone una mediación de las tensiones entre el modo de producción tradicional campesino y el modo de producción capitalista de la agroindustria.

Esta mediación es interpretada por Taussig en términos del “fetichismo de la mercancía”. Entendido como la presunción de que las relaciones económicas de producción e intercambio ocurren entre objetos

(concretamente, el dinero y las mercancías) y no entre personas, el fetichismo de la mercancía supone la reificación y naturalización de una serie de relaciones cuya existencia es necesaria para el funcionamiento del capitalismo y que no son naturales en sí mismas, ni mucho menos irrenunciables. Con respecto al trabajo, por ejemplo, dice Taussig siguiendo a Marx:

As a commodity, labor becomes the disguised source of profit to the employer in a transaction that appears to be the equal exchange of values so long as those values are judged as commodities. But labor is not only an exchange-value, a numerical quantity of labor power. What the capitalist acquires in buying the commodity of labor power as an exchange-value is the right to deploy the use-value of labor as the intelligent and creative capacities of human beings to produce more use-values than those that are reconverted into commodities as the wage (2010, p. 26).

Esta tensión entre el *valor de uso* y el *valor de cambio* del trabajo y sus productos determina aquello que Taussig (2010) llama “contrato proletario con el diablo”. En la lógica del modo de producción campesino impera el valor de uso. El campesino (propietario de pequeñas parcelas o arrendatario de pequeños propietarios) produce lo necesario para su propia subsistencia y la de su comunidad inmediata. Mientras en la agroindustria predomina el valor de cambio y el campesino produce para el mercado en el que participan los terratenientes y dueños de los medios de producción de la agroindustria.

The alleged proletarian devil contract is more than an ascription of evil to agribusiness. Over and beyond that, it is a reaction to the way in which the system of market organization restructures everyday life and the metaphysical basis for comprehending the world. This reaction registers not only alienation but also its mediation of the contradiction between antithetical modes of production and exchange. This mediation can be expressed in many ways. I choose to analyze it both as the antithesis between use-value and exchange-value and as a response to the contrasting modes of precapitalist and commodity fetishism (Taussig, 2010, p. 113).

Según Taussig (2010), energética y económicamente, la agroindustria es menos eficiente que la producción campesina. Pero al producir a gran escala y sobre el trabajo de una clase social que ha sido gradualmente desposeída desde mediados del siglo XIX, las ganancias que acumula la plantación provienen del trabajo intensivo de los trabajadores y solo en virtud de ello superan la poca eficiencia del monocultivo. En esta precariedad

el trabajador, que necesita incrementar su producción para satisfacer sus necesidades, puede acudir al pacto con el diablo para rendir en la plantación. Las consecuencias de este pacto son la esterilidad de la tierra y de la riqueza acumulada por la eficiencia adquirida. El trabajador solo puede dilapidar su dinero y su ganancia inmediata que es improductiva a largo plazo. De ahí que el pacto con el diablo ocurra en la plantación y no se use en la hacienda doméstica de los pequeños productores.

Recordemos que no se trata de una alegoría. Quien establece el pacto con el diablo responde a una necesidad material, cree en la multiplicación de su fuerza de trabajo o su riqueza, y sabe que está optando por una solución efímera. Este contrato encarna una serie de relaciones sociales con la producción, el dinero y la mercancía que todavía persisten en la región.

En el procedimiento narrativo de Cárdenas vemos una extrapolación de este principio, una manifestación del fetichismo de la mercancía en esferas que, aunque no pertenecen al cañaveral, están influenciadas por el poder de la plantación. Se trata de la reificación de los cuerpos y de la vida misma. En la explotación del potencial productivo y reproductivo del cuerpo de la mujer, en el nacimiento del niño monstruoso (su cuerpo acaso lleva la marca del diablo) y en su explotación a una escala ulterior, masiva, en los medios de comunicación al servicio de la secta del “Caballero de la Fe”, aquella fuerza oscura y desconocida que podría (o no) estar detrás de todo este entramado.

La colonialidad del poder y la presencia del diablo o una fuerza oscura como fetiche de la explotación y la violencia del capital informan la esfera de relaciones que establece el biólogo y le asedian constantemente. En el fondo permanecen dos figuras: “El Caballero de la Fe” y el monocultivo, poderes religiosos y económicos tan opacos como influyentes. “El Caballero de la Fe” es la encarnación de un entramado de relaciones sociales en torno a la acumulación de capital económico, político y cultural. Una instancia particular, en el universo de Cárdenas, del fetichismo de la mercancía. El hecho de que todos los caminos en *El diablo de las provincias* conduzcan a él señala una estructura de poder cuyas redes atraviesan la política, las grandes corporaciones legales (en este caso los monocultivos) e ilegales y una forma de explotación que puede no ser industrial, pero tiene alcance masivo: la explotación económica y política de la religiosidad popular.

# Monocultivo, naturaleza y subjetividad

Entre las hipótesis sobre el asesinato del hermano del biólogo aparece que lo mataron por oponerse al despojo de tierras de campesinos afrodescendientes. Esto apunta a un problema de la región donde se sitúa la novela. Entre 2005 y 2014 el Pacífico Sur colombiano fue la región con mayor desplazamiento forzoso del país (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2015, pp. 207-209) dada su importancia estratégica en las economías ilegales, el acceso a puertos por los cuales circula el tráfico de drogas, armas y personas, así como intereses económicos agroindustriales y mineros:

En el Andén Pacífico Sur las comunidades indígenas y afrodescendientes han sido especialmente afectadas no solo por el desplazamiento forzado, sino por el despojo de sus territorios ancestrales, tal y como lo ha reconocido la propia Corte Constitucional en varios de sus Autos. Así pues, los mecanismos del éxodo rentista desarrollados en la década de los noventa en la región del Urabá, funcionales a los proyectos productivos de minería y monocultivos extensivos de palma aceitera, han sido replicados de manera tardía por diferentes actores en esta región (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2015, pp. 211-212).

En una línea similar, el informe de la FAO sobre el mercado de la tierra en América Latina recoge la preocupación por el papel de la agroindustria en materia de despojo de tierras, violaciones a derechos humanos y catástrofe ambiental:

Expertos en la cuestión rural ven con preocupación la puesta en marcha de grandes proyectos de desarrollo, por considerarlos que además de incrementar la concentración de la tierra, son proclives en legitimar el despojo y en desconocer los derechos a la tierra y territorios de campesinos, indígenas y afrodescendientes, desplazados o en riesgo de serlo, así como por sus impactos en la seguridad alimentaria y en el deterioro del ambiente y de los recursos naturales (Salinas Abdala, 2013, p. 198).

Estos informes constatan la colonialidad propia de la violencia en función del despojo (las comunidades más afectadas son afrodescendientes e indígenas) y su vínculo directo o aprovechamiento indirecto por empresas dedicadas a la explotación intensiva de recursos. Cárdenas hace explícitas estas preocupaciones. Cuando la madre del biólogo pregunta si aceptará el trabajo que le han ofrecido a través de su exnovia, esta contesta:

No hay que ser muy avisado, con una miradita al google es suficiente para saber cómo creció ese negocio, a punta de tierras robadas, deforestación salvaje y muertos por todo el país. Y, por si no lo sabés, la palma desertiza, daña la tierra, como todos los monocultivos, la tierra queda inútil durante décadas (Cárdenas, 2017, p. 136).

Pero la novela va más allá. Cuestiona la racionalidad capitalista y su estética, y problematiza la concepción moderna de la naturaleza. Nuevamente, la fiesta en la hacienda ofrece el punto de partida. A la mañana del segundo día de fiesta, mientras pasa la resaca junto a la piscina, el biólogo ve a un par de negros elegantes caminar por la hacienda y se pregunta quiénes son. Uno de ellos se adentra en el cañaveral y el biólogo lo sigue.

Pero cuando se interna en el monocultivo ya no hay ni rastro del negro. El monocultivo niega el tiempo, lo cancela. Para el monocultivo no hay historia, ni hombres, solo eternidad, o sea, la nada absoluta. El monocultivo es la voluntad de Dios en la tierra. Una tierra sin tierra. El algoritmo divino que hace que todo sume cero para mayor gloria del Uno. Y el biólogo se escabulle entre las cañas sin tiempo, náufrago de otro naufragio más grande, uno que tiene que ver con el tiempo inhumano de las plantas que desean prescindir de todas las demás plantas, las gramíneas hipertrofiadas que quieren dominar el mundo, algunas especies de plantas, entiende el biólogo, son la verdadera bestia del apocalipsis, el pasto nacional-socialista, la caña de azúcar de los esclavos que ya no tienen tiempo, el plátano que ya no es más que una hierba gigantesca, la palma de aceite, el pasto está conspirando desde hace milenios para apoderarse del mundo y nos está usando a nosotros como esclavos, estos dos negros son dos de sus millones de robots programados por las corporaciones, que fingen actuar en nombre del capitalismo cuando solo son agentes al servicio del plan maestro de las plantas del fin de todos los tiempos (Cárdenas, 2017, pp. 89-90).

Aquí aparecen múltiples niveles de la estructura que construye la novela: la voluntad de Dios disuena frente al agnosticismo del biólogo y evoca la secta del “Caballero de la Fe”; la conspiración de las plantas, que corresponde con una perspectiva más cercana a su entusiasmo botánico, a los delirios del tío que lo instruyó en la obra de Humboldt y al pensamiento especulativo; la anulación del tiempo humano... Llevar el monocultivo a estas dimensiones le permite a Cárdenas una especie de ironía, según Gabriel Rudas (2022), para quien el procedimiento consiste en extrapolar la lógica inmediatez y milimétrica de la plantación a escalas tan grandes que desbordan lo humano. Este gesto revela cómo un sistema diseñado a partir de la medición precisa del espacio y el tiempo para la inmediatez

del consumo es capaz de crear un monstruo eterno. Rudas (2022) sigue a Moore para afirmar que, en su propia concepción, el monocultivo es “hijo de una concepción truncada del tiempo” (p. 322) pues su aparente eficiencia no está soportada más allá de algunos ciclos productivos y, por el contrario, a escalas mayores de tiempo resulta ineficiente y costoso.

Gabriel Giorgi (2020), por su parte, ve en la conspiración de las plantas una naturaleza subyugada por el capital cuyo retorno expresa la espectralidad del capital y el fetichismo de la mercancía:

Aquí las plantaciones, aparentemente inanimadas, se vuelven agentes activos insuflados por el impulso vital del capital y sus ciclos. Pero no solo se animan; también, claramente, son escenas de proyección de la propia violencia de la plantación: el esclavo y la plantación, terminales de la violencia del capital extractivo, se resuelven en una figura especular vuelta contra el mismo capitalista (Giorgi, 2020, p. 2).

Pero dicho retorno no solo es proyección de la violencia. Implica un descentramiento de lo humano. Una invitación a una perspectiva no-antrópica que encuentra en el análisis de la interconexión de las plantas (Figueroa, 2020, p. 73) un escenario para la crítica del capitalismo. La prioridad de esta interconexión no es necesariamente la dominación o la explotación de la vida y sus recursos, sino un relacionamiento estrecho que permita, sobre todo, la reproducción. El monocultivo, por el contrario, es el favorecimiento antrópico de la reproducción de una sola especie bajo la racionalidad específica del consumo, y la imagen de Cárdenas “desvela la lógica perversa que puede tomar nuestra relación con las plantas” (Figueroa, 2020, p. 74) al ofrecernos una visión monstruosa de la expansión de una sola especie, por demás a costa del trabajo y la vida humana ¿Cómo resistir semejante fuerza? Para Figueroa la novela expresa con pesimismo la poca agencia política que puede ofrecer el sujeto contemporáneo frente al poder de la agroindustria.

Este pesimismo crece con la presión sobre el biólogo por aceptar el trabajo en la plantación. Le han propuesto cuidar esa plaga que es el monocultivo de palma ante *otra* plaga: el escarabajo picudo. Debe detener los mecanismos mediante los cuales la naturaleza se regula a sí misma, defender la productividad intensiva del capitalismo, jugar su pequeño papel en la conspiración de las gramíneas. El biólogo es secuestrado y llevado ante un viejo que lo amenaza en un largo monólogo sobre el conocimiento y el trabajo; le insiste en que él es un técnico y en que el biólogo debe asumir la misma actitud frente al trabajo:

¿[...] por qué no acepta el trabajo que le ofrecieron? Es un trabajo perfecto para usted. [...] O será que usted no se está haciendo las preguntas correctas, será que usted anda abriendo el libro de la naturaleza para quién sabe qué pendejada, será que usted está abusando del libro de la naturaleza. Será que usted quiere saber. Será que usted es un pretencioso, de esos que quiere sabiduría. Un sabio (Cárdenas, 2017, pp. 160-161).

El estudio de la naturaleza y su resistencia a trabajar en el monocultivo sitúan al biólogo ideológica y pragmáticamente en el polo opuesto de lo que exige el viejo. Convertirse en técnico implica una derrota profesional que había empezado con la imposibilidad de encontrar un puesto en las universidades, así como una claudicación ideológica, epistemológica. Una subordinación del espíritu humanista a las exigencias de la producción intensiva del capital.

El biólogo eligió su carrera influido por el conocimiento del tío y la observación de plantas y animales, una tarea informada por los ideales humanistas de Humboldt, la expedición botánica y el liberalismo de las repúblicas americanas: “Porque ser americano y ser naturalista es la misma cosa, repetía el tío. [...] Ser americano y ser revolucionario eran lo mismo que ser naturalista” (pp. 111-112). Se trata de una actualización del humanismo republicano de América, de recuperar su concepción de la naturaleza para oponerla al capitalismo extractivista. En términos del propio Cárdenas:

Me estoy insertando en una tradición [...] que diría que es una tradición americana en la que el arte [...] está íntimamente ligado a una idea de lo natural, o una idea de la naturaleza. Una de las cosas que más me gustó de la biografía de Humboldt que publicó Andrea Wulf hace un par de años es que finalmente alguien [...] dice algo que es una verdad o una especie de carga para los americanos, y es que la invención de América, más precisamente la invención de nuestros Estados-nación, coincide en el tiempo y en una especie de cóctel intelectual con la invención de la naturaleza (Cerosetenta, 2019, 4 m 26 s).

Así pues, la imposición de la técnica sobre la sabiduría implica el abandono de una ética derivada del humanismo y del conocimiento de la naturaleza. Es el triunfo de la voluntad colonial que animó a la modernidad por encima del potencial político de las ideas emancipatorias que también llegaron con ella. La derrota del proyecto político más radical de la modernidad y el triunfo de su aspecto económico anclado en la explotación colonial. A la luz de esta derrota parecemos condenados a ver el retorno de la naturaleza como agente de la destrucción. Esto se observa en términos

intradigéticos en el universo narrativo de Cárdenas, pero también es un giro de la propia forma de la novela con respecto a la tradición literaria:

Toda la naturaleza ya tiene huellas, restos, ruinas, marcas de la historia nacional (pero, sin duda, como parte de fuerzas globales: Humboldt, por caso) que es también la historia del capital. [...] Esto es: la selva ya asimiló *La vorágine*, la montaña ya lleva la huella de Humboldt, el banano ya “leyó” las imágenes de la plantación. Es una naturaleza *que ya absorbió la huella doble del capital y la cultura* (Giorgi, 2020, p. 5).

Así como aspira a controlar el mundo, la conspiración de las gramíneas busca controlar el relato. Su irrupción como agente en la novela implica a los personajes y a la forma misma de la novela. Es la irrupción de “*lo que no se deja codificar por el capital y la cultura. Exceso no es la palabra: es resto, detritus y venganza*” (Giorgi, 2020, p. 5). Las resonancias que propone Giorgi con *La vorágine* y la pregunta de los personajes por las características del género de la hacienda enmarcan dicha irrupción. En un relato así el sujeto parece conminado a la docilidad o la impotencia política. El biólogo accede a combatir el picudo en las plantaciones de palma so pena de ser mutilado, torturado o asesinado. Tras las amenazas del viejo, acepta el trabajo para la empresa de palma:

La vida del biólogo cambió drásticamente en muy poco tiempo. Comenzó a ganar un sueldo alto, se concentró, como el especialista que era, en el estudio de las alteraciones bioquímicas de las llamadas sexuales de ese único insecto. Visitó las plantaciones para analizar *in situ* las conductas, las interacciones entre especies, el impacto medioambiental de la plaga. [...] A veces la vida mejora cuando uno sencillamente deja de darle tantas vueltas a todo y se dedica a su trabajo. Unas pocas decisiones bastan para acomodar el conjunto. Mejor no meterse en líos. El trabajo dignifica. Despeja la mente. Soy un técnico, alguien que abre el libro de la naturaleza para resolver problemas puntuales (Cárdenas, 2017, pp. 167-168).

El biólogo traiciona su vocación humanista y asume su rol como técnico: su saber es secuestrado por la plantación. Poco a poco se afantasma encerrado en su propio camino hacia la respetabilidad. Atrás queda la preocupación por las estudiantes adolescentes, los trabajadores racializados, el asesinato del hermano, la suerte del tío en el manicomio o los efectos del monocultivo en el medio ambiente. Esta transformación coincide con el diagnóstico de Rita Segato (2016) sobre el régimen neoliberal:

En esta fase extrema y apocalíptica en la cual rapiñar, desplazar, desarraigar, esclavizar y explotar al máximo son el camino de la acumulación, esto es, la meta que orienta el proyecto histórico del capital, es crucialmente instrumental reducir la empatía humana y entrenar a las personas para que consigan ejecutar, tolerar y convivir con actos de crueldad cotidianos (p. 99).

La amenaza basta para que el biólogo adopte un disciplinamiento funcional al capitalismo contemporáneo. La novela se resuelve en una letanía de imperativos morales que oscila entre la resistencia a una vida al servicio del extractivismo y una melancólica resignación. El pesimismo del que habla Figueroa no podría parecer más desolador.

Pero la claudicación del biólogo responde a que su subjetividad todavía está enmarcada en el capital y la ontología antropocéntrica. En *El diablo de las provincias* laten otro tipo de ontología y otra racionalidad cuya aparición ocurre, precisamente, en los momentos de extrañamiento y especulación. Giorgi sigue en esta reflexión a Viveiros de Castro y a Valentin:

Allí donde la naturaleza no es *objeto* mudo, sino multiplicidad poblada de perspectivas; donde esas perspectivas son predatorias, el encuentro sobrenatural es el de un sujeto que se descubre “capturado por otro punto de vista cosmológico dominante”, donde el sujeto, el yo, se verifica como el “tú” de una perspectiva no-humana, sea un muerto, un espíritu o un animal (Valentin 177). Ese encuentro es fundamentalmente peligroso: arrastra al sujeto hacia el otro lado de la vida o de la especie (Giorgi, 2020, p. 7).

Ese arrastrar al sujeto al otro lado de la vida o de la especie exige modos de narrar e interpretar capaces de comunicar dicha experiencia. Es un llamado a una estética distinta al racionalismo y el orden al servicio del capital. Una recuperación de saberes otros, capaces de resistir la persistencia de la colonialidad del poder, de cuestionar una serie de relaciones sociales que hemos aceptado como naturales y que ocultas bajo el fetichismo de la mercancía avanzan sobre la explotación violenta de la vida. La obra de Cárdenas cuestiona los paradigmas estéticos y epistemológicos dominantes heredados del proyecto moderno. En este cuestionamiento propone una renuncia a la escisión entre naturaleza y cultura, aboga por una estética capaz de recuperar relaciones no-antropocéntricas con el mundo que, antes que ser nuevas, reposan con frecuencia en prácticas antecesoras o situadas al margen del capitalismo, como la agricultura tradicional campesina, el humanismo naturalista del siglo XIX, el animismo, entre otras. Quizás en las coordenadas de dicha estética se sitúe una subjetividad capaz de afrontar las crisis del presente. →→→

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cárdenas, J. (2017). *El diablo de las provincias: fábula en miniaturas*. Cáceres: Periférica.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2015). *Una nación desplazada: informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia*. Bogotá: CNMH-UARV.
- Cerosetenta. (16 de junio de 2019). Paredro *T3E5 Juan Cárdenas* [Archivo de Video]. *Cerosetenta*. Recuperado de <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/podcast-paredro-con-juan-cardenas> [06.06.2021].
- Figuroa, S. (2020). Conspiraciones vegetales en la narrativa de Juan Cárdenas. *Cuadernos materialistas* (5), 71-78. Recuperado de: [https://ca36940f-8c79-42e0-9c57-6d82bf92bd0e.filesusr.com/ugd/848f09\\_d5c3b6d3a9af4e8a9bd-f75b283f6ddcc.pdf](https://ca36940f-8c79-42e0-9c57-6d82bf92bd0e.filesusr.com/ugd/848f09_d5c3b6d3a9af4e8a9bd-f75b283f6ddcc.pdf) [28.01.2024].
- Giorgi, G. (2020). “Temblor del tiempo humano”: política de la novela en Juan Cárdenas. *Cuadernos de Literatura*, 24. Recuperado de <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl24.thpn> [30.01.2024].
- ICBF. (2013). *Embarazo adolescente en Colombia*. Recuperado de <https://www.icbf.gov.co/sites/default/files/infografia-embarazo-adolescente-colombia.pdf> [01.06.2021].
- Lugones, M. (2008). The Coloniality of Gender. *Worlds and Knowledges Otherwise*, 2(2), pp. 1-17. Recuperado de [https://globalstudies.trinity.duke.edu/sites/globalstudies.trinity.duke.edu/files/file-attachments/v2d2\\_Lugones.pdf](https://globalstudies.trinity.duke.edu/sites/globalstudies.trinity.duke.edu/files/file-attachments/v2d2_Lugones.pdf) [02.02.2021].
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina. En D. Assís Clímaco (Ed.), *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* en (pp. 777-832). CLACSO.
- Ramírez, V. (2021). Juan Cárdenas, escritor: “La literatura de América Latina se vuelve cada vez más india, negra, criolla”. Recuperado de <https://palabrapublica.uchile.cl/juan-cardenas-escriptor-la-literatura-de-america-latina-se-vuelve-cada-vez-mas-india-negra-criolla/> [25.01.2024].
- Ramos Rodríguez, N. I. (2014). Embarazo en Adolescentes, Problema de Salud Pública Creciente en Colombia. Sociedad Colombiana de Pediatría. Recuperado de <https://scp.com.co/editorial/embarazo-en-adolescentes-problema-de-salud-publica-creciente-en-colombia/> [16.06.2021].
- Rudas, G. (2022). La razón del monocultivo: ciencia, estética y apocalipsis capitalista en Juan Cárdenas. *Revista Landa*, 10(2), pp. 314-336. Recuperado de <https://revistalanda.ufsc.br/wp-content/uploads/2022/08/GABRIEL-RUDAS-Template.pdf> [31.01.2024].
- Salinas Abdala, Y. (2013). El caso de Colombia. En F. Soto Baquero y S. Gómez (Eds.) *Dinámicas del mercado de la tierra en América Latina y el Caribe: concentración y extranjerización* (pp. 178-207). FAO.
- Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Sperb, J. (2013). *Disney's most notorious film: race, convergence, and the hidden histories of Song of the South*. Austin: University of Texas Press.
- Taussig, M. (2010). *The Devil and Fetishism of Commodity in South America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

# Memorias del horror de la desaparición forzada en *La sombra de Orión* (2021) y *Recuerdos del río volador* (2022)

Memories of the Horror of Forced Disappearance in *La sombra de Orión* [The Shadow of Orion] (2021) and *Recuerdos del Río Volador* [Memories of the Flying River] (2022)

Rosa Jaisully Durán Muñoz

Universidad del Valle, Colombia

rosa.duran@correounivalle.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0001-5364-4684>

**Reconocimientos:** Artículo derivado de la investigación adscrita al grupo de investigación Autores colombianos y latinoamericanos de la Universidad del Valle.

**Cómo citar este artículo:** Durán Muñoz, R. J. (2024). Memorias del horror de la desaparición forzada en *La sombra de Orión* (2021) y *Recuerdos del río volador* (2022). *Estudios de Literatura Colombiana* 55, pp. 165-186. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.356319>

**Editoras:** Paula Andrea Marín Colorado  
Vanessa Zuleta Quintero

**Recibido:** 15/02/2024  
**Aprobado:** 07/05/2024  
**Publicado:** 31/07/2024

**Copyright:** ©2024 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2024. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](#)



Check for updates



# Memorias del horror de la desaparición forzada en *La sombra de Orión* (2021) y *Recuerdos del río volador* (2022)

Memories of the Horror of Forced Disappearance in *La sombra de Orión* [The Shadow of Orion] (2021) and *Recuerdos del Río Volador* [Memories of the Flying River] (2022)

Rosa Jaisully Durán Muñoz, Universidad del Valle, Colombia



## Resumen:

El presente artículo examina el horror de la desaparición forzada en las novelas *La Sombra de Orión* y *Recuerdos del río volador*. Se analiza cómo el horror no se limita a la violencia ejercida sobre los cuerpos o a la supuesta incapacidad del lenguaje para comunicar la experiencia, sino que se revela también en el duelo suspendido de los familiares de las víctimas. Por lo tanto, se señala la importancia de dispositivos de memoria tales como la fotografía, el arte y la literatura para plasmar eventos y periodos históricos, pero también para acceder a un lenguaje que permite procesos simbólicos que contribuyen a la reparación de las víctimas. Es significativo el aporte de estas novelas a la narrativa actual por la riqueza histórica y literaria, y, a su vez, por la discusión que plantean sobre la memoria de los territorios que también son atravesados por las dinámicas de violencia.

**Palabras clave:** narrativa colombiana, literatura de la memoria, desaparición forzada, Daniel Ferreira, Pablo Montoya.

## Abstract:

This article examines the horror of forced disappearance as depicted in the novels *La Sombra de Orión* and *Recuerdos del río volador*. It analyzes how the horror is not limited to the violence inflicted on the bodies or the perceived inadequacy of language to communicate the experience but is also revealed in the suspended mourning of the victims' relatives. Therefore, the importance of memory devices such as photography, art, and literature to capture historical events and periods is highlighted, but also to access a language that allows symbolic processes crucial for victim's reparation. The contribution of these novels to the current narrative is significant for their historical and literary richness, and, at the same time, for the discussion they raise about memory in territories affected by the dynamics of violence.

**Keywords:** Colombian narrative, literature of memory, forced disappearance, Daniel Ferreira, Pablo Montoya.

“¿A dónde van los desaparecidos? ¿Dónde están?  
Van al fondo de la memoria al inconsciente,  
a las habitaciones vacías, a las fotografías, a los zapatos de sus familiares,  
al arte, al fondo de una sociedad que no quiere saber en dónde están”.

(De Mária Campos, 2022, p. 103).

“Cómo se narra aquello que solo puede definirse por su pura ausencia,  
cómo se representa aquello a lo que con saña  
se le quitó el estatuto de presencia en el plano de lo real,  
cómo se escribe sobre los desaparecidos”

(Cobas, 2013, p. 21).

**D**etenerse en el horror manifestado en múltiples escenarios de nuestra historia nacional resulta complejo, pues hay una discusión moral, estética y política acerca de lo que se nombra como irrepresentable, inimaginable, inenarrable. Y si el propósito es adentrarse en el pasado, en la experiencia traumática para tejer narraciones que enriquezcan la comprensión de la Desaparición Forzada de Personas (DFP) en Colombia, ¿qué debe representarse?, ¿el dolor imaginable, el dolor imaginado, el cuerpo sometido a la violencia? ¿Cómo entender el horror sin mirarlo?

Hacer memoria no se limita a recordar. Hacer memoria exige pensar qué soportes visibilizarán la complejidad de un pasado violento, pues las narrativas encargadas de recomponerlo le darán sentido a este y al presente. Y si la intensidad de la violencia desborda lo conocido, urge hallar lenguajes que se aproximen a esas realidades para no contribuir a la desaparición del desaparecido. ¿De qué otra manera podría hablarse de memorias del horror de la desaparición forzada? El presente artículo parte de la sociología de la memoria para analizar la experiencia del horror y la deshumanización generada por la DFP. Se destaca la relevancia de productos culturales como dispositivos de memoria que contribuyen a la restitución identitaria de las víctimas de desaparición forzada en Colombia: la fotografía, el arte y la literatura. Aunque sea arduo recobrar la experiencia dolorosa, es necesario quebrantar el silencio y consolidar una memoria colectiva de este fenómeno de violencia. Esto “requiere de soportes materiales para su existencia: artefactos públicos, ceremonias, monumentos, libros, películas. La memoria también requiere de actores, de instituciones y de recursos” (Vezzetti, 2002, pp. 32-33, citado en Makowski, 2002, p. 147).

El corpus seleccionado para este artículo corresponde a las novelas *La sombra de Orión* (2021) de Pablo Montoya y *Recuerdos del río volador* (2022) de Daniel Ferreira. Esta elección obedece a que son vehículos de memoria que reflejan un minucioso tratamiento estético para problematizar el horror de la desaparición forzada. Ante “cierto sentido ético del

pudor, que le atribuye a la representación explícita un carácter lesivo del sujeto implicado, tanto como un potencial peligro de regodeo frente a la imagen obscena” (Traballi, 2014, p. 5), estas novelas logran un destacado equilibrio en la representación del horror, ya sea acudiendo a narraciones realistas o a una mezcla de elementos fantásticos, espectrales, desmesurados. Sus estructuras fragmentarias abordan un amplio recorrido histórico del conflicto armado en Colombia y los cuestionables ideales de progreso de las sociedades retratadas en cada una de ellas. Tal como señala Da Silva Catela (1998) sobre el uso de las fotografías, estas novelas combaten “la categoría de desaparecido, que engloba todas las individualidades sin distinguir sexo, edad, persona, y [reconstruyen] una trayectoria, una lucha, una historia que quedó truncada por la desaparición” (p. 101). En este mismo sentido, como veremos en las novelas analizadas, también tienen cabida otros soportes de la memoria individual y colectiva, tales como las cartas, la música, entre otros. Estos constituyen prismas que recuperan el pasado. Antes de examinar el corpus elegido, se precisarán elementos del marco jurídico y social de la DFP, y una contextualización panorámica de algunas novelas colombianas que abordan este fenómeno de violencia desde diversos enfoques históricos, narrativos y estéticos.

Las decisiones políticas y estéticas son esenciales, pues la restitución del pasado “significa también devolver algo a alguien. Se trata de restablecer la existencia a quienes les fue despojada, conferirles una legitimidad perdida, recuperar una dignidad maltratada” (Viar, citado en Casas, 2020, p. 185). Pero entonces, “¿cómo no prolongar el horror a través de su representación? ¿Cómo no trivializarlo?” (Feld & Stites, 2009, p. 25). Es necesario precisar que el horror no solo se manifiesta como una violencia que ultraja los cuerpos y arrebatada la identidad, sino que, además, para los familiares de los desaparecidos, el horror se revela en un dolor extendido, una existencia atrofiada ante “la privación de la muerte” y “la no-existencia de un momento único de concentración del dolor y de las obligaciones morales sobre el muerto” (Da Silva Catela, 1998, p. 98). Esta ampliación del horror de la desaparición impulsa a recuperar la identidad del desaparecido, su nombre, su historia a través de la materialidad del recuerdo: manifestaciones artísticas, fotografías, cartas, relatos de quienes le conocían, objetos de memoria que refutan la demolición de la dignidad del ser querido. Por esta vía, se hallan lenguajes y elaboraciones simbólicas que ante la ausencia de un cuerpo prolongan “la memoria de su imagen para mantener vivo el recuerdo del ausente y no hacerlo «desaparecer» una segunda vez” (como se citó en De María Campos, 2022, p. 107). Es así como pueden emplearse estrategias privadas, públicas, colectivas o individuales para recordar a los desaparecidos (Da Silva Catela, 1998, p. 101).

# Desaparición forzada: una violencia más allá del poder de matar

La DFP, asociada a otras formas de violencia, ha desencadenado un campo que lucha contra las constantes estigmatizaciones y justificaciones de un acto que en Colombia se gesta con matices siniestros: desaparecer un sujeto por diversas razones, algunas ni siquiera se recuerdan; desaparecer para inmovilizar las acciones políticas; desaparecer para entrenar formas de violencia sobre un cuerpo; desaparecer como consecuencia del reclutamiento forzado o las ejecuciones extrajudiciales; desaparecer todo rastro de humanidad.

Según el artículo 12 de la Constitución Política de Colombia (1991), “nadie será sometido a desaparición forzada, a torturas ni a tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes”. Sin embargo, esta modalidad de violencia carecía de un repertorio jurídico que lo estableciera explícitamente como un delito en su justa dimensión, y lo que ello implica alrededor de sus víctimas. Aún más, al enfrentarse a un fenómeno que parte de “una contradicción fundamental: la imposibilidad de dar con el paradero de los restos materiales de la víctima es, al mismo tiempo, lo que prueba la desaparición y lo que impide comprobarla” (Guarín, 2021, p. 70).

El reconocimiento de “las desapariciones forzadas en Colombia por parte de la comunidad internacional fue posible en la década de los ochenta gracias a la Asociación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos” (CNMH, 2016, p. 55) que ha recopilado, denunciado y visibilizado el drama que estaban viviendo como familias, cuando ni siquiera era reconocida su existencia como hecho de violencia. Ellas “pusieron en marcha mecanismos de búsqueda, localización e identificación y tomaron medidas para su identificación y conteo de cifras” (CNMH, 2016, pp. 54-55). Consecuentemente, surge la Ley 589 del 6 de julio de 2000 que tipifica el delito de Desaparición Forzada de Personas y con ella el recuento oficial de las víctimas.

No obstante, la investigación coordinada por Arellana y Mingorance (2020) al monitorear diversas fuentes<sup>1</sup> enfatiza la existencia de “un entramado burocrático que ofrece cifras discordantes, de diferentes fuentes, con una caótica gestión de los registros, con inesperados cambios de

<sup>1</sup> Observatorio de Memoria y Conflicto (OMC), Registro Único de Víctimas (RUV), Registro Nacional de Desaparecidos (RND), Sistema Penal Oral Acusatorio (SPOA), Registro Nacional de Personas Desaparecidas No Localizadas (RPNDNO), UARIV (Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas).

metodologías y múltiples errores e inconsistencias en los datos publicados” (p. 5). El Informe Final de la Comisión de la Verdad (2022), después de realizar 1432 entrevistas, determinó que “existen alrededor de 121.768 víctimas de desaparición forzada en el marco del conflicto armado, en el periodo entre 1985 y 2016 [aunque] puede llegar a ser casi el doble, alrededor de 210 mil víctimas” (p. 134). En Bogotá, entre 1985 y 1988, se registran como desaparecidas “259 personas señaladas por los servicios de inteligencia militar como miembros o simpatizantes de grupos guerrilleros, en particular del M-19 y de las FARC” (Informe Final de la Comisión de la Verdad, 2022, p. 145).

El Balance sobre Desaparición Forzada (CNMH, 2018) presenta un cúmulo de números y categorías sobre la heterogeneidad de las víctimas, periodización del conflicto, niveles de ocurrencia, zonas geográficas. Las cifras parecen abarcar la dimensión de la DFP, pero ante los datos y porcentajes nacen aún más preguntas sobre la complejidad de un fenómeno permeado por otras prácticas: reclutamiento forzado, secuestro, tortura, violencia sexual, ejecuciones extrajudiciales. El Balance también precisa diversos motivos para la ejecución de este crimen: pueden ser víctimas escogidas al azar para operaciones de entrenamiento;<sup>2</sup> ser objeto de sospechas o señalamientos de algún miembro de la comunidad o grupo armado; o, aún más sobrecogedor, desconocer la razón de la desaparición. Durante las dictaduras en Chile o Argentina sus guarniciones o instituciones militares fueron los lugares especializados para despojar a los sujetos de su identidad. Por el contrario, en Colombia se amplía la clase de perpetradores y los lugares del horror: “hoteles, escuelas, cuarteles, fincas, haciendas, casas, parques, vehículos, iglesias” (CNMH, 2016, pp. 20-21).

El deber del Estado colombiano, en caso de no encontrar o identificar los restos de los desaparecidos, es buscar la verdad de lo que pasó con cada uno de ellos para dar respuesta a sus familias. Sin embargo, desde mediados de los años 80, la sociedad y los agentes estatales utilizaban expresiones como “los desaparecidos están en el monte” (Arellana & Mingorance, 2019, p. 115), con las cuales automáticamente los vinculaban a la insurgencia armada y justificaban la anulación del sujeto y su identidad. Aparece entonces un Estado que revictimiza, “decidido a negar lo atroz, a agotar a las víctimas con su táctica permanente de desgaste” (Arellana & Mingorance, 2019, p. 87).

La desaparición forzada, que va más allá del poder de matar, intenta borrar la identidad de los sujetos y coloca en suspenso la capacidad de

<sup>2</sup> Las investigaciones forenses realizadas por el CNMH (2018) encontraron en el Caquetá 36 víctimas ajenas al conflicto político armado, cuyos cuerpos fueron usados para el entrenamiento de los paramilitares en diversas técnicas para destruir y desaparecer los cuerpos: tortura, descuartizamiento, cavado de fosas.

hacer un duelo, ya que como declaraba Videla sobre los desaparecidos durante la dictadura argentina: “Es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está, ni muerto ni vivo, está desaparecido” (Archivo Prisma, 2008, 5:21).

## Cómo hacer memoria del horror

La novela colombiana reciente plantea representaciones simbólicas sobre la ruptura y la fragmentación producida por la DFP, y con este compromiso vuelve pensable lo impensable: la violencia traumática, el duelo congelado o forzado, la violenta maquinaria estatal detrás de la desaparición, las memorias individuales y familiares que deben decidir cómo enfrentar el legado de violencia. En algunas obras, se ha privilegiado el tono realista para reflejar el estado angustiado y melancólico de la espera. En otras, lo fantástico o espectral se instalan como ejes para examinar la aniquilación de la dignidad o la recomposición de la identidad de los desaparecidos. En este sentido, Vanegas (2022) destaca que, a diferencia de la consigna de García Márquez, el giro estético de la literatura colombiana reciente apunta al protagonismo de los muertos que se encargan de narrar “la desazón existencial de la sociedad colombiana contemporánea” (p. 120). De tal modo, se reactualizan formas narrativas de escritores como Rulfo (*Pedro Páramo*), Shakespeare (*Hamlet*), Dante Alighieri (*La divina comedia*) (Vanegas, 2022). Además, se acude a dispositivos de la memoria como el arte, las fotografías y las narrativas del yo para enriquecer el tratamiento de la desaparición forzada. La apuesta de estos relatos también acentúa la estética de lo fragmentario, de la incompletitud que provoca esta práctica violenta.

Antes de estudiar *La sombra de Orión* y *Recuerdos del río volador*, se propone un breve panorama de la narrativa colombiana que aborda la desaparición forzada de personas para reconocer el aporte de estas dos novelas, y los tópicos o eventos históricos recurrentes en torno a este crimen de lesa humanidad. Siendo así, es innegable la importancia de *La Vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera,<sup>3</sup> entre otros asuntos, debido a que “es quizás la primera vez que aparece en la trama ficcional del país el tópico del personaje desaparecido, el narrador intelectual con postura ética ante los proyectos de nación, además de valorar el cuidado del lenguaje cuando

<sup>3</sup> Considerado por Daniel Ferreira (14 de febrero de 2024) como “un modelo de lo que debe ser un escritor: alguien que mira lo que está detrás de los acontecimientos, incluso detrás de los acontecimientos literarios”.

tematiza el horror” (Vanegas, 2022, p. 118). Esta historia, notable por su “ecologismo precursor”, a través de un archivo fragmentado (cartas, mapas, fotografías), denuncia las dinámicas de la industria cauchera, tales como el endeude, un sistema de explotación de recursos naturales y humanos que trajo consigo una violencia desbordada (Canal Biblioteca Nacional de Colombia, conferencia Felipe Martínez, 2023, 41 m 50 s). Pero, a pesar del inmenso compromiso del autor este expresa en una carta de 1926:

Dios sabe que al componer mi libro no obedecía a otro móvil que el de buscar la redención de esos infelices que tienen a la selva por cárcel. Sin embargo, lejos de conseguirlo les agravé la situación, pues solo he logrado hacer mitológicos sus padecimientos y novelescas las torturas que los aniquilan. La obra se vende pero no se comprende (Hoyos, 2023).

A partir de la década del noventa se intensifica la producción de novelas que abordan la desaparición forzada en el marco de eventos como el Bogotazo (1948), la toma del Palacio de Justicia (1985) o masacres en diferentes regiones del país. El contexto de los años ochenta es examinado en *Las horas secretas* (1990) de Ana María Jaramillo y *Los muertos no se cuentan así* (1991) de Mary Daza. En la primera, la narradora describe desde un estado suspendido la relación con su amante, su vida clandestina y desaparición luego de salir del Palacio de Justicia “haciendo la V de victoria”. En la segunda historia, Oceana Cayón comparte con otras víctimas la búsqueda de sus seres queridos, y mantiene conversaciones con su esposo desaparecido. Como en otras novelas, el río se convierte en un personaje importante en el marco de la violencia colombiana, pues en ellos se busca desaparecer al desaparecido, aunque también se posan las esperanzas de los familiares para recuperar los restos.

Por su parte, en *Fragmentos de una sola pieza* (1995) de Alexandra Cardona encontramos las inquietudes y la melancolía por la desaparición de un joven pintor a manos del ejército, y cómo varios personajes “emprenden una larga búsqueda llena de incertidumbres y vanas esperanzas que derivarán en el hallazgo del cadáver oculto a las afueras de Bogotá” (Gaitán, 2010, p. 8).<sup>4</sup>

De la narrativa colombiana del siglo XXI, *Los Ejércitos* (2007) de Evelio Rosero narra el trauma de Ismael Pasos mientras busca a su esposa desaparecida y se enfrenta a la crueldad y degradación de la condición humana de

<sup>4</sup> La revisión de este autor (2010) destaca novelas sobre el fenómeno de la desaparición forzada escritas por mujeres y que señalan los traumas de la nación a través de historias de amor y cuerpos femeninos truncados por la violencia; esas novelas son *Fragmentos de una sola pieza* (1995) y *Las horas secretas* (1990). También se resaltan *Noches de humo* (1988) de Olga Behar, *Los muertos no se cuentan así* (1991) de Mary Daza Orozco y *La multitud errante* (2001) de Laura Restrepo.

vivos y muertos. Vanegas (2022) la describe como “la parodia del voyeur”, pues el placer inicial de Ismael Pasos se convierte en una “obligación de ver lo horroroso” (p. 124). En *La invención del pasado*<sup>5</sup> (2016) de Miguel Torres, cartas personales y manuscritos reconstruyen la historia de Ana Barbusse, cuyo profundo amor la lleva a vivificar la memoria de Francisco, su esposo desaparecido y sostener citas amorosas con su espectro.

Asimismo, es relevante el aporte de *Conjuro contra el olvido* (2021) de Marbel Sandoval, una trilogía compuesta por las novelas *En el brazo del río* (2006, 2018), *Joaquina Centeno* (2017) y *Las Brisas* (2019). La primera es la historia de horror que vive Paulina, una niña de 15 años, en el marco de la masacre de Vuelta Acuña del municipio de Cimitarra. Su voz aparece para narrar su experiencia traumática y su anhelo de la muerte. Mientras tanto, su amiga Sierva María relata la angustia y los hechos relacionados con la desaparición de Paulina. *Joaquina Centeno* cuenta la historia de una madre que busca a Joel, desaparecido luego de presenciar el asesinato de un profesor de la Nacional; también están en la narración los monólogos de Claudia, esposa de un narco, que exponen la desaparición de sus hijos a manos de un grupo de extrema izquierda. Por último, en *Las brisas* “la desaparición no es la misma que sufren Paulina y Joel pues Rosa desaparece a causa de la marginalización [...] Desaparece en la ciudad frente a la mirada de millones” (Moreno-Bueno, 2021, p. 50).

En general, estas narrativas se ocupan de períodos o eventos históricos específicos para examinar el impacto de la violencia y la desaparición forzada sobre los familiares que permanecen en un duelo imposible, afectaciones psicológicas, nostalgia, en un ejercicio memorístico constante que intenta recuperar al ausente presente. Algunas también exploran la narración en primera persona del desaparecido para aproximar aún más el horror. De tal modo, estas novelas contribuyen a la tramitación simbólica social de la desaparición forzada y la violencia que ha abarcado diversas modalidades en distintos periodos y territorios nacionales.

## La sombra de Orión

Esta historia reconstruye la Operación Orión, el último de los once operativos realizados conjuntamente por agentes estatales y paramilitares del Bloque Cacique Nutibara desatados entre febrero y octubre de 2002 en la comuna 13 de Medellín, que produjo el desplazamiento de 1259

<sup>5</sup> Última novela de la *Trilogía del 9 de abril* compuesta además por *El crimen del siglo* (2006) y *El incendio de abril* (2012).

personas, y acciones paramilitares hasta 2003 (Pérez, 2015). Su justificación era expulsar a los milicianos de las FARC, ELN, CAP. Luego de estas brutales intervenciones, se incrementaron las víctimas de desaparición, sumándose al tejido de desplazamiento forzado intraurbano, dinámicas de narcotráfico, casas de pique, secuestro, agresiones sexuales y extorsión. A su vez, las élites y gobernantes que dominaban Medellín exacerbaban la desigualdad social y la legitimación de la guerra a través de la impuesta seguridad democrática que desencadenó un entramado de victimarios cada vez más eficientes sembrando el terror: narcotraficantes, paramilitares, autodefensas, milicias, bandas, oficinas, agentes estatales.

La novela presenta a Pedro Cadavid,<sup>6</sup> un escritor y profesor de literatura, quien escribe una novela sobre la desaparición forzada en La Comuna de Medellín. En este contexto, La Escombrera se convirtió en el sitio ideal para ocultar los crímenes de miles de víctimas. Sobre este espacio de horror, el relato enfatiza en el desconocimiento que se pretendía por parte de la Alcaldía de Medellín y otros sectores de la ciudad al referirse a ella como “una invención hiperbólica. Una metáfora indigna que solo pretende ensuciar la forma en que una ciudad ha salido adelante luego de pasar por el fuego y haberse quemado las entrañas” (Montoya, 2021, p. 360).

Pedro Cadavid escribe para restaurar la conexión de los desaparecidos con su contexto personal, familiar e histórico. Ante una violencia que agrede no solo un cuerpo, sino también la identidad de un sujeto, la literatura se instala frente a esta demolición de la dignidad aún en medio de la consternación del lenguaje (Cavarero, 2009). Por ello, este personaje se acerca a la descripción del arqueólogo como militante del sentido:

Si la desaparición forzada de personas destrozó, él construye, da identidad y singulariza; si la desaparición forzada de personas ocurrió en ese espacio [...], él lo rehace y rehace lo que sucedió en él [...]. Ingresar al agujero donde se produjo el catástrofe, donde los cuerpos fueron separados de los nombres, donde el desaparecido se hizo tal. Y lo llena (Gatti, 2008, p. 70).

Hacer tangibles los actos de memoria puede requerir de conexiones con lo fantástico para hallar un lenguaje que traduzca la dimensión o perplejidad ante los hechos que atentan contra los sujetos y su derecho a pertenecer a una comunidad. Tal como expresa Albertina Carri, rescatar la fantasía “es la forma de franquear ciertas fronteras, trasladarse a un

<sup>6</sup> Este personaje es el alter ego de Pablo Montoya que aparece también en *Los derrotados* (2012) y *La escuela de música* (2018) con rasgos autoficcionales. A través de las tres novelas, vive un proceso de transformación y aprendizaje desde su juventud hasta la adultez al sumergirse en la atrocidad de La Comuna.

territorio (y dejarlo en evidencia) en el que la razón falla y en el que *las palabras se traducen ahuecadas*” (citado en Gatti, 2008, p. 113). En esta vía, Vanegas (2022)<sup>7</sup> plantea que en la narrativa colombiana a través de figuras fantasmagóricas se reconoce el lugar de los muertos para contar su historia y señalar a los responsables de la violencia. La literatura se convierte en el escenario ritual que establece lazos de restitución identitaria para víctimas vivas, muertas y desaparecidas.

La manipulación política de la sacralidad del cadáver expulsa su valor humano. [Sin embargo,] la escritura gira en gesto de resistencia y funda un espacio intersticial para restituir a los muertos y los desaparecidos, les recobra su identidad, les devuelve su nombre, sus afectos y su biografía. (Vanegas, 2022, p. 121)

*La Sombra de Orión* visibiliza memorias individuales y colectivas por medio de narraciones y dispositivos que se inscriben en el plano de lo imposible o lo fantástico, oponiéndose a “la física del horror [que] busca destruir la unicidad del cuerpo y [que] se ensaña en su constitutiva vulnerabilidad” (Cavareto, 2009, pp. 24-25). Así, las veintiséis semblanzas de víctimas de DFP, la sonoteca de Mateo Piedrahita, la cartografía de Ovario de Jesús Serna y los relatos de los Juglares de La Comuna proyectan, a través de recursos fantásticos, “la imagen de una nación repleta de fantasmas, que todavía esperan ser recuperados, resueltos y reparados” (Colmeiro, 2011, p. 33).

Cuatro de las veintiséis semblanzas, narradas por las voces de desaparecidos, revelan la angustia y el temor a ser olvidados. Pero narrar desde el lugar del horror que habitan les permite denunciar cómo perdieron su derecho a ser sepultados y despedidos por sus seres queridos, cómo los victimarios se asignaron el derecho de ultrajar sus existencias: “Me desenterraron una y otra vez. Mis huesos los metieron en bolsas. Eran negras y sin ninguna marca. Quiero decir que ningún nombre [...]. Y en ese trajín sin pausa, me di cuenta de que me volvían a desaparecer” (Montoya, 2022, p. 320). “No dejo de preguntarme si ellos, mis padres, mis hermanos y mis amigos, aún me esperan” (Montoya, 2022, pp. 319-320).

En un esfuerzo por desafiar lo inimaginable, los mapas se aproximan al impacto de la violencia por medio de puntos, números, gráficos y convenciones, para contrarrestar la intención de los criminales y “visibilizar lo [que quieren que sea] invisible” (Arellana & Mingorance, 2019, p. 18).

<sup>7</sup> En su texto *La estética de lo imposible: exhumación, identidad y desborde en la novela colombiana* (2022), la autora examina cómo se recupera a los muertos a través del imaginario espectral y la escritura en las novelas *La sombra de Orión*, *Los ejércitos* y *La invención del pasado*.

Los mapas exponen que la desaparición forzada oculta “tramas, con objetivos claros, que imponen violentamente esa visión fragmentada y su propio lenguaje. [Por ello], necesitamos dibujar ese entramado y cambiar su lenguaje si aspiramos a desnudar la barbarie y el lenguaje cartográfico nos ofrece algunas posibilidades interesantes” (Arellana & Mingorance, 2019, p. 17).

La cartografía de Ovario de Jesús Serna representa los asesinatos de La Comuna a través de un mapa que “ascendía en las paredes como una yedra. Rodeaba el marco de las ventanas y las puertas. Hasta en los baños y en las cocinetas se extendía esta abigarrada imagen de Medellín” (Montoya, 2021, pp. 249-250). En esta creación, Pedro “vio personas pequeñas que ascendían y bajaban” (Montoya, 2021, p. 250). Aunque resulte desmesurado, este mapa, por la magnitud de su atrocidad, se convierte en un soporte de memoria que transforma lo inaudito en una advertencia del desbordamiento de una violencia difícil de actualizar. Recrea el presente de una muerte que se convierte en pasado, pero que, a través de la memoria, se hace presente en su representación cartográfica: “El mapa provocaba vértigo. Observarlo significaba confrontar un perfil más de la aniquilación” (Montoya, 2022, p. 250).

Asimismo, la música de los juglares y la sonoteca de Mateo Piedrahíta abordan la “muerte sin cuerpo” y denuncian con sonidos y cantos el horror que fragmentó temporalmente el lenguaje. Las dimensiones atroces de La Escombrera plantean el reto de contener las “victorias nominativas de las bestias”. En el contexto de la dictadura argentina, Gatti (2008) se refiere a los “chupaderos”, que buscan disolver la identidad mediante la destrucción del cuerpo. Aquellos eran “espacios que abducían individuos y expulsaban desechos, esos pozos donde todo, hasta el lenguaje, quedaba atrapado”<sup>8</sup> (p. 56).

La dimensión dantesca de la DFP escapa a la comprensión. Por ello, las palabras, el arte y la fotografía luchan contra la impunidad y encarnan el amor, la pérdida, la expectativa y la zozobra, el insomnio producido por la espera, si no de una vida o un cuerpo, de la verdad. Debido al sinsentido de la desaparición forzada son necesarios estos lenguajes para expresar la catástrofe en la cual “los cuerpos se separan de las identidades; las palabras se disocian de las cosas; nacen identidades sin cuerpo, y cuerpos sin identidad; y filiaciones quebradas, y normalidades resquebrajadas, sin soportes” (Gatti, 2008, p. 12).

<sup>8</sup> La miniserie colombiana *Encuentros cercanos* (2022), dirigida por Iván David Gaona, aborda la desaparición forzada desde la figura de los “abducidos” e incluye elementos fantásticos como ovnis, entidades y experiencias sobrenaturales, sin perder de vista el proceso sobre la búsqueda de desaparecidos en Colombia, el desajuste de las familias y los testimonios de paramilitares. Todo esto en el marco de las dinámicas de la pandemia por el Covid-19.

Los cantos de los juglares interpretan la resistencia y cuestionan la guerra, entrelazando una biografía social e individual. Sus expresiones facilitan el lenguaje para articular experiencias y compartir actos de memoria que restauran la identidad de las víctimas. En la música, se relata “la experiencia de la pérdida no resuelta, sino denunciada, en la que los silencios son escuchados, permitiendo con ello que se repliquen como ecos y figuras de aquello inaudito que convive en el presente desde su excedencia” (Acosta, 2013, p. 5). Los discursos culturales resultan esenciales para Pedro Cadavid al ampliar su comprensión de la violencia en Colombia, pues estos posibilitan que lo individual construya “comunidad en el acto narrativo compartido, en el narrar y el escuchar” (Jelin, 2002, p. 37).

Tras una ardua labor, Mateo Piedrahita registra cien mil desaparecidos en *La Escombrera*: “Como [...] resultaba difícil exhumar para poder humanizar, él se conformaba con grabar los rastros sonoros de los desaparecidos. ¡Algo es algo!, exclamaba para consolarse” (Montoya, 2022, p. 290). A pesar de la imposibilidad de recuperar cuerpos bajo toneladas de escombros, rescata algunos vestigios y se siente orgulloso “de haber registrado en sus cintas exclamaciones individuales” (Montoya, 2022, p. 286). Esta aproximación incapaz de encapsular el rastro del desaparecido corresponde al hecho de que al representar la DFP debe quedar latente la magnitud de la aberración. Al mismo tiempo, esta “memoria sonora del desaparecido” revela un “lugar de resonancias ambiguas y fantásticas”, donde “el desaparecido pervive y dicta algo que no es fácil de escuchar”, pero que debe ser recuperado (Agudelo et al., 2020, p. 116).

Esta angustia, que habita también el mundo de los vivos, los empuja a afirmar la existencia de los desaparecidos, a convertirse en “custodios de la memoria del grupo” (Moreno, 2021, p. 2). En la novela, múltiples casos señalan que el horror no se restringe a borrar la humanidad del desaparecido, sino que se desborda hacia la humanidad suspendida de quienes se aferran al recuerdo. Las víctimas enfrentan “la privación de la muerte”, debido a “la no-existencia de un momento único de concentración del dolor y de las obligaciones morales sobre el muerto” (Da Silva Catela, 1998, p. 98). Sin embargo, es tan complejo el efecto que produce la DFP sobre los individuos y las comunidades que “la condición para el duelo por los desaparecidos no está determinada por la recuperación del cuerpo sino por la transformación en el sujeto del estatuto psíquico del objeto perdido” (Díaz, 2010, p. 18). Es decir, la recuperación del cuerpo no asegura el tránsito hacia el duelo por la pérdida abrupta del ser querido. Esta relación infame con el dolor y la espera es evidente en historias como la del personaje Marcela Cecilia: “Pero el dolor no se ha ido, dijo. Está aquí, y se tocó el pecho. Aunque ya sé manejarlo porque no se me desborda” (Montoya, 2022, p. 307).

En esta recomposición de los lazos con la memoria familiar y colectiva, al igual que otras víctimas de violencia, Pedro trastoca su identidad al ser consciente de que “acaso no se trate de encontrar cuerpos para darles sepultura [...] Lo fundamental es que haya alguien que busque, y esa búsqueda signifique cuidar de la realidad degradada” (Montoya, 2021, p. 23). Siendo así, su novela contribuye a la comprensión del rompecabezas de las violencias contemporáneas desde el marco de la urbanización de la guerra. Ante la posible languidez del lenguaje para recomponer la historia de las víctimas de DFP, interpela el silencio de una sociedad ajena al estupor de la abducción de un individuo.

## Recuerdos del río volador<sup>9</sup>

Esta historia presenta diversos destellos sobre un marco sociopolítico complejo, inundado por la explotación petrolera de compañías extranjeras respaldadas por el Gobierno nacional,<sup>10</sup> la lucha obrera, el terror de la violencia bipartidista, el exterminio de comunidades indígenas, los procesos de modernización en Colombia, el cuestionado progreso que se sustentaba con el crecimiento de poblaciones y el tránsito de embarcaciones a ferrocarriles y luego a carreteras. Por su relato pasan personajes históricos como Ana Larrota,<sup>11</sup> Valentín González, María Cano y Raúl Eduardo Mahecha, entre otros. En medio de esta convulsión socioeconómica de mediados del siglo xx, el río y la selva, en su majestuosidad, son testigos de la violencia desatada sobre ellos.

Este escenario enmarca la vida de Alejandro Plata, un joven fotógrafo desaparecido, tras revelar imágenes de los fusilamientos de civiles a manos del cabo Florido y sus soldados en el hangar de la antigua concesión petrolera. En esta novela, el tejido narrativo sobre la desaparición no se funda en recursos fantásticos o espectrales. La historia de Alejandro se nutre con la correspondencia entre diversos personajes, fotografías, un cuaderno de confesiones y las indagaciones de quien reconstruye este relato: un antepasado de Alejandro.<sup>12</sup> Así, se cruzan la memoria histó-

<sup>9</sup> Es la última obra de la *Pentalogía (infame) de Colombia* de Daniel Ferreira, compuesta por las novelas *Balada de los bandoleros baladíes* (2011), *Viaje al interior de una gota de sangre* (2011), *Rebelión de los oficios inútiles* (2014) y *El año del sol negro* (2018).

<sup>10</sup> Ferreira (2023) comparte en una entrevista sus interrogantes sobre la información publicada por José Eustasio Rivera en algunas columnas de *El Bogotano*, respecto al proyecto inacabado e indocumentado de su novela *La mancha negra*, en la cual planeaba examinar las concesiones del petróleo colombiano y cómo sacaron a Marco Fidel Suárez del poder.

<sup>11</sup> El personaje Ana Larrota de *La rebelión de los oficios inútiles* aparece también en *El año del sol negro*.

<sup>12</sup> Este detalle resulta significativo, ya que Ferreira cuenta que la novela surge de la historia de Alejandro, un pariente de su familia materna al que se referían como “Alejandro se perdió”, “el perdido”, “alguien que se perdió y que yo lo intenté retratar” (Ulirio, 2023, 8 m 55 s).

rica y las memorias individuales de Mariquita, su madre; Timoleón, su hermano; Lucía, su amada; Elena, su hija vicaria, y otros testimonios que ayudan a recuperar su identidad. Además, estos personajes lidian con el horror de la violencia y la desaparición forzada, lo cual evidencia los procesos de fragmentación de los sujetos que desembocan en duelos congelados y el uso de objetos de memoria, recopilados o heredados, que detonan los recuerdos y perturban la identidad de quienes tienen contacto con estos.

Alejandro no es el espectro de una víctima. Es un desaparecido cuyo legado de imágenes y cartas evoca lo vivido, difunde su visión entre otros, revela que es un amante de la fotografía que guarda la memoria social sobre el río, la explotación petrolera, las luchas sindicales obreras y la represión estatal de la hegemonía conservadora en Puerto del Cacique. Al respecto, el personaje Rubén Gómez explica:

Si uno clasifica sus fotos por temas, puede pensar que los elementos del progreso lo hipnotizaban, las palas, las plataformas, las grúas, los obreros en los taludes, los obreros en los durmientes, los talleres en medio de la manigua, los martillos extractores de petróleo, la caldera en sus múltiples manifestaciones, en la locomotora, en el barco de vapor [...] También vio la mirada de lo que no se podía ver. Y entonces envió la denuncia de lo atroz que vio para que cada quien dedujera lo que hacía el gobierno para defender los intereses extranjeros, y desapareció (Ferreira, 2022, pp. 229-230).

El ejercicio memorístico vivifica la experiencia y permite espacios para la reflexión no solo del instante capturado, sino de los marcos en los cuales se instala. Estas capturas fragmentadas de la realidad combaten el escepticismo ante la sevicia, la impunidad, las avasalladoras transformaciones y el olvido. Tal como señala Da Silva Catela (s. f.), la dimensión material del recuerdo permite “entender prácticas sociales y políticas y religiosas, asociadas a objetos concretos que pasan a ser definidos y significados como símbolos activos, posibles de ser leídos e interpretados en diversos contextos” (pp.1-2). Así, a pesar de conocer los riesgos, Alejandro decide plasmar imágenes como único vestigio de ese presente-pasado que sería actualizado: “Por un momento los tiene a todos a la vista y les hace fotografías del camión número 7, del muelle, del cabo, de los soldados que vigilan y de los que les amarran las manos con alambre” (Ferreira, 2022, p. 430). Así, logra evidenciar “el principio fundamental de la certeza fotográfica: una fotografía es un cementerio, un pequeño monumento funerario, una tumba para los muertos-vivos. (Cadava, como se citó en De los Ríos, 2011, pp. 74-75). Sus fotografías desencadenan la fragmentación de su

vida y su familia, pues refutan el silencio sobre la violencia estatal. Esto provoca que, además de capturar el horror, se convierta en una víctima directa de este al ser capturado y torturado por el cabo Florido.

Pero ahora te escribe esto que soy: un muerto. Aunque aparentemente no estoy muerto. No me mataron en el río, ni me mataron en un calabozo. Pero estoy muerto porque mataron a otros y yo sobreviví. La muerte de otros es también mi muerte. Hay cosas que podría contarte pero no puedo escribir sobre eso. Porque ponerlo en palabras sería revivirlo también para ti” (Ferreira, 2022, p. 478).

Al reflexionar sobre el horror de Auschwitz, Didi-Huberman (2004), refiriéndose a la expresión de Gerard Wajcman, enfatiza en la urgencia de combatir “la destrucción sin ruinas” y de construir un legado que no replique el gesto de los verdugos al encapsular estas agresiones sistemáticas en “indecibles” o “inimaginables”. Surge el llamado a rebatir la maquinaria de desimaginación producto de la magnitud de tal monstruosidad. Por consiguiente, “¿Cuán necesaria será entonces cada manifestación —por muy fragmentaria que sea, por muy difícil que resulte mirarla e interpretarla— que nos sugiera visualmente un solo mecanismo de esta operación” (Didi-Huberman, 2004, p. 49).

En la novela también se observan los usos intergeneracionales de las fotografías que desafían la disolución de la existencia, pues “más que una representación de la ausencia [...] funcionan como catalizadoras de la presencia y de la memoria del muerto o del desaparecido” (Da Silva Catela, s. f., p. 14). En este sentido, Mariquita es una custodia de la memoria de su hijo. Sus indagaciones y las de Timoleón evidencian la “utilidad de las lecturas intertextuales de la palabra y la imagen para componer una narración testimonial del pasado capaz de revelar la presencia y la materialidad de la desaparición en el espacio público” (Feld & Stites, 2009, p. 26). Las fotos y los documentos sobre Alejandro constituyen un legado que evoca su presencia, incluso diez años después de su desaparición. La esperanza que Mariquita guarda al ver las imágenes de su hijo la lleva a rebelarse ante la posibilidad de su muerte, ya que “renunciar al dolor implicaría para esta mujer abandonar la última forma de sostener el vínculo con su hijo idealizado y enfrentar el agujero que su pérdida implica” (Díaz, 2010, p. 16).

El horror, que supera el acto de la desaparición, se adjudica el derecho de atravesar a los miembros de una comunidad con dolores y reclamos mantenidos incluso por generaciones. Los reta a esperar un cuerpo, a abandonar la ilusión del regreso o a agradecer unos cuantos vestigios

de la humanidad fragmentada. Mariquita manifiesta la transición de la esperanza a la resignación de la pérdida al adoptar un muerto para que algún día su hijo también tenga sepultura. Esta expresión ritual de su dolor, realizada en varios lugares de Colombia, “contraviene el mandato de los actores de la guerra” y “evidencia que la reparación colectiva pasa por reincorporar al tejido social a los muertos anónimos que han sido condenados al olvido” (Uribe, 2008, pp. 183-184). Paralelamente, esta situación expone el duelo forzado al que se enfrenta esta madre:

Debe elegir entre darlo por muerto o por perdido. Si lo da por muerto tiene que encontrarle un lugar a ese muerto y honrarlo. Si lo da por perdido va a tener que desearle que donde quiera que esté haya encontrado una ilusión para seguir viviendo. Hónrelo y llórelo, pero no lo busque más, porque entonces su espera no tendrá fin (Ferreira, 2022, p. 376).

Ante la inexistencia de políticas de memoria en el siglo xx, las cartas, las fotografías y otros medios permiten a las víctimas recuperar el lenguaje tras vivir el horror. En el caso de Elena, sesenta años después de abandonar Las Nubes, accede a estos recuerdos de su infancia a partir de cartas y fotos, y recompone los escombros familiares de su origen con las piezas restantes del rompecabezas de un pasado incomprensible, aun habiéndolo habitado: la masacre de sus padres siendo una bebé, la adopción de Lucía, las botas blancas en su primera comunión manchadas de sangre al caer sobre un cadáver en medio de la oscuridad, un cuerpo en el río destrozado contra las piedras, entre otros. A pesar de lo doloroso de estos recuerdos, la historicidad de Elena se nutre, pues “recuperar el pasado familiar que no se conocía, o que a duras penas se intuía, implica poder vislumbrar una identidad distinta a la que se creía poseer, hasta convertir dicho proceso en una experiencia transformadora” (Casas, 2020, p. 170). Es así como, estando en México al lado de su nieta Sara, decide enfrentar “la mezcla de dolor y rabia” que le causó la muerte “injustificada” de Lucía y su aparente abandono en el internado de Bogotá. Entonces, comprende cómo sus existencias fueron truncadas por una violencia atroz, en la que esta profesora rural asumió ser su madre y perdió al amor de su vida.

Vi esas fotos y entonces descubrí que había estado engañada respecto a su abandono [...] Aún recuerdo lo que sentí al leer la historia de mi origen. Que ella me había ayudado a vivir, a eludir la pobreza y la ignorancia y el odio al que estaba condenada, a tener un destino, a encontrarme a mí misma. A no ser solo una niña escondida en un nido de lana que sobrevive a una matanza (Ferreira, 2022, pp. 484-485).

Recomponer la historia de Alejandro implica un recorrido por las memorias del horror que fragmentó y suspendió la vida no solo de su familia, sino de miles de víctimas de la violencia en Colombia. Además, sus cartas y fotografías, junto a otros relatos, obligan a reconocer la transformación macabra de espacios naturales cuya belleza es arrasada y se torna entonces “indiferente a la infamia humana” (Ferreira, 2022, p. 419). Por tanto, es significativo el protagonismo del río, en medio de las contrariedades a las que lo arroja la violencia. Por un lado, dice Alejandro, el río “tranquiliza, sana, embruja, llama. Tiene una voz como susurrante. Y también aliento” (Ferreira, 2022, p. 194), pero, a su vez, “arrastraba árboles cortados, animales hinchados, cuerpos humanos capitaneados por gallinazos que quedaban encallados en las empalizadas y en los remolinos” (Ferreira, 2022, p. 472). La novela propone la memoria de un río más allá de una fosa común, en el que se encuentran dos deseos: aniquilar la identidad o hallar los restos de esta. El río Grande de la Magdalena es un personaje inmenso y poderoso, pero a la vez frágil, testigo de la violencia que ha transformado a los personajes de la obra, y a él mismo.

De acuerdo con lo expresado por Daniel Ferreira,<sup>13</sup> si “la memoria del río es la del territorio”, nos encontramos no solo ante la desaparición y degradación de las víctimas en medio del horror de la violencia, sino además ante “una gran metáfora de lo que nos ha costado buscar ‘el desarrollo’, que es un concepto extractivista”. Si bien el autor considera que, debido a la diversificación de voces y narrativas de la literatura colombiana actual, la violencia “no está en el centro de las temáticas”, en los recuerdos de este río volador permanecen las huellas de esta, pues “aún si se lee el país omitiendo la literatura las violencias permanecen en el centro del ‘relato nacional’”.

Para finalizar, acercarse a *La sombra de Orión* y *Recuerdos del río volador* implica el reto de intentar detenerse en un solo asunto, pues los autores evidencian un rigor investigativo y estilístico que no solo atraviesa varios periodos y acontecimientos de la memoria histórica nacional, sino que también subraya otras memorias individuales y colectivas que amplían la comprensión del presente y el pasado. Estas novelas abren interrogantes sobre las diferentes perspectivas desde las cuales pueden analizarse dinámicas sociales, políticas, culturales y económicas de nuestro país. En el caso de la presente investigación, incluso al detenerse en examinar la representación y los aspectos desencadenantes de una práctica como la DFP, es iluminador encontrar que, aunque parezcan distantes por las épocas de las cuales se ocupan o los escenarios realistas o fantasmagóricos

<sup>13</sup> Las comillas de este párrafo pertenecen a una entrevista realizada por la autora a Daniel Ferreira en 2024.

empleados, estas novelas no solo comparten el tópico de la DFP, sino que además revelan a sus lectores que, tal como afirma Erna von der Walde (Paredro Podcast, 2023) sobre las grandes novelas colombianas, estas “son novelas de las transformaciones que se realizan en un territorio para habilitarlo para unos procesos de extracción de mercancía”.

Ya sea con un río volador en peligro de extinción o un marasmo de escombros que han sido utilizados para despojar las identidades de los cuerpos y ocasionar el mayor terror y dolor posible, en las novelas de Ferreira y Montoya se hilan agudamente las circunstancias bajo las cuales la economía de las drogas ilícitas o del petróleo ha transformado los territorios, donde persiste la desaparición forzada de personas.

Aun pareciendo tan cercanas o lejanas, estas novelas son una muestra de la riqueza de la narrativa colombiana actual que plantea, más allá de los escenarios violentos, las consecuencias de los denominados proyectos pacificadores y modernizadores sobre las vidas de miles de ciudadanos en zonas urbanas y rurales de nuestro país. Así como las vidas que se cruzan alrededor de Alejandro Plata y la suya propia se desarrollan en medio de un cuestionable progreso, la explotación y aniquilación de seres humanos y recursos lo llevan a profundas reflexiones hasta su desaparición. Por su parte, Pedro Cadavid denuncia las consecuencias del proyecto pacificador de la seguridad democrática y las diversas modalidades del conflicto armado colombiano.

Lo expresado hasta aquí pone de manifiesto el alto grado de elaboración histórica y estética de *La sombra de Orión* y *Recuerdos del río volador*, y su preponderancia para nutrir la discusión sobre la desaparición forzada en Colombia. Además, abren caminos de investigación sobre tópicos como el de las madres buscadoras, el impacto ambiental de la violencia y la indagación literaria sobre las afectaciones de economías extractivistas como la del petróleo. Si continuamos por la línea de las memorias del horror, ¿cuáles son las imágenes que asociaremos a este concepto y cuán necesario será enfrentarlas y comprenderlas a través de diversos lenguajes como el arte, la literatura y las imágenes para seguir construyendo memoria? →→→

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta, M. (2013). *Memoria y fragilidad: el arte como resistencia al olvido*. Recuperado de [https://repository.icesi.edu.co/biblioteca\\_digital/bitstream/10906/68633/1/memoria\\_fragilidad\\_arte.pdf](https://repository.icesi.edu.co/biblioteca_digital/bitstream/10906/68633/1/memoria_fragilidad_arte.pdf) [04.12.2022]
- Agudelo, J., Cardona, J. y Bello, A. (2020). Materialidades espectrales: resistencias sensibles a la desaparición forzada en Colombia. *Razón Crítica* 9, pp. 103-130. DOI: 10.21789/25007807.1609
- Archivo Prisma. (3 de septiembre de 2008). Lo pasado pensado [Fragmento de conferencia de prensa de Videla. Diciembre de 1979]. [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=ueFt60NGZoc> [11.12.2022]
- Arellana, E. y Mingorance, F. (Coord.) (2019). *Cartografía de la Desaparición Forzada en Colombia*. Bogotá: Human Rights Everywhere.
- Arellana, E. y Mingorance, F. (Coord.) (2020). *Hacer visible lo invisible. Notas compartidas de un proceso colectivo*. Bogotá: Human Rights Everywhere.
- Biblioteca Nacional de Colombia. (18 de diciembre de 2023). Conferencia “La Vorágine: centenario de un clásico latinoamericano”, con Felipe Martínez Pinzón. [Video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=qZd-LO\\_niUQY](https://www.youtube.com/watch?v=qZd-LO_niUQY) [30.02.2024]
- Casas, A. (2020). El detenido-desaparecido y la autoficción de los “nietos”: Honrarás a tu padre y a tu madre de Cristina Fallarás. *Revista Letral* (23), pp. 168-191. Recuperado de <https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/11369/11746> [10.05.2023]
- Cavarero, A. (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Centro Nacional de Memoria Histórica —CNMH— (2016). *Hasta encontrarlos. El drama de la desaparición forzada en Colombia*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Centro Nacional de Memoria Histórica —CNMH— (2018) *Desaparición forzada: balance de la contribución del CNMH al esclarecimiento histórico*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica.
- Cobas, A. (2013). Narrar la ausencia: Una lectura de Los topos de Félix Bruzzone y de *Diario de una Princesa Montonera* de Mariana Pérez. *Memoria Académica* 14(20), pp. 23-45. Recuperado de [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.6611/pr.6611.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6611/pr.6611.pdf) [05.11.2023]
- Colmeiro, J. (2011). ¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3743669> [10.11.2023]
- Constitución Política de Colombia [Const]. Art. 12. 7 de julio de 1991. (Colombia).
- Da Silva Catela, L. (1998). Sin cuerpo, sin tumba. Memorias sobre una muerte inconclusa. *Historia, Antropología y Fuentes Orales* (20), pp. 87–104. Recuperado de <https://www-jstor-org.bd.univalle.edu.co/stable/27752961> [11.11.2021]
- Da Silva Catela, L. (s. f.). Fotografía, archivos y memoria frente a la desaparición de personas. Recuperado de [https://www.academia.edu/4713867/Re\\_velar\\_el\\_horror\\_Fotograf%C3%ADa\\_archivo\\_y\\_memoria\\_frente\\_a\\_la\\_desaparici%C3%B3n\\_de\\_personas](https://www.academia.edu/4713867/Re_velar_el_horror_Fotograf%C3%ADa_archivo_y_memoria_frente_a_la_desaparici%C3%B3n_de_personas) [08.12.2021]
- De los Ríos, V. (2011). *Espectros de luz*. Chile: Editorial Cuarto Propio.

- De Mária Campos, M. (2022). Entre la ausencia y la memoria: desaparecidos. *Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma* (19), pp. 102-111. Recuperado de <https://revistas.urp.edu.pe/index.php/Illapa/article/view/5413/7066> [05.11.2023]
- Díaz, V. (2010). Del dolor al duelo: límites al anhelo frente a la desaparición forzada. *Affectio Societatis* 5(9), pp. 1-20. DOI: 10.17533/udea.affs.5323
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Feld, C.; Stites, J. (Comp.) (2009). *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Ferreira, D. (2022). *Recuerdos del río volador*. Bogotá: Editorial Penguin Random House.
- Ferreira, D. (24 de octubre de 2023). *La Pentalogía (infame) de Colombia*, de Daniel Ferreira. [Librújula]. Recuperado de <https://librujula.publico.es/la-pentalogia-infame-de-colombia-de-daniel-ferreira/> [06.11.2023]
- Ferreira, D. (14 de febrero de 2024). Preguntas sobre *Recuerdos del río volador*. (Comunicación personal)
- Gaitán, J. (2010). El arte de la desaparición forzada en dos novelas colombianas. Recuperado de <https://biblioteca.org.ar/> [16.04.2022]
- Gaona, I. D. (Director). (2022). Encuentros cercanos [Miniserie]. LaContraBanda Films.
- Gatti, G. (2008). *El detenido-desaparecido: narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Guarín, P. (2021). *Desaparición forzada en la novelística de Pablo Montoya y la fotografía de Jesús Abad Colorado: Una lectura en términos virales*. [Tesis de maestría]. Universidad de los Andes. Recuperado de <http://hdl.handle.net/1992/55259> [07.07.2022]
- Hoyos, C. (Anfitrión). (marzo del 2023). *La vorágine. Una edición cosmográfica*, una conversación con Erna von der Walde, su editora académica En Paredro [Podcast]. Recuperado de <https://podcasters.spotify.com/pod/show/paredropodcast/support> [15.04.2023]
- Informe Final Comisión de la Verdad (2022). “Que ya no haga más, que no se meta más en eso, que ya qué: desaparición forzada”. En: *Hasta la guerra tiene límites. Violaciones de los derechos humanos, infracciones al derecho internacional humanitario y responsabilidades colectivas*. (pp. 168-198). Bogotá: Comisión de la Verdad.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Makowski, S. (2002). Entre la bruma de la memoria. Trauma, sujeto y narración. *Perfiles Latinoamericanos* (21), pp. 143-158. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=11502108> [14.12.2021]
- Montoya, P. (2021). *La sombra de Orión*. Bogotá: Editorial Penguin Random House.
- Moreno, A. (2021). Etnografía de una ausencia. Los sentidos de la fotografía familiar en la transmisión de la memoria traumática. *Disparidades. Revista de Antropología*, 76(2), pp- 1-19. DOI: 10.3989/dra.2021.023
- Moreno-Bueno, E. (2021). *Literatura y memoria en la narrativa de Marbel Sandoval*. [Master Universitario en Estudios Avanzados en Literatura Española y Latinoamericana]. Universidad Internacional de La Rioja. Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades. Recuperado de <https://reunir.unir.net/handle/123456789/12195> [12.05.2022]

- Pérez, D. (2015). Espacios de memoria: El caso de La Escombrera en Medellín. *Boletín OPCA 09*, pp. 10-18. Recuperado de <https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstream/handle/1992/4893/Espacios-de-memoria.pdf?sequence=1> [08.01.2022]
- Traballi, S. (2014). Narrar desde las fronteras: memoria y experiencia de la violencia en las cartas que no llegaron de Mauricio Rosencof. *Anclajes XVIII* (2), pp. 61-78. Recuperado de <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/565/845> [15.01.2023]
- Ulibro. (2 de septiembre de 2023) Encuentro con autor. *Recuerdos del río volador*. [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=VRuxv77Ls-E> [10.12.2023]
- Uribe, M. (2008). Mata que Dios perdona. Gestos de humanización en medio de la inhumanidad que circunda a Colombia. En F. Ortega (Ed.). *Veena Das: Sujetos del dolor, agentes de dignidad* (pp. 171 - 192). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Vanegas, O. (2022). La estética de lo imposible. Exhumación, identidad y desborde en la novela colombiana. *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos* (26), pp. 115-127. DOI: 10.5565/rev/mitologias.868

# Conferencia Conference



# Las colecciones editoriales colombianas: reflexiones, provocaciones y preguntas

## Colombian Book Collections: Reflections, Provocations and Questions

Gloria Johana Morales Osorio

Universidad de Wisconsin-Madison, Estados Unidos

gloriajmoralesosorio@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-0217-9847>

Cristian Camilo Baquero Valbuena

Universidad Nacional de Colombia, Colombia

crbaquerovalbuena@unal.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0002-6838-4544>

**Cómo citar esta conferencia:** Morales Osorio, G. J. y Baquero Valbuena C. C. (2024). Las colecciones editoriales colombianas: reflexiones, provocaciones y preguntas. *Estudios de Literatura Colombiana* 55, pp. 188-200. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.355674>

**Editoras:** Paula Andrea Marín Colorado  
Vanessa Zuleta Quintero

**Recibido:** 04/12/2023

**Aprobado:** 19/04/2024

**Publicado:** 31/07/2024

**Copyright:** ©2024 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2024. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](#)



Check for updates



“Coleccionar es, ante todo, un ejercicio de observación y de búsqueda [...] lo que está en juego es el deseo furioso del ser humano de vencer la condición efímera de las cosas cuando las experimenta aisladas en el tiempo”

*Colección de colecciones: notas sobre nuestra afición a las cosas*, Berta Hiriart (2002, p. 20).

Esta reflexión es resultado de nuestra participación en el conversatorio “La Biblioteca de Literatura Afrocolombiana y otras colecciones nacionales: provocaciones y preguntas”, organizado por *Perífrasis. Revista de literatura, teoría y crítica* de la Universidad de los Andes en febrero de 2023. A raíz del texto “Conversación con Paula Marcela Moreno Zapata: racismos en la literatura colombiana” escrito por Cristian Camilo Baquero y publicado en dicha revista a inicios de 2023, cuatro investigadores y editores fuimos invitados a compartir nuestras reflexiones sobre las colecciones colombianas, esos conjuntos de obras literarias reunidos por una persona o colectivo y lanzados a la esfera pública como una unidad con una identidad compartida. En el evento detectamos cómo acercarse a las series ilumina la historia de la edición y la lectura, tanto como la historia intelectual del país, y cómo su estudio nos permite el intercambio investigativo y la diversidad metodológica<sup>1</sup>.

La historia del libro, la lectura y la edición es un campo emergente en Colombia. Gracias al trabajo y la formación de redes de académicas, editoras, bibliotecarias, librerías e impresoras se ha producido en la última década un número considerable de artículos, libros, congresos y grupos de investigación que recurren a la interdisciplinariedad para dar cuenta del fenómeno de la cultura impresa en el país. Este esfuerzo fortalece los estudios sobre el libro en la región, cuyo progreso se nota, por ejemplo, en la consolidación del portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) EDI-RED de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes o en las diversas colecciones de libros sobre cultura impresa que se editan y circulan en México, Argentina, Chile o Colombia, entre otros países, desde hace quince años<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Hugo Ramírez Sierra conversó con Jesús Goyeneche Wilches, Paula Andrea Marín Colorado, Cristian Camilo Baquero Valbuena y Gloria Morales Osorio. En la charla se abordaron las siguientes colecciones de los siglos XX y XXI: *Selección Samper Ortega*, *Biblioteca Popular de Cultura Colombiana*, *Biblioteca de Autores Colombianos*, *Colección Popular del Instituto Colombiano de Cultura*, *Colección Autores Nacionales de Colcultura*, *Biblioteca Afrocolombiana de Literatura* y *Biblioteca Básica de Cultura Colombiana*. En este enlace se puede acceder al video del evento: <https://youtu.be/6GGR4bAs568?si=oNplcDdscBGxbeg>. Agradecemos a nuestros colegas Hugo, Jesús y Paula por motivar estas reflexiones que compartimos hoy.

<sup>2</sup> En este vínculo se puede acceder al portal virtual EDI-RED que recopila semblanzas de editoras, editores y editoriales de la región, entre otros recursos: [https://www.cervantesvirtual.com/portales/editores\\_editoriales\\_iberoamericanos/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/editores_editoriales_iberoamericanos/). También señalamos la diversidad de colecciones que estudian la cultura impresa, entre las que se encuentran la *Biblioteca del Editor*, *Libros sobre Libros*, la colección *Scripta Manent*, la *Biblioteca Editorial*, la *Breve Biblioteca de Bibliología* y la *Colección Biblioteca Latinoamericana de Culturas del Libro*, entre muchas otras.

Nuestras propias investigaciones dan cuenta del impacto de esta pregunta por el libro como un objeto de estudio y, específicamente, por el rol y la naturaleza de las colecciones editoriales en Colombia. Conscientes de que los conceptos de colección y de catálogo editorial son y pueden ser centrales para disciplinas tan diversas como el diseño gráfico, la literatura, los estudios culturales o sociológicos sobre el libro, la historia, la bibliotecología, los estudios de la traducción, la educación o la economía, en este breve escrito nos interesa explorar la potencia pedagógica e investigativa de las colecciones editoriales colombianas, deteniéndonos en algunas comprensiones que se pueden alcanzar cuando reflexionamos sobre ellas.

Consideramos que las colecciones son un objeto editorial que ofrece una rica bienvenida al universo de la cultura impresa y son una oportunidad pedagógica invaluable. Las entendemos como sistemas expresivos potentes, que invitan a quien las estudia a lidiar con múltiples tipos de documentos, a activar una necesaria interdisciplinariedad y a moverse permanentemente entre la concreción del objeto libro y la indeterminación y el carácter abstracto de los cánones. En otras palabras, las colecciones facilitan viajes entre las cosas y las ideas.

Como lo indicamos, en esta reflexión divulgativa seleccionamos características que encontramos comunes entre distintas colecciones editoriales, mientras exploramos algunas implicaciones investigativas, metodológicas y pedagógicas. A lo largo del texto mencionamos colecciones literarias colombianas a modo de ejemplos, pero no pretendemos construir una lista definitiva, trabajo necesario para el campo y al que ya han contribuido Paula Andrea Marín Colorado o Miguel Ángel Pineda Cupa, entre otros investigadores (2017, 2018, 2019). Es de nuestro interés, en cambio, continuar una conversación sobre el estudio de las colecciones de libros y, por esa razón, diseñamos también un anexo digital<sup>5</sup> en el que (i) enlistamos fuentes secundarias que han diversificado las conversaciones sobre colecciones en el país y que pueden resultar útiles para estudiantes y docentes investigadoras, y (ii) recopilamos páginas web en las que se encuentran colecciones nacionales digitales o digitalizadas, que pueden complementar las colecciones que se encuentren en repositorios de bibliotecas, hemerotecas, archivos y museos. Calcando el espíritu de una colección, estos listados no están completos; son apenas un llamado, una provocación. Y, aprovechando el formato digital, invitamos a quienes conozcan otras fuentes secundarias y otras colecciones a que contribuyan a consolidar estas listas, enviándonos un correo para acceder a ese documento. Empecemos, entonces, con algunas aristas que el estudio de las colecciones de libros arroja.

<sup>5</sup> Se puede acceder a este anexo a través del siguiente enlace: <https://n9.cl/coleccionescolombianasdigitale>

# Las colecciones no están solas

Por más monumental que sea una colección, por más espacio que ocupe en una biblioteca o sobre una mesa, nunca estará aislada. En primer lugar, porque las colecciones editoriales repiten un gesto escritural al que también acuden otros documentos. Ya lo indican las editoras del libro *El orden de la cultura escrita: estudios interdisciplinarios sobre inventarios, catálogos y colecciones*: estos tres tipos de documentos son dispositivos del orden que, al tiempo que manifiestan una voluntad de seleccionar lo significativo literariamente, demuestran las asimetrías del campo literario y exponen la complejidad de la historia del libro y la cultura escrita (Garone Gravier et al., 2019, pp. 14-15). Es más, las colecciones no están solas en tanto coexisten en lo que se podría llamar, reusando un término de Roger Chartier, un ecosistema de bibliotecas sin muros. Para el historiador francés, las bibliotecas sin muros son cualquier proyecto editorial que pretenda inventariar el universo literario existente (p. 75); con base en esa definición, es posible proponer que, impulsados por diversos propósitos políticos y estéticos, las intelectuales y los intelectuales hispanoamericanos han elaborado desde la época colonial todo un ecosistema de bibliotecas sin muros, un universo interconectado de documentos que buscan recoger la diversidad literaria de sus territorios en nuevos formatos. Este ecosistema implica una red de historias literarias, manuales literarios, colecciones de libros, revistas literarias, *syllabus*, antologías, índices de libros prohibidos y otros documentos más o menos efímeros que usan el recurso de la lista para nombrar obras en su interior mientras se citan, se impugnan o se ignoran constantemente. Al hacerlo, estos objetos se convierten en dispositivos de memoria que ofrecen imágenes metonímicas del tiempo y del espacio literarios (Morales, 2024).

En segundo lugar, las colecciones no están solas en la medida en que incluso dentro del subgénero de series de libros, cada una se alimenta de colecciones previas, ya sea para criticarlas, para evitar la repetición de títulos, para insistir en unos o para renovarse estéticamente en comparación. Al proponer la colección como un objeto de estudio, es clave invitar a las estudiantes a explorar cómo una colección particular se relaciona con sus predecesoras en términos del catálogo —¿se puede intuir una conciencia de las listas previas de títulos existentes en el medio?—, de los paratextos —¿cómo esta colección interpela a las anteriores?, ¿sus editoras critican alguna ausencia, ofrecen llenar algún vacío?— y de la materialidad —¿qué cambios y continuidades se dan en el tipo de papel,

en el uso del recurso tipográfico, en el diseño de sobrecubiertas y cubiertas o en el tamaño?—, por nombrar algunas categorías de análisis. Las colecciones son huellas editoriales que también permiten contar la historia de sus herencias y de sus parientes textuales.

## Las colecciones (re) definen

Gracias a quien las edita, toda colección impone una concepción del mundo literario. Estos esfuerzos coleccionistas pueden responder a dos escenarios. Por un lado, podríamos sostener que algunas propenden por delimitar, consolidar y legitimar la tradición literaria. Por ejemplo, colecciones como la *Selección Samper Ortega*, la *Biblioteca Colombiana de Cultura-Colección Popular* o la *Biblioteca Básica de Cultura Popular*, publicadas a lo largo del siglo xx, buscaron institucionalizar una concepción de lo que se entiende como literatura colombiana, reconfigurando la historia letrada del país e implantando una idea —una y solo una— de literatura nacional. Esto, como lo desarrollaremos más adelante, no sucede exclusivamente a través de la construcción de un canon literario, puesto que, por ejemplo, los aspectos paratextuales y materiales de las obras que componen una colección son también testimonio de esas nociones que se quieren instaurar.

El otro camino frente al que se pueden situar las colecciones se erige ante el reconocimiento de vacíos y la apuesta que esto implica por la diversificación, ya sea en términos de géneros literarios, identidades de género, representaciones geográficas, manifestaciones ideológicas disidentes, entre otros asuntos poco atendidos por parte de las instituciones literarias y los agentes que las componen. Este camino alternativo es contestatario, pues quienes editan toman una posición crítica frente al canon, los conceptos preexistentes y las formas en las que se concibe lo literario, abogando por su redefinición. En otras palabras, las colecciones literarias como conjunto plantean la posibilidad de reconocer espacios vacíos nunca antes atendidos y proponer alternativas para llenarlos. ¿Qué sucede entonces cuando se da cabida a la pregunta por el género y el papel de la mujer en la literatura colombiana? Aparecen colecciones como la *Biblioteca de Escritoras Colombianas*. ¿Qué sucede cuando nos preguntamos por las relaciones entre literatura y raza? Surgen colecciones como la *Biblioteca de Literatura Afrocolombiana* o la *Biblioteca Básica de los Pueblos*

*Indígenas*; todas buscan redefinir la idea de literatura colombiana atendiendo a la reivindicación de voces históricamente ignoradas.

Las colecciones son el resultado de acciones intencionales dentro del campo literario. Ponen en marcha apuestas estéticas, ideológicas y políticas en las que se disputan identidades, nociones del gusto y constructos sobre lo literario y, dada su naturaleza plural, funcionan como fotografías que congelan un momento particular de la literatura como institución, de sus procesos formativos, de autonomización y de legitimación.

## Las colecciones capturan materialidades

Las colecciones nos permiten insistir en los materiales con los que están hechas, máxime si tenemos en cuenta que la tensión entre la escasez y la abundancia es coprotagonista de la historia de la edición en América Latina. Así, estos objetos editoriales que enlistan textos son a su vez una colección de tipografías, de tipos de papel, de tintas, de gestos paratextuales, de técnicas de encuadernación, de regímenes visuales o gráficos y de tecnologías de la impresión. Incluso colecciones digitales como la *Biblioteca Básica de Cultura Colombiana* producen una identidad gráfica y una puesta en página digna de atención.

Esta preocupación por la materialidad es productiva en tanto invita a la interdisciplinariedad: si nos ubicamos desde los estudios literarios, necesitamos nutrir nuestro acercamiento a las colecciones de las miradas que ofrecen la historia del arte, el diseño gráfico, la historia, los estudios sobre el afecto o la economía, pues ello nos permite observar este producto cultural en todas sus aristas. Por ejemplo, un trabajo curatorial como el realizado por Juan Pablo Fajardo e Ignacio Martínez-Villalba en su exhibición *Tipo, lito, calavera: Historias del diseño gráfico en Colombia en el siglo xx* abre derroteros para pensar cómo las series de libros evocan una historia de la profesionalización del diseño gráfico, del rol cultural del Estado y de los regímenes visuales que nuestras colecciones nacionales han creado desde tiempos republicanos (Banco de la República et al., 2022, pp. 66-75, 84-91).

Pensar un conjunto de libros como objetos nos lleva a muchos lugares de indagación posibles: ¿qué espacio esperaba ocupar la *Selección Samper Ortega de Literatura Colombiana* en las bibliotecas personales de sus lectores? ¿Existen antecedentes para el tamaño portable de la *Colección Popular* de Colcultura? ¿Cómo los tipos de papel usados para

imprimir la *Colección Best Sellers* de la editorial Oveja Negra nos dan pistas sobre el desarrollo industrial de la época? ¿Cómo es el repertorio gráfico que activa la colección de *Libro al Viento*? A la vez, detenernos en estos libros sin leer su contenido principal, leyendo otros códigos, permite a quien los estudia pensar en las economías que despliega una colección, pues al ser un objeto más del mercado nos informa sobre sus valores de producción y circulación. Y con ‘economías’ nos referimos, por una parte, a los costos de producir estas series, a su puesta en el mercado, a los espacios físicos en los que se vendieron y se leyeron (puestos de revistas, librerías, bibliotecas, casas o cuarteles), al valor de la mano de obra que produjo tanto el catálogo como el objeto e incluso a las discusiones sobre si los libros editados por el Estado, por ejemplo, deberían cobrarse o no.

Pero pensar en lo económico invita también a analizar los discursos que las editoras y los editores de las colecciones ponen a circular en sus declaraciones de intención, en la publicidad que producen e incluso en las reseñas que otras personas escriben sobre las series. Aquellas menciones al gran *valor* de las obras incluidas, la *escasez* de voces de colecciones previas, la *riqueza* del catálogo, la *competencia* contra la piratería o la *demanda* del pueblo lector, por fin, escuchada permiten un análisis de las lógicas económicas alrededor de la alfabetización, la lectura y la literatura en el país. En suma, atender a las colecciones como cosas, un poco más lejos del catálogo y más cerca de la materia, abre productivos caminos de indagación y análisis.

## Las colecciones dibujan las trayectorias de los textos

Si hiciéramos un esfuerzo monumental por reunir en un solo espacio las cientos de colecciones nacionales que se han producido en el país, podríamos preguntarnos, entre otras cuestiones, cómo han viajado los textos a través de ellas o qué títulos se editaron más o menos veces. En ese salón imaginario podríamos fijarnos la tarea de buscar, por ejemplo, todas las ediciones de la autobiografía espiritual *Su vida o Mi vida* (c. 1724), de la Madre Francisca Josefa del Castillo (1617-1742), ubicarlas en una misma mesa y compararlas. Frente a ediciones de la *Biblioteca Popular de Cultura Colombiana* (1942), la *Biblioteca de Autores Colombianos* (1956), la *Colección Patrimonio Bibliográfico* del Instituto de Cultura de Boyacá (1996)

o la reciente edición digital de la *Biblioteca Básica de Cultura Colombiana* (2015), sería factible una comparación que nos ayude a responder cómo un texto se vuelve libro. Miraríamos qué tipo de paratextos se produjeron y cómo construyeron la idea de un ‘clásico’ literario, si se mencionan las ediciones previas para criticarlas o celebrarlas, cómo se relacionan las ediciones con el manuscrito o con la primera edición impresa en 1817 en Filadelfia o qué tipo de visualidad producen sus portadas y páginas.

Como hemos insistido hasta ahora, las colecciones editoriales son un laboratorio de preguntas (trans)disciplinares, un corpus con el cual las estudiantes pueden viajar con un texto y sus manifestaciones librescas y reconocer cómo las palabras nunca son estables, pues están mediadas por la materia que las hace visibles. Tal como se hace con un texto como *Su vida*, se puede hacer con su autora, evaluando qué obras de del Castillo se han incluido y cómo esa inclusión ilustra su trayectoria literaria. Con una o varias colecciones a mano podríamos responder: ¿cómo las colecciones crean autoridad e imágenes de autoría?

Finalmente, otra forma del viaje en las colecciones es la traducción. Aunque es menos usual que las colecciones nacionales traduzcan textos de otros idiomas, las observaciones sobre cómo se transmite un texto a través de la traducción también caben aquí. Un ejemplo de ello es el estudio sobre cómo, para construir el catálogo de la *Biblioteca Popular de Cultura Colombiana*, se tradujeron y se adaptaron algunos relatos de viajes escritos por intelectuales franceses durante los siglos XVIII y XIX. Como lo demuestra Daniel López (2022), la traducción con miras a construir colecciones como esta no es un mero traspaso idiomático, sino un ejercicio total de (re)creación de patrimonios escriturales de la nación.

## La producción de las figuras de autora y editora

En cuanto a colecciones se refiere, la figura de la editora, coleccionista o compiladora se reviste de suma importancia, en tanto se puede concebir como la principal agente productora de la colección. Sus decisiones y gestos, que transforman proyectos personales en colectivos, hacen mella en las ficciones que se construyen acerca de lo literario. Por eso, es imposible desligar su figura de las colecciones a las que se encuentra vinculada. Desde una mirada histórica, regresar a las colecciones invita a visitar

las formas en que se ejercía el oficio de la edición, así como sus preocupaciones, discursos y estrategias de posicionamiento en el campo.

De entrada, es necesario recalcar que toda editora es, por naturaleza, una gran lectora. Pero, ¿en qué momento deja de ser lectora y se convierte en coleccionista? ¿Hay algo más detrás de esta transición que el simple hecho de existir un halo de autoridad que sustenta las nociones del gusto de algunos y las legitima sobre las de otros? Para bordear esta y otras preguntas, hagamos un paralelo entre colecciones con una amplia trayectoria, como la *Colección Torre de Papel* o *Cara y Cruz* de Norma, y las *Colecciones Personales* dispuestas en la Biblioteca Digital de Bogotá, que consisten en que lectoras y usuarias de la Red de Bibliotecas seleccionen y compartan sus colecciones literarias personales, a partir de las lecturas que más significan en su vida. Saltan a simple vista tres diferencias fundamentales. Primero, las colecciones personales de la Biblioteca Digital hacen parte del mundo virtual, es decir, tienen materialidades distintas a la mayoría de colecciones a las que hemos hecho referencia a lo largo de esta reflexión. Esto no implica que no exista un gasto o una inversión para permitir su existencia, pues el trabajo de diseño y la existencia misma del espacio virtual en el que se albergan representan un costo en términos materiales. Segundo, como colección, estas selecciones se limitan a ser recopilaciones y agrupaciones de libros, desplegadas por lectoras que no tienen tras ellas el aparato institucional y editorial que forma, edita y divulga la colección. Tercero, las lecturas que permitieron la creación de esas compilaciones digitales no son sostenidas bajo ningún manto de autoridad, son el resultado de experiencias personales de lectoras que, de manera involuntaria, desordenan lo que esas otras colecciones quieren ordenar.

Entonces, ¿son unas más colecciones que otras? ¿Son unas verdaderas colecciones? ¿Son otras simples aglomeraciones que no merecen ser catalogadas como tal? ¿Son estas diferencias insalvables e irreconciliables? Si bien la comparación pueda apuntar a que las respuestas a estas preguntas son afirmativas, su objetivo es hacer un paralelo que nos permita sostener que ambos productos, los que son resultados de procesos editoriales comerciales y los gestionados y publicados por los lectores ciudadanos, son variaciones de un mismo hecho literario. Ambas responden a un instinto que pretende establecer jerarquías y relaciones, ambas son un medio por el que nosotras, quienes leemos, damos orden a nuestros mundos literarios.

Así, consideramos pertinente apostar por nociones más amplias de las colecciones, reformulaciones teóricas que incluyan y abracen los caminos alternos que se alejan de los aparatos e instituciones más legitimadas en el campo, pero que, igualmente, hacen parte de las rutas que

se construyen a partir del acto de leer. Para ello, es fundamental revisitar y reevaluar la figura de editora y coleccionista, pues toda lectora es, por naturaleza, coleccionista.

## Las colecciones y los archivos

Conectado con el coleccionismo de la sección anterior, vale indicar cómo las colecciones acercan a quienes las investigan al concepto y a la práctica del archivo y, por tanto, son objetos de estudio ideales para iniciar o fortalecer las habilidades de indagación y procesamiento de documentos archivísticos de las estudiantes. En primera medida, las series de libros nos enfrentan a la idea de archivo, a la práctica humana de seleccionar y guardar ‘tesoros’. Aunque Isabel de León Olivares (2019) afirme lo siguiente en el contexto de una colección española de libros, la *Biblioteca Ayacucho* de la Editorial-América (1915-1922), su reflexión se puede ampliar a todas las colecciones editoriales. Para ella, esta colección retrospectiva editada por Rufino Blanco-Fombona hace “una operación historiográfica ejecutada como acto de edición” (p. 244) y, por tanto, al ordenar libros, produce un “archivo en expansión” (p. 260). Este gesto archivístico se puede encontrar también en diversas colecciones nacionales y nos sugiere preguntas como: ¿qué relaciones mantienen las colecciones que estudiamos —o podríamos estudiar— con el archivo como concepto? ¿Cómo sus editoras se relacionan con la inconmensurabilidad del pasado literario? ¿Cómo ordenan la abundancia?

Pero no solo el archivo aparece como idea al pensar en colecciones. Cada colección produce sus propios archivos e invita a las investigadoras en formación a imaginar qué tipo de documentos produce el acto no menor de editar una colección. En la revisión bibliográfica de los trabajos que han estudiado las colecciones vemos cómo sus investigadoras recurrieron a catálogos editoriales, recibos e inventarios, actas, pruebas de impresión, publicidad en revistas y periódicos, planos, informes ministeriales, libros contables, correspondencia entre autoras, editoras o lectorados, edictos y normativas, reseñas, artículos de prensa, entre muchos otros documentos. Las indagaciones alrededor de las colecciones nos acercan a los archivos de formas creativas y nos muestran un atisbo del trabajo y del número de personas involucradas en la producción y conservación de una colección.

Pensando en la conservación, finalmente, las colecciones incluso nos permiten indagar por las prácticas de catalogación y por el gran trabajo de archivistas y bibliotecarias. No solo permiten preguntarnos cómo se registra en los sistemas de información el hecho de que ciertos libros hacen parte de ciertas colecciones, sino que nos hacen ver, en mayor medida, los esfuerzos de coleccionar, documentar y preservar colecciones en las instituciones culturales del país. Las colecciones tienen un sustrato archivístico y desde ahí nos invitan a estar alertas a las múltiples refracciones que su presencia produce en diversos archivos. Incluso en los archivos que son nuestras bibliotecas personales, en donde almacenamos uno o varios tomos de alguna (barata, gratuita, codiciada, heredada o desprevénida) colección.

## La colección y lo inasible

Como hemos indicado, las colecciones son objetos que nos acercan a las condiciones del campo literario que las produce, al mismo tiempo que dejan entrever el cúmulo de relaciones sociales en las que se gestan. Son entonces una suerte de instrumento etnográfico que permite dar un vistazo a una historia particular de la literatura. Pero esa historia nos enfrenta también a momentos y elementos que no suelen ser visibles o rastreables.

Primero, dado que toda selección de unas obras implica la exclusión de otras, la colección nos expone también a lo que no se coleccionó. Pensar en estas exclusiones es, entonces, una forma distinta de concebir y aproximarse al campo: ¿qué quedó por fuera de la colección? ¿Qué dictan estas exclusiones? Yendo más allá, ¿qué se puede interpretar de estas dinámicas? Si lo incluido tiene forma de catálogo, ¿qué formas tiene lo que no se incluyó?

Segundo, dentro de las colecciones existen elementos difíciles de rastrear. Hay accidentes, casualidades, influencias externas, relaciones y conversaciones que no fueron documentadas, ya sea por su naturaleza personal o por ser efectos del azar. Esto, lo inasible, hace parte fundamental en la constitución de las colecciones. ¿Cómo hacerlo visible? ¿Importa hacerlo?

Por último, hemos insistido en que acercarnos a las colecciones es una forma alterna de hacer historia de la literatura y esto debería incluir hacer una historia de las lectoras. ¿Para quién están pensadas las colecciones? ¿Quiénes, finalmente, las leen y cómo lo hacen? ¿Qué implica para la lectora leer una obra que se encuentra incluida en una colección?

¿La experiencia lectora es la misma? ¿La obra es la misma dentro que fuera de una colección? ¿Son las colecciones una preocupación editorial más que lectora? Y, si es así, ¿existen choques entre las formas de lectura que las colecciones proponen y las maneras en que terminamos leyéndolas? ¿Hay una forma correcta de leer una colección? Las colecciones nos invitan a la imaginación metodológica y escritural, a pensar cómo dar cuenta de los silencios, los vacíos, las ausencias, en medio de tanta abundancia y monumentalidad.

## Conclusión

Invitamos a quienes lean este breve intento abstracto por pensar las colecciones nacionales a que coleccionemos esfuerzos para seguir pensando las pedagogías de la edición y a seguir imaginando proyectos e investigaciones (sobre el archivo, de humanidades digitales, de intervenciones del espacio público y de divulgación) que hagan visible la labor que implica componer una lista de textos y hacerla libros. Las colecciones son gestos titánicos contra el tiempo y el olvido y su estudio nos permite multiplicar las miradas: pasar de un prólogo al tipo de encuadernación, de la portada al catálogo, de la tipografía a las reseñas que critican o celebran la existencia de una colección.

Son, así, una invitación en múltiples sentidos. Quienes las producen resultan siempre, con ese producto, invitando a la opinión: ¿está completa esta colección? ¿Qué textos aparecen y cómo se relacionan? ¿Cómo se editaron y qué valor trae su nueva existencia? ¿A qué sociedad llegan? A quienes las estudiamos nos invitan a seguir conversando sobre los cambios y las continuidades que cada una produce en el universo editorial en el que habitan las demás; nos invitan al diálogo. A quienes las consumimos, nos invitan a imaginar las formas en que un texto del catálogo se relaciona con otro, además de la invitación particular que cada autora nos ofrece en cada texto. Y, sobre todo, a quienes las ponemos en el foco de atención en un espacio de aprendizaje, nos permiten darle la bienvenida a la indagación, a la curiosidad y al estudio cercano del libro como un objeto que guarda en y entre sus páginas una historia del mundo. →→→

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Banco de la República y Fajardo J. P. (ed.) (2022). *Tipo, lito, calavera: historias del diseño gráfico en Colombia en el siglo xx*. Bogotá: Banco de la República.
- Biblored. (2019). *Lanzamiento de la Biblioteca Digital de Bogotá*. Red Distrital de Bibliotecas Públicas de Bogotá. Recuperado de <https://www.biblored.gov.co/noticias/lanzamiento-bdb> [19.04.2024]
- Chartier, R. (2005). *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa.
- Garone Gravier, M., F., Cervantes Becerril, M., Ramos de Hoyos y Salomón Salazar M. (eds.). (2019). *El orden de la cultura escrita: estudios interdisciplinarios sobre inventarios, catálogos y colecciones*. México; Barcelona: Gedisa.
- Garone Gravier, M. (2020). Los catálogos editoriales como fuentes para el estudio de la bibliografía y la historia de la edición. El caso del Fondo de Cultura Económica. *Palabra Clave* 9 (2). Recuperado de <https://www.palabraclave.fahce.unlp.edu.ar/article/view/PCe085/12395> [19.04.2024]
- Hiriart, B. (2002). *Colección de colecciones: notas sobre nuestra afición a las cosas*. México: Paidós.
- de León Olivares, I. (2019). Biblioteca Ayacucho de la Editorial-América: el orden de los libros como orden de la memoria. En M. Garone Gravier, F. Cervantes Becerril, M. Ramos de Hoyos y M. Salomón Salazar (eds.). *El orden de la cultura escrita: estudios interdisciplinarios sobre inventarios, catálogos y colecciones* (pp. 243-262). México; Barcelona: Gedisa.
- López, D. (2022). *Le regard de l'Autre, le regard sur les Autres: Récits de voyage français dans la collection Biblioteca Popular de Cultura Colombiana*. [Tesis doctoral Université Clermont Auvergne]. Recuperada de <https://www.theses.fr/2022UCFAL016> [19.04.2024]
- Marín Colorado, P. (2017). *Un momento en la historia de la edición y de la lectura en Colombia (1925-1954)*. Germán Arciniegas y Arturo Zapata: dos editores y sus proyectos. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- Morales Osorio, G. (2024). *Escalas del libro en Colombia. De las bibliotecas sin muros a una rara avis en la Biblioteca Popular de Cultura Colombiana (1942-52) y la Biblioteca de Autores Colombianos (1952-58)*. [Tesis doctoral, University of Wisconsin, Madison]. ProQuest Central.
- Pineda Cupa, M. Á. (2018). Colecciones colombianas de la primera mitad del siglo xx: una revisión bibliográfica y editorial. En D. Guzmán Méndez, P. Marín Colorado, J. Murillo Sandoval y M. Pineda Cupa (eds.). *Lectores, editores y cultura impresa en Colombia. Siglos xvi-xxi* (pp. 279-310). Bogotá: CERLALC-Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Pineda Cupa, M. Á. (2019). *Editar en Colombia en el siglo xx: la Selección Samper Ortega de literatura colombiana, 1928-1937*. Bogotá: Ediciones Uniandes y Editorial UTadeo. Serie La biblioteca editorial.

# Entrevistas Interviews



# Para mostrar al mundo cómo es su casa: Entrevista a Irene Vasco

◆◆◆  
To Show the World What Her House Looks Like: Interview with Irene Vasco

**Margarita Valencia**

Instituto Caro y Cuervo, Colombia

[margarita.valencia@caroycuervo.gov.co](mailto:margarita.valencia@caroycuervo.gov.co)

 <https://orcid.org/0009-0006-2637-3333>

**Cómo citar esta entrevista:** Valencia, M. (2024). Para mostrar al mundo cómo es su casa: Entrevista a Irene Vasco. *Estudios de Literatura Colombiana* 55, pp. 202-220.  
DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.356879>

**Editoras:** Paula Andrea Marín Colorado  
Vanessa Zuleta Quintero

**Recibido:** 10/04/2024

**Aprobado:** 11/04/2024

**Publicado:** 31/07/2024

**Copyright:** ©2024 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2024. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](#)



Check for updates



“A mí me da pena hablar de mí”, dice Irene Vasco, y es verdad. He leído varias entrevistas con ella, yo misma le hecho un par, y es difícil encontrar una oración en la que empiece hablando en primera persona. Para superar esa vergüenza, Irene hace lo que mejor sabe hacer: contar cuentos divertidos y poco solemnes en los cuales ella es solo uno de los personajes secundarios. Con esos cuentos, nos lleva a su territorio, el territorio de la vida doméstica, de la intimidad, donde ella y los que la acompañamos nos sentimos a gusto.

Uno de esos cuentos, uno de los que a mí más me gusta, es el cuento de Sylvia, que se echaba su silla de dentista al hombro y le arreglaba los dientes a policías y ladrones en donde la dejaran instalarse. Sylvia (Irene casi siempre la llama así) también era cantante, y fue con una beca de canto que llegó a París, después de haber estudiado en la Escola Nacional de Música del Brasil. En París se enamoró de Gustavo Vasco y se vino con él para Bogotá en 1952 (Irene nació unos días después de llegar). Aquí continuó su carrera como cantante lírica, y muy rápidamente encontró cómplices en la Radiodifusora Nacional y, un poco más tarde, en la televisión pública; tuvo un programa para niños, *Rondas y canciones*, que se emitió en 1962, y después otro, *El caracolito mágico*, que se empezó a emitir en 1967.



Foto 1. Sylvia y Gustavo. Archivo personal Irene Vasco.

Así que en la casa de Sylvia se hablaba de niños, y siempre había libros infantiles por todos lados, porque ella los regalaba en sus programas o los daba como premios, e Irene podía leerlos antes de que llegaran a manos de sus destinatarios finales. (De ahí que pueda decir con tanta seguridad que su libro de infancia favorito son los cuentos de hadas ilustrados por Arthur Rackham).



Foto 2. Programa *El caracolito mágico*. Archivo personal Irene Vasco.

Desde muy pequeña, Irene participaba en la preocupación por los niños, por los cuentos de los niños:

“Irenita, ¿me haces una adaptación de este cuento de Andersen por favor?”, “Irenita, por favor, es que una niña viene a tocar arpa y necesita que te inventes un cuento sobre el arpa” y yo me lo inventaba y adaptaba. Eso era lo natural en mi vida y no sabía hacer más nada porque en el colegio me iba muy pero muy mal. En lo único en lo que me iba bien era en redacción, en francés y en español.

En el cuento de Irene, ella no tiene ninguna formación (aunque sabemos que ha pasado toda su infancia y adolescencia aprendiendo todo lo que hay que aprender sobre los cuentos para niños):

Me casé recién salida del colegio. Entré a antropología en los Andes y en tres semestres que estuve tuve un bebé, me embaracé de otro, y tuve uno más. Ahí ya nada de antropología, tenía que ocuparme de los antropos reales.

# Las señoras y las telenovelas

Además de contar cuentos, “Leía mucho”, dice Irene. “Nunca he dejado de leer”. A su formación como lectora, pronto añade su formación como televidente.

Nos fuimos para Venezuela y allá era ama de casa. Veía muchas telenovelas porque ¿qué más puede uno hacer con tres niños? Además, necesitaba amigas que me incluyeran como señora, y la única manera era estar al día con las telenovelas. Aprendí mucho del mundo de las señoras y pienso que el mundo de las telenovelas tiene una estructura narrativa perfecta. Las telenovelas venezolanas eran buenísimas. De eso fueron ocho años.

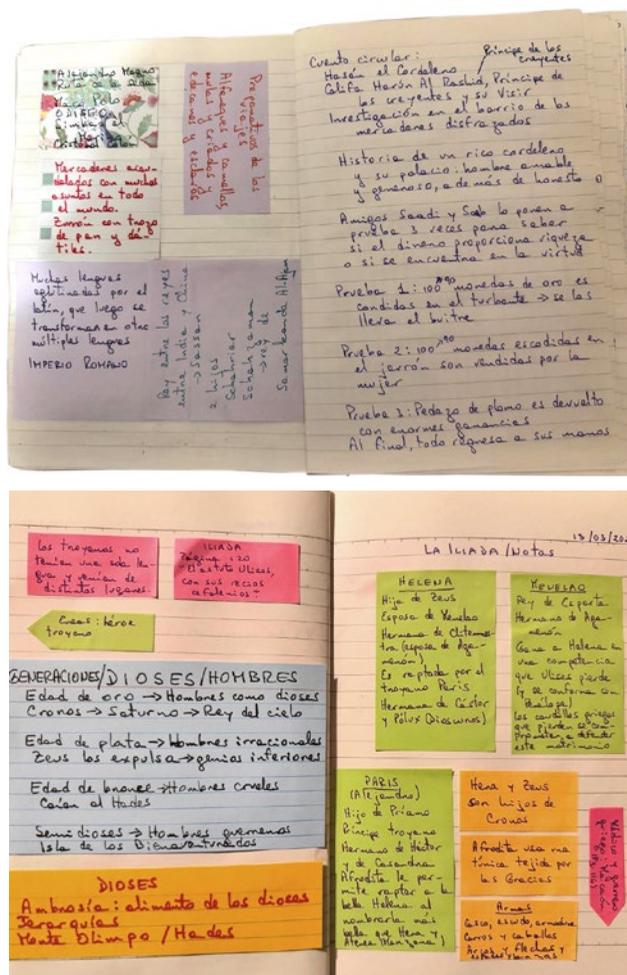
# De vuelta a los libros

En 1982 se fueron de Venezuela rumbo a Estados Unidos, donde Leopoldo haría una especialización. “Eso fue increíble, fue como resucitar”, exclama Irene.

No más telenovelas. Ahora estoy en la Universidad de Georgia, con esta enorme biblioteca, y tengo un amigo gay de quien ando enamorada, y con él voy a las librerías para que consiga novios. Aprendí de astrología, era la época, estaba de moda, era parte de ese mundillo. Hacía cartas astrales. Me metí como asistente a las clases de francés de un gran profesor egipcio que nos llevaba a la biblioteca, donde había volúmenes originales de *L'Encyclopédie française* de Diderot y Voltaire. Yo tocaba esos libros y no podía respirar. Esos dos años estudié mucha literatura francesa, retomé mis lecturas escolares.

En 1984 regresó a Colombia “con dos preadolescentes necísimos y una chiquita de siete años, María del Sol. En ese momento me parecía maravilloso ser esposa, que el esposo trabajara y yo pudiera quedarme en la casa leyendo mientras los niños estaban en el colegio”. Pero Sylvia y Clarisa Ruiz, su cuñada, no estaban de acuerdo: “¡Estás desperdiciando tu vida!” Y Sylvia aprovecha cualquier oportunidad para poner a Irene a trabajar:

Se había muerto mi hermano cuando mi mamá recibió una llamada de Tercer Mundo en la que le pedían que hiciera la traducción y ella me pasó el libro a mí [“Yo no sé portugués”, dice Irene y se muere de la risa, pero es su lengua madre] y además de todo había un plazo porque era la Feria del Libro. Fue muy surreal, estábamos en un duelo, en una misa y en la otra; entre cuidar a mi mamá y las visitas de pésame yo traducía para cumplir porque el libro debía estar para la Feria del Libro y soy psicorrígida con los plazos. [Es su manera burlona de decir que es una mujer extremadamente disciplinada y rigurosa.]



Fotos 3 y 4. Cuadernos de notas. Archivo personal Irene Vasco.

Clarisa (que en ese momento estaba haciendo *Traba la lengua, lengua la traba*) le presentó a Gian Calvi, quien había tenido en Brasil una agencia de publicidad, Casa de Creación; Gian se había venido a vivir a Colombia con la bibliotecóloga Lucila Martínez, una de las cabezas de la instauración de la promoción de la lectura en Colombia. Tenía una oficina donde se desarrollaban proyectos editoriales. La idea de Clarisa “era que yo le corrigiera el portuñol a Gian, así que entré de *copy* por unas horas al día”.

En esa oficina de Gian Calvi, entro yo en el cuento de Irene. Allá llegué un día con un proyecto que Fabio Hencker, editor de Lámpara, me había encargado, no recuerdo ya sobre qué, pero Irene asegura que era sobre banderas. Ella hizo algunos bocetos, pero el proyecto al fin no cuajó.

Trabajando con Gian Calvi, Irene descubrió que eso “me divertía muchísimo, y yo ya no quería trabajar un par de horas, sino que quería estar todo el día allá, aunque nunca me pagaran. Me tocaba hacer de todo, era increíble. [...] Lucy Martínez hablaba de bibliotecas, había sido secretaria general del Cerlalc, e iba a congresos del Banco Mundial... Gian me dijo un día, ‘Porfa ponle texto a estas ilustraciones de un libro que me van a publicar’. Eso fue lo primero que hice allá, escribir un cuento a partir de un texto de Ana María Machado. Se llamaba *La rana bailarina*”.

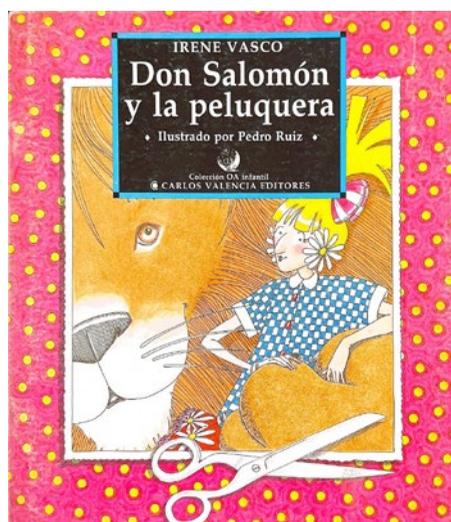
Poco tiempo después, Gian y Lucy se fueron para Brasil e Irene se fue a trabajar a la Fundación Rafael Pombo, en Bogotá, en la calle 10 con 4. La Fundación Pombo empezó a funcionar en 1986 con Clara Teresa de Arbeláez a la cabeza. Clara Teresa llamó a Sylvia a pedirle que la ayudara a montar los talleres para niños, “y mi mamá otra vez le dijo ‘Yo no, Irenita’. Ese fue mi segundo empleo, montando talleres en la Fundación, Yolanda [Reyes] era amiga mía y la llevé a la Fundación, así que trabajábamos juntas”. Después de la Fundación Pombo, “me inventé lo de la librería [Espantapájaros], porque mi mamá seguía con el cuento de que no debía desperdiciar mi vida”.

## Carlos Valencia Editores

Nunca llegué a hacer un libro con Gian porque él no acababa, así que un día me fui para la oficina de Margarita [Valencia] y le dije que tenía unos cuentos que había escrito para Gian. “Tengo un libro”, le dije medio tímida, y me acuerdo de que me contestó en francés, me dijo “montre-moi”. Entonces yo le llevé el manuscrito a la oficina.

Sin embargo, confiesa Irene, su primer libro no fue con Carlos Valencia Editores. A su librería llegó la noticia de un premio de Susaeta, e Irene decidió participar (después de preguntar en CVE si podía enviar uno de los cuentos que había entregado allí). Estaba en ese momento en la vida en que no estaba segura de si en realidad era capaz de escribir algo y el premio fue una buena vara de medir. “Lo mandé, me gané el concurso y sacaron un libro. De eso nunca me pagaron nada”.

En CVE ya había empezado el proceso editorial con *Don Salomón y la peluquera*, libro que salió en la recién creada colección OA infantil, con unas divertidísimas ilustraciones de Pedro Ruiz.



Fotos 5 y 6. Carátula e ilustraciones interiores del libro *Don Salomón y la peluquera*.

Archivo personal Irene Vasco.

Después hicimos *Conjuros y sortilegios* [con ilustraciones de Cristina López], que incluso tuvo un recorrido más largo que el de *Don Salomón*. Ambos libros siguen vivos; los dos los tiene Panamericana en su fondo y me siguen mandando regalías por un libro de hace treinta y pico de años.

*Paso a paso* se publicó en 1995, también con el sello editorial de CVE. La editorial ya se había cerrado y Patricia Hoher, en El Áncora, había acogido el fondo y lo mantuvo vivo. Reimprimía los títulos que se agotaban e hizo libros nuevos, como *Paso a paso*, que yo editaba. Pedro Ruiz hizo la carátula. “Hicimos el lanzamiento en Fundalectura”, cuenta Irene, “pero llegué horas más tarde. Uno todavía no tenía esa idea de que no se podía circular por la ciudad, pero me quedé atascada en Usaquén. Fue un libro al que le fue muy bien y sigue vivo”.

En *Paso a paso* hay un capítulo en el que dos niños están molestos con las cosas que les dicen en el duelo de su papá. Ese capítulo nació en el entierro del papá de Margarita [Valencia], que fue en Santa Beatriz. Y ahí estaban los dos niños, tan aburridos, tan incómodos de que les hablaran, de que los besaran. Cuando llegué de regreso a mi casa escribí ese capítulo.

# Nuevos editores

Patricia Hoher vendió el fondo infantil de Carlos Valencia Editores a Panamericana y se hizo cargo Calibán (el editor Alberto Ramírez). Él fue un día a la librería “a que le firmara el contrato de *Paso a paso* para Panamericana, y yo le dije que no, que ellos hacían unos libros muy feos. Toda creída”. Pero en ese momento sucedió algo muy extraño:

*Paso a paso* es narrado por Margarita Caicedo, una muchacha a quien yo no conocía, pero me había apropiado de su voz. Calibán y yo estábamos en el segundo piso de la librería en el tire y afloje del contrato cuando de pronto me anunciaron una llamada. “Es Margarita Caicedo y dice que tiene que hablar con usted”. Me pareció que era una señal, así que le dije a Calibán que sí firmaba. Fue muy fuerte.

Irene podrá tener dudas sobre sus textos (¡todavía!), pero tiene clarísimo cómo deben verse los libros:

Hace como cuatro o cinco años el libro volvió a tener la tapa de Pedro Ruiz, que Panamericana había desechado cuando compraron el fondo de CVE porque decidieron rehacer todas las ilustraciones a color.

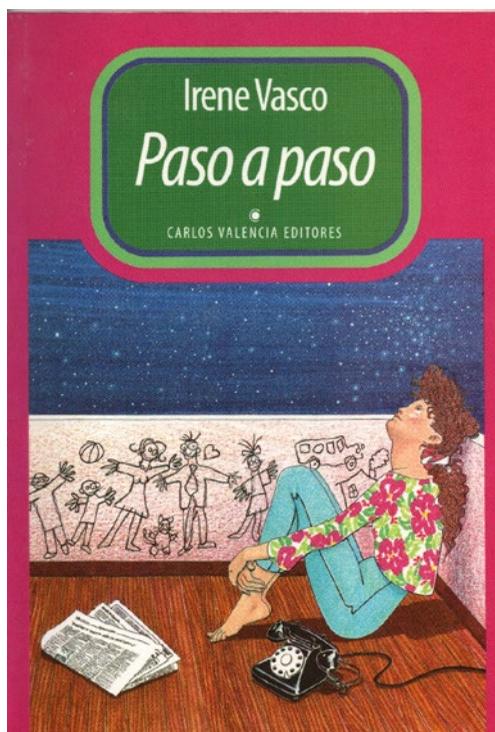


Foto 7. Carátula del libro *Paso a paso*. Archivo personal Irene Vasco.

Publicó con Panamericana *A veces* (2005), *Medalla de honor* (2006), y *Simón quiere perder el año* (2010); y más recientemente la novela *El vuelo de Hortensia* (2021), de la que hicieron “una muy bonita edición. Nada que ver con el primer *Paso a paso*”.

El recorrido editorial de Irene después de CVE es una historia que todos los escritores infantiles de esa época conocen porque todos padecieron las pequeñas y grandes injusticias. Fueron ellos, curiosamente, los que dieron la pelea por los escritores y obligaron a los actores del campo editorial a reconsiderar sus prácticas. Y ellos los primeros que entendieron que debían ponerse al frente de las decisiones editoriales si querían vivir de su oficio (o pagar una parte de las cuentas):

Antes de pandemia peleé con ellos porque descubrí que habían incluido en una antología el cuento ganador del concurso de Susaeta, sin contrato.

*Paso a paso* también tiene una edición cubana. Enrique Pérez [escritor que ahora es director del Observatorio Cubano del Libro y la Lectura] una vez me dijo que quería hacer diez mil ejemplares y Panamericana quería cobrar. Yo me puse furiosa y logré que le dieran los derechos. Es una edición cubana, qué hacemos.

## Librería y revista *Espantapájaros*

Irene abrió la librería con las hermanas Cristina y Carmiña López, y muy pronto se les unió José Antonio Carbonell con la idea de hacer una revista infantil. La librería se convirtió en centro de la efervescente literatura infantil colombiana:

No tengo fotos de la librería y me encantaría, pero tengo las invitaciones a lanzamientos y demás. La vitrina era con pacas de heno. Ahí fue adonde conocí a Triunfo Arciniegas, con quien nos adoramos [Triunfo la llama su “ángel de la guardia”]. Triunfo estaba en la librería todo el día junto a Ivar [Da Coll] y Celso [Román] porque la revista se hacía allá y todos hacían parte. Era como el centro en donde se reunía esa camada.

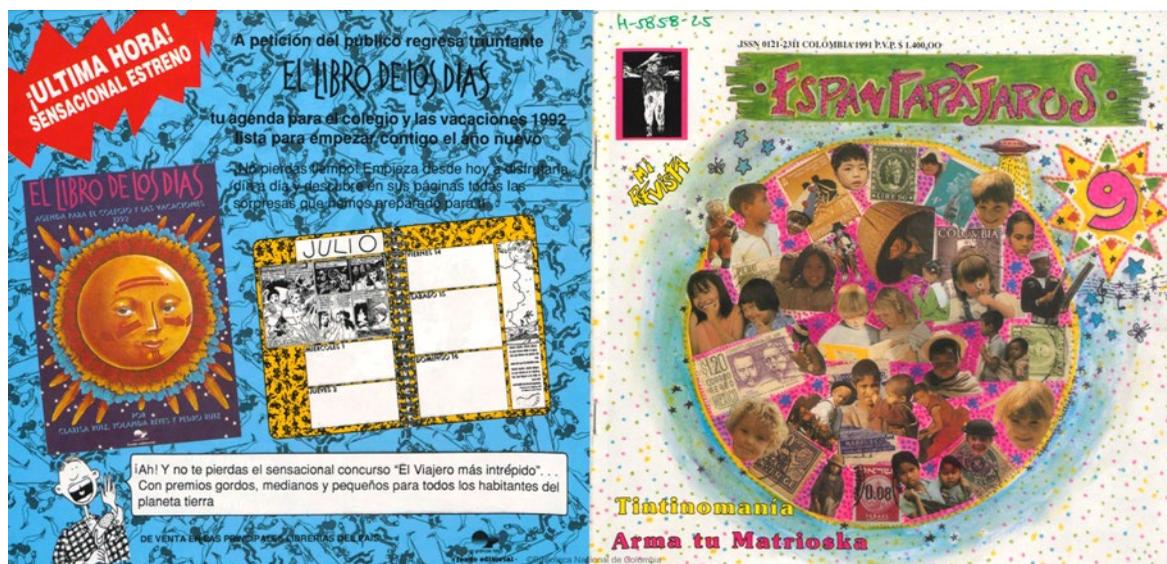


Foto 8. Cubierta de la revista.

Fuente: [https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es\\_ES/search/asset/161704](https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/161704)

En Espantapájaros se hizo la presentación de los primeros títulos de la colección OA infantil de Carlos Valencia Editores, en la que participaron, entre otros, Irene, Triunfo, Ivar da Coll, Pilar Lozano, Antonio Caballero. La librería quebró unos años después, pero Irene ya se había encarrilado en el mundo de la literatura infantil.



Foto 9. Vitrina de la librería (con pacas de heno).

Archivo personal de Margarita Valencia.



Foto 10. Irene librera. Archivo personal Irene Vasco.

## El irregular mercado internacional

La literatura infantil empezaba a ocupar un espacio en el mundo de las letras nacionales e internacionales, con el respaldo muy decidido de Silvia Castrillón, primero en ACLIJ (Asociación Colombiana de Literatura Infantil y Juvenil) y después en Fundalectura. El país empezó a aparecer en la lista IBBY (International Board on Books for Young People): Clarisa Ruiz en 1988, y después Ivar de Coll, Jairo Aníbal Niño, Gonzalo España, Triunfo Arciniegas, Yolanda Reyes... Es una nominación honorífica, por supuesto, pero con repercusiones reales en las ventas.

La demanda de buenos libros de literatura infantil crecía en el mundo entero en esas décadas, y los editores buscaban por todos lados. Había quienes miraban con recelo esta circulación tan poco mediatizada<sup>1</sup>, pero los editores infantiles han estado menos atados a la idea peregrina de una literatura nacional. La Secretaría de Educación Pública de México, por ejemplo, hacía sus propias ediciones para las escuelas del país, y compraba libros por todo el continente (hay, entre otros, dos libros de Irene en esa lista). Cuando Colombia entró en el circuito, eso supuso un respaldo

<sup>1</sup> En el Congreso de la Lengua que se hizo en Colombia en 2007, una académica todavía defendió a capa y espada la necesidad de hacer un vocabulario mínimo para los libros infantiles, sancionado por la Academia, que no incluyera “variaciones dialectales”, “americanismos”.

económico y un reconocimiento importantes para los escritores e ilustradores colombianos. En Estados Unidos (un mercado mucho más celoso de los contenidos infantiles), Simon and Schuster y otras editoriales norteamericanas hicieron un esfuerzo en las décadas del ochenta y el noventa por diversificar su catálogo infantil (un par de títulos de la colección OA infantil de CVE fueron traducidos). Estos eventos resultaban excepcionales en ese momento, y la norma tendía a ser que a los autores infantiles les pagaban poco y mal.

La primera vez que recibí dinero de regalías en toda mi vida fue cuando Margarita [Valencia] le vendió a Simon and Schuster mis libros. Lo primero que hice fue ir a comprarme un Montblanc. En Panamericana no eran muy serios con lo de los contratos. Se hicieron noventa mil ejemplares, creo, de *Conjurios* en México y Leopoldo [Peralta] me dijo “Aquí te deben treinta millones”. En la editorial me dijeron que eran solo dos millones. Ahí tuvo que entrar mi abogado, que era mi papá [Gustavo Vasco]. Él arregló con Fernando Rojas, y todos los autores se acogieron a este arreglo. Yo estaba furiosa porque no me defendió completamente e hizo un arreglo por la mitad. Yo quería los treinta. Me dieron quince, que en el 2002 eran mucha plata. De ahí en adelante nos arreglaron todos los contratos.

Las relaciones con muchas de las editoriales no eran fluidas ni claras, pero los agentes tampoco estaban en la ecuación: “Yo prácticamente nunca he tenido agente. La que tuve me robó. Ella fue agente de Yolanda y mía, cobró mis primeras regalías de Norma y nunca me las pagó”.

## Más editoriales

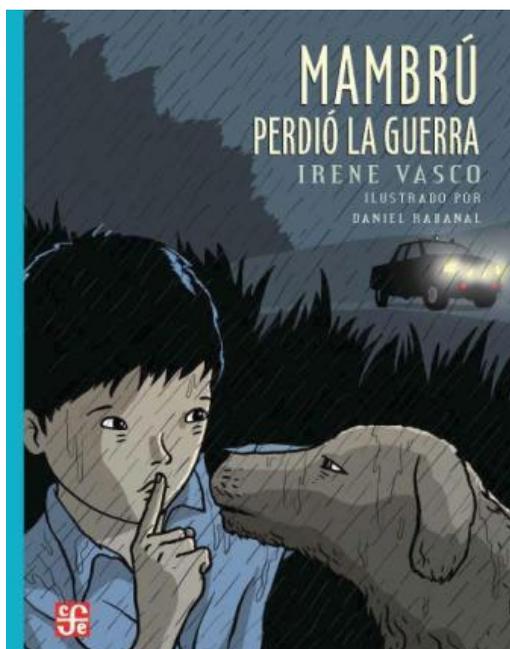
Los concursos seguían siendo uno de los caminos más eficientes para circular, así “yo seguía mandando cositas a premios y por eso entré al catálogo de Norma”. *Atchú* fue finalista en 1993 del primer concurso de cuentos de niños Cocorí, en Costa Rica. En 1997, *Cambio de voz* fue finalista en el concurso Fundalectura. Celso Román fue el ganador en esa ocasión, con *El imperio de las cinco lunas*, una novela. Aparentemente, esto jugó a favor de Celso, pero el jurado había quedado muy interesado, y unos días después “me llamó María Candelaria Posada, la editora infantil de Norma, y me dijo que ellos querían hacer el libro. Ese fue el pago que me robaron. Norma solo distribuía en Colombia y las regalías nunca fueron muy relevantes”.

María Candelaria Posada también publicó *Sin pies ni cabeza*, “una historia muy loca y disparatada de una bruja que se tiene que quitar la cabeza porque le duele”.

A Pilar Reyes, en Alfaguara, llegó a través de Yolanda, y allí publicó *Atchú*. “Me pareció la bomba. En Alfaguara hicieron cosas lindas en libros para niños. Hace poco saqué de ahí mis libros por problemas con los pagos de regalías”.

Después apareció Daniel Goldin y la maravillosa colección infantil que consolidó en el Fondo de Cultura Económica. Daniel formaba parte del comité de selección de títulos para la SEP (Secretaría de Educación Pública) y allí publicó a Irene, a Triunfo Arciniegas, a Ivar Da Coll. Cuando empezó su propia colección en el Fondo de Cultura Económica, Irene le envió un par de manuscritos. Goldin se pronunció sobre el último, *Las sombras de la escalera*:

“Me gusta, la quiero publicar, pero escríbela bien”. Él era muy grosero, pero yo lo adoraba. Era divino conmigo a su manera. Me fui para México por mi cuenta para que lo habláramos, pero nunca me pudo atender. Lo escribí cinco veces durante cinco años y él me decía que tenía que aprender a escribir bien primero. Nunca publicó el libro. Cuando él se fue del Fondo, volví a insistir y se publicó. Es un libro sobre un niño moribundo que piensa constantemente en la muerte. Después publicaron *Mambrú perdió la guerra*, que también es un libro muy duro, como del estilo de *Paso a paso*, sobre un niño perseguido por los paramilitares. Lo ilustró Daniel Rabanal.



**Foto 11.** Carátula del libro *Mambrú perdió la guerra*. Archivo personal Irene Vasco.

# De allá para acá

Empieza el siglo XXI y el mercado del libro infantil se estabiliza lo suficiente como para que los editores empiecen a idear otro tipo de productos, diferentes de la literatura. Los libros por encargo representan una fuente adicional de ingresos para escritores e ilustradores.

En 2002, por encargo de un laboratorio farmacéutico, Irene desarrolló con su hija María del Sol una serie de libros para niños hospitalizados que ideó y financió Dolex. Ese fue el primer proyecto de María del Sol, que además de escribir libros para niños, es música y crea espectáculos musicales para la familia. “Está grabando disco nuevo y ahora va a salir su libro en la colección de Alfaguara Penguin”, dice Irene.

En Ediciones B se publicó *Lugares fantásticos de Colombia* (2007) y después, *Ciudades históricas de Colombia*. También hicieron, en 2010, un libro sobre la Independencia. En 2011, Random House publicó el primer Jero Carapálida (*Jero Carapálida y el guardián de las cosas perdidas* (traducido al portugués); el segundo salió en 2015 con el sello de Penguin:

Antes Penguin no daba anticipos, pero ahora sí. Me llamaron hace poco porque se vencieron cuatro contratos y hay que renovarlos. Me van a dar anticipo también por la renovación, y pronto saldrá una nueva expedición.

La serie de las expediciones también nació por encargo. En 2015, en vísperas de la Feria del Libro en la que el país invitado iba a ser España “pero al final no fue y se volvió Feria Macondo, me llamó Helena Gómez”:

“Necesito un libro para niños sobre Macondo para la Feria del Libro y usted es la única capaz de hacerlo. Usted una vez me contó que se había leído *Cien años de soledad* catorce veces. Tiene que estar listo en un mes.” Con Rafael Yockteng hicimos esa barbaridad. Yo no puedo saber si el libro es bueno o malo porque no tengo distancia para saber. Entre todos buscamos el nombre y el libro se llamó *Expedición Macondo*. Me lo pagaron y además ganó regalías. Les gustó lo de la expedición, así que contrataron a Celso para *Expedición La Mancha*. Cuando Francia era el país invitado, yo dije que quería hacer una expedición sobre *El principito* (que en realidad es un libro sobre Saint-Exupéry, sobre la vida en Francia en 1900, la aviación, el desierto). Lo hicimos, pero llegó el Covid.

Le pregunté alguna vez a Gabriel [Iriarte] por qué estos libros no se movían, por qué no había promotores. Él me dijo que no tenía interés en eso, así que cuando los derechos quedaron libres, se fueron para Enlace.

## Enlace

Enlace vende muchísimo. Son una pareja muy echada palante que creó su fondo editorial hace diez años. Trabajaron en Norma, eran parte del equipo de vendedores que iban en moto de colegio en colegio. No venden prácticamente en librerías, sino que adoptaron el montaje que tenía Norma para meterle sus libros por los ojos a los maestros de todo el país. Me invitaron una vez a una feria en los colegios de Colsubsidio y en tres días firmé mil libros. Venden como locos y pagan bien y a tiempo. Incluso en pandemia vendieron un montón. *Cambio de voz* fue descatalogado en Norma y se fue también para Enlace. Lo publicaron con un cuento que escribí el año pasado dedicado a mi vecina ruidosa. Es mi venganza.

Todo lo que los demás editores dejan morir, ellos lo publican. Hoy los llamé y les dije “*Cuentos de Navidad* sale de Panamericana” y ellos, “venga pacá”.

## La Alegría

En la librería, Irene reunía a los niños del barrio y hacía la hora del cuento, como parte de sus actividades. Después empezaron a hacer talleres. Cuando la librería quebró<sup>2</sup>, Irene empezó a hacer talleres en otras librerías, y después en colegios, y después por todo el país. Se siguen haciendo programas de promoción de lectura “desde un escritorio en Bogotá, en donde no se molestan en imaginar para quién son esos programas ni cómo se van a realizar”, pero Irene lleva más de treinta años paseando por todo el país “con una maletotota llena de libros”, empeñada en convertir este país en un país lector.

<sup>2</sup> Yolanda Reyes trabajaba con Irene haciendo talleres, y cuando la librería quebró, ella se hizo cargo. Pero ese es otro cuento.



Fotos 12 y 13. Irene en taller en Guainía, 2017. Archivo personal Irene Vasco.

En 2019, ella y Leopoldo se fueron a vivir a Tolú, donde iban desde pequeños los Vasco Moscovitz y a donde Irene siguió yendo con su propia familia hasta hace muy poco. Allá está la Biblioteca La Alegría, que Irene abrió en la casa de Carmen Antonia hace más de veinte años con los restos de la librería Espantapájaros. La biblioteca sigue funcionando, pero Irene y Leopoldo descubrieron que prefieren la vida citadina.

Al cierre de esta entrevista, recibimos la noticia del premio otorgado por la IBBY a Irene: el IBBY-iRead Outstanding Reading Promotion Award, que reconoce, una vez más, su admirable trabajo de promoción de lectura.



Foto 14. Irene en taller en Tierra Baja, 2024. Archivo personal Irene Vasco.

## Juventud

El último trayecto de la vida editorial de Irene no le ha traído más que satisfacciones, y un reconocimiento que se ha tardado en llegar para ella y para todos los escritores infantiles que empezaron a desbrozar el camino en los ochenta y noventa:

Cuando existía la Librería Espantapájaros, llegó un día un catalán buen mozo, el heredero de Juventud, que estaba en muy malas condiciones en ese momento. En la filial colombiana le robaban todo.

Yo me críe leyendo a Juventud. Llegaba Molino, llegaba Labor, pero los libros lindos que llegaban a Colombia hace cincuenta, sesenta años, eran los de Juventud. Además, ellos publicaban a Tintín.

Pues a este pelado de veinticinco años, que quería ser navegante, le tocó asumir la editorial familiar porque no había quién más. Rescató la filial colombiana y se la entregó a Olga Acevedo, de Alianza, a quien admiro mucho.

Olga había distribuido SM acá en Colombia y había sido la responsable del gran impulso de esa editorial. Cuando SM abrió oficinas

acá, le quitaron la distribución. Después supe que en España se cerró todo. Ese fondo era maravilloso... Katherine Paterson, María Gripe, tenían todo.

Zendrera y yo nos hicimos muy buenos amigos. Él llegó con otro buen mozo, David Puyana, que venía de España, pero era colombiano e iba a ser su distribuidor. Eso fue en el noventa y siete. Los dos éramos tintinólogos y nos inventábamos toda clase de cosas para hacer con Tintín. Un día pasó por Espantapájaros y me contó que iba a visitar a su mamá a Medellín y que se iba en su camioneta. Yo le dije que no lo hiciera: tenía los mismos apellidos que la esposa del presidente. “Si me secuestran mejor, porque mira la panza que me está saliendo”, se rio. Esa fue nuestra despedida, en el segundo piso de la librería. Al otro día me llamó Zendrera a decirme que lo habían secuestrado. Llamaba todos los días... A David lo mataron.

Zendrera y yo nos vemos en ferias, vamos a cenar, a beber. Yo lo adoro. Un día, hace como cinco años, le dije que tenía una historia y le hablé de esa colección que tiene Juventud de libros y bibliotecas. Estaba incómoda, muerta del susto. No me gusta abusar de los amigos. “Ya. Firmamos el contrato”, fue lo que me contestó. Casa América me invitó a Barcelona y él fue al aeropuerto por mí, me acompañó a Casa América y después me dijo, “Mañana te recojo para firmar el contrato”. Eso fue con *Letras al carbón*. En ese momento ellos no tenían prácticamente nada editado por ellos, porque Juventud lo que hace es comprar derechos. Ahora están comenzando a hacer, yo creo que un poco a partir de los míos.



Foto 15. Carátula del libro *La joven maestra y la gran serpiente*.

Archivo personal Irene Vasco.

La editora, Elodie Bourgeois, es una francesa maravillosa que compra en las ferias para Juventud. Elodie me mostró el trabajo de muchos ilustradores, en su mayoría españoles, pero nada me llamó la atención hasta que vi la carpeta de Juan Palomino. Ese es, dije. Era un pedadito en ese momento, tendría veinticuatro años y todavía no había ganado ningún premio. El libro se hizo y se imprimió en Barcelona y lo importaron, pero resultaba muy costoso. Olga [Acevedo] propuso una coedición Juventud-Alianza en pasta blanda y esa es la que se distribuye acá.

Con Juventud circulo sobre todo en Latinoamérica. Ellos venden en ferias. En Brasil, Pulo de gato publicó los dos libros de Juventud: *La joven maestra y la gran serpiente* y *Letras al carbón*. Obriart compró los derechos al francés de *La joven maestra*... Para mí es increíble estar circulando en Francia; han salido notas y reseñas muy bonitas en francés.

Zendrera me da anticipos grandes, y eso implica que paso un tiempo sin recibir regalías. Elodie vende los libros en ferias, nos avisa a Juan y a mí, nos manda una cifra y con eso hacemos la factura, por chiquitita que sea. A los sesenta días recibo una transferencia en mi banco.

En septiembre salió *Letras al carbón* en inglés con Lantana Books, una editorial que a su vez distribuye en varios países. Y en octubre de 2023, Eerdmans publicó en Estados Unidos *La joven maestra y la gran serpiente*, que en diciembre de ese mismo año fue uno de los mejores diez libros ilustrados para niños, selección hecha por la Biblioteca Pública de Nueva York y el *New York Times*.

Irene se siente orgullosa de ser la primera latinoamericana en haber sido publicada por Juventud. Yo estoy segura de que Luis Zendrera se siente más orgulloso todavía de ser el editor que ha llevado a Irene a los lectores en Europa y Estados Unidos, casi tanto como me siento yo de haber sido su primera editora. →◆←

# Entrevista a Daniel Ferreira

◆◆◆  
Interview with  
Daniel Ferreira

Paula Andrea Marín Colorado

Universidad de Antioquia, Colombia

paula.marin2@udea.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0002-9930-4500>

**Cómo citar esta entrevista:** Marín Colorado, P. A. (2024). Entrevista a Daniel Ferreira. *Estudios de Literatura Colombiana* 55, pp. 221-232. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.356977>

**Editoras:** Paula Andrea Marín Colorado  
Vanessa Zuleta Quintero

**Recibido:** 22/04/2024  
**Aprobado:** 24/04/2024  
**Publicado:** 31/07/2024

**Copyright:** ©2024 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2024. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](#)



Check for updates



**D**aniel Ferreira (n. San Vicente de Chucurí, 1981) es autor de cinco novelas que conforman lo que él ha denominado la Pentalogía (Infame) de Colombia: *La balada de los bandoleros baladíes* (2011), *Viaje al interior de una gota de sangre* (2011), *Rebelión de los oficios inútiles* (2015), *El año del sol negro* (2018) y *Recuerdos del río volador* (2022). Ha sido ganador del Premio Latinoamericano de Primera Novela Sergio Galindo, otorgado por la editorial de la Universidad Veracruzana (México), del Premio Latinoamericano de Novela ALBA Narrativa (Cuba) y del Premio Clarín de Novela (Argentina). En 2017, fue incluido en el listado Bogotá<sup>39</sup>; en 2021, su novela *Viaje al interior de una gota de sangre* quedó seleccionada en el listado del catálogo Reading Colombia (programa de estímulos del Ministerio de Cultura para la traducción de obras colombianas en el extranjero) y se tradujo al griego; en 2022, su novela *Recuerdos del río volador* fue incluida en la lista Mapa de las Lenguas, de Alfaguara.

Esta conversación se llevó a cabo el 28 de septiembre de 2023, en el marco del XVI Encuentro Nacional de Escritores Luis Vidales, en Armenia (Quindío).

Empecemos esta charla hablando de la propuesta estética que está detrás de la Pentalogía (Infame) de Colombia. Tú has mencionado en algunas entrevistas y en algunos textos lo importante que era encontrar una manera de expresar estéticamente lo popular. ¿Cómo fue ese proceso de encontrar una expresión estética de lo popular y de construir personajes populares complejos?

Las novelas que yo he escrito hasta ahora tienen varios discursos de lo popular, recogen ciertas experiencias de lo popular, ciertas expresiones de lo popular y de lo popular en el tiempo.

Voy a contar una anécdota para que se entienda cómo se va nutriendo la literatura de estos discursos populares. En mi novela más reciente, que ocurre imaginariamente en el río Magdalena entre los años 30 y 40 del siglo pasado, hay muchos momentos que aluden a ese río. Cuando yo la estaba escribiendo, no lograba hacer que hubiera un río realmente en mi libro. Me faltaba río, entonces me fui a hacer un viaje. Yo ya había estado en el río Magdalena en varios segmentos, porque es un río que atraviesa muchos departamentos del país. Hice una travesía por lo que es el cauce del Magdalena Medio. El río se riega en la depresión momposina; su cabecera es en el Huila, después de bajar del páramo; luego está Honda, hasta donde fue navegable; después se vuelve un río arenoso. En la zona del Magdalena Medio, el río baña las riberas de varios departamentos. Las más grandes son las de Bolívar y Santander; Antioquia

también tiene una parte importante, uno de los puertos importantes y principales: Berrío. Todo el río tiene una dinámica propia de la gente del río, que Orlando Fals Borda llamaba “gente anfibia”. La parte de la depresión momposina tiene muchas poblaciones con otras dinámicas. Como el río está regado, esto crea muchas fronteras y muchos problemas administrativos entre departamentos.

Yo viajé por ese río en esas partes, antes de la pandemia (2020), para capturar río. No era una cosa de capturar color local, porque ya más o menos sabía por dónde iba la historia que estaba escribiendo y sabía que el presente en el que me estaba desplazando no era el tiempo cronológico de la novela, que lo que tenía que hacer era trasladar algunos elementos que estaban en lo popular para fortalecer los huecos de verosimilitud que tenía en el relato.

Pienso en algunos momentos que tiene el libro: hay una romería a la Virgen de Chiquinquirá. En algún momento, una madre cuyo hijo ha desaparecido empieza la búsqueda yéndose a hacer un pago a la Virgen de Chiquinquirá. Yo tenía referencias de que hacia los años 30 se hacían estas peregrinaciones desde Santander a Boyacá. Eran peregrinaciones a pie, durante dos o tres días, por el Camino Nacional; se paraba en algunos pueblos como Los Santos y Cabrera y se llegaba a Chiquinquirá. Allí se hacían las rogativas, se pedía favores a la Virgen; casi siempre la gente iba a pedir algo. Yo encontré un espejo de esto en Simití, en el sur del Bolívar. Allí tienen una Virgen, La Original; es un cuadro de la Colonia. Ese cuadro es una réplica; el original se lo llevaron, pero lo llaman La Original, y la gente sigue haciendo el mismo pago desde la época de la Colonia, tal y como era en los años 30 en Santander. Mucha gente sigue yendo a Chiquinquirá a hacer sus pagos, pero donde vi la tradición viva fue en Simití.

Encontré otras cosas de lo popular. En Loba, tienen una fiesta popular: la Fiesta de San Martín, que es en noviembre. Esta fiesta aglutina a los músicos del río Magdalena que llegan allí a hacer unas procesiones en honor a este santo. Yo me fui allí y estuve hablando con la gente que organiza a los músicos. Me asesoró gente de la Red de Emisoras del Magdalena Medio, que han hecho el cubrimiento de esas fiestas que juntan, por un lado, lo cultural, las expresiones culturales y, por otro, las expresiones religiosas. Así me fui enterando de todas esas prácticas y mitos. Eso era lo que no tenía mi libro. Hasta que fui y descubrí todo esto, sentí que estaban vivas las tradiciones en una región específica, que era la que yo trataba de representar en un tiempo pasado.

Cada una de las novelas de la Pentalogía abarca épocas distintas, porque la idea era que abarcaran el siglo xx en Colombia, y en cada una de

estas hubo búsquedas similares de las expresiones populares, para nutrir ciertos aspectos narrativos. Recorro a otros discursos, no solo de las tradiciones religiosas o culturales; también, por ejemplo, he aludido a los corridos prohibidos, que fueron una fuente de información para estudiar cómo se narra un suceso, cómo se hace una crónica de un episodio de sangre.

Esos corridos me dieron soluciones para mi primera novela: *La balada de los bandoleros baladíes*; hay una aliteración con las “b” y por eso decidí dejar en el título “balada”, pero en realidad es un corrido, debería ser *El corrido de los bandoleros baladíes*, pero me sonó mejor “balada”. La música me ayudó a solucionar cierta estructura que tenía esa novela y, por supuesto, hay una alegoría directa de las expresiones que han surgido a partir de las prácticas económicas del traqueteo, del tráfico de drogas, que han producido una cantidad de expresiones musicales. No están literalmente trasladadas las letras de corridos al libro, sino que el libro funciona como una especie de corrido muy rápido, una crónica.

¿Cómo distingues en la escritura que algo no funciona simplemente para dar color local o para ser pintoresco, sino que ya tiene un componente artístico, estético?

No tendría una herramienta formal en este momento para explicar cómo lo sé. Yo asisto a muchas cosas, voy para ver cómo se divierte la gente, qué está pasando, qué música se oye, cuáles son las cosas que se mantienen en las tradiciones vivas. Pero no todo eso lo uso para ser trasladado o reelaborado en la narración. En el caso de *Recuerdos del río volador*, necesitaba que una mujer decidiera primero ir a pedirle a la Virgen que le ayude a encontrar a su hijo desaparecido, para que algo que le pasa en ese desplazamiento la haga ver que otras personas andan haciendo lo mismo. Es una manera práctica, concreta de mostrarlo; no solo exhibir un acto de fe, sino algo que lleva a la acción. No es que me vaya a “agarrar pueblo” (como se critica en el documental de Carlos Mayolo y Luis Ospina) para meter en un libro, sino que lo que elijo es solo en función del relato.

La novela no estaba funcionando, no me creía lo que pasaba en el río; por eso tenía que ir al río, tenía que ver en qué andaba la gente. Después de “ver” hay una criba, porque, por supuesto, lo que pasa en este presente no es como sucedía en el pasado imaginario de mi universo de ficción. Allí ya entran en juego otras reglas para la narración.

A mí me llama mucho la atención la figura del padre en tus novelas y, en *Recuerdos del río volador*, también la figura de la madre. Percibo que en todos los personajes de las novelas los protagonistas deben “matar al padre”, a

veces, literalmente, como en *La balada*, pero, en general, estos personajes tienen una ruptura con el padre, ya sea porque no lo tienen, porque ese padre no los ha reconocido como hijos o porque ha muerto, como en el caso de *Recuerdos del río volador*. Esa falta del padre (o de la madre, en *Recuerdos*) provoca que ese héroe o esa heroína busquen su destino, busquen un destino propio y eso conllevaría la idea de que, para ser realmente adultos, héroes de nuestras propias vidas, tenemos que emprender la búsqueda de un destino propio, dejando atrás al padre y a la madre. ¿Esto es algo que deliberadamente querías que estuviera presente en las novelas?

No es algo premeditado. La figura del padre, en las primeras novelas, era la figura de un mandato patriarcal que producía esquemas de poder; eran padres que les habían arruinado la vida a sus hijos, pero no era un ajuste de cuentas mío, con mi figura de padre. Si hubiera tenido un padre cabrón, probablemente hubiera sido legítimo hacerlo, pero en las novelas la construcción de la figura del padre implicaba otras cosas; tiene que ver con el conflicto de los personajes en particular.

Por ejemplo, en *La balada de los bandoleros baladíes*, hay muchas violencias domésticas moviendo la vida de los personajes: uno es un asesino, otro es una especie de monstruo moral que se venga de su familia, de aquello en lo que la misma familia lo fue convirtiendo; otros son unos paramilitares que andan por todo el país ganando dinero y cuyos padres son víctimas: uno es un abogado al que matan y su hijo se convierte en un mercenario. Todos estos personajes estaban condicionados por ciertas figuras patriarcales, seguían su mandato y lo reproducían.

En otras novelas, el foco no estaba sobre lo familiar, sino sobre destinos individuales enfrentados a ciertas condiciones de la realidad, presiones o conflictos políticos y sociales. Allí los padres ya no tenían una figura importante, pero sí se mantenía un mandato, esta vez del Estado, porque este reproduce esquemas de poder a nivel macro, que se van reproduciendo a nivel micro en los individuos. Estos personajes se enfrentan a ciertas figuras de autoridad; quizá lo patriarcal allí sería la autoridad.

No todos los padres han encarnado ese mandato. Por ejemplo, en *Recuerdos del río volador*, ninguno de los hijos quiere seguir el camino del padre, que era médico y, sin embargo, hay una relación mucho más amable, evocadora y sana con el padre, y una distancia con la madre. Ahí hay un espejo distinto.

La oposición al destino es lo que daría a un personaje el relieve dramático; no aceptar el destino que me impone la sociedad de ser “X” o “Y” persona, sino enfrentarme a algo para conseguir ser otra persona o cambiar una realidad en la que estoy inmerso. Me interesan los personajes rebeldes.

Me interesa mucho la construcción de tus personajes femeninos. Son mujeres muy fuertes y se hacen cada vez más fuertes a partir de *Rebelión de los oficios inútiles*. Ellas también configuran personajes rebeldes que buscan su propio destino y en las últimas dos novelas, específicamente con Julia Valserra, de *El año del sol negro* y Lucía Lausen, de *Recuerdos del río volador*, son mujeres a las que les interesa mucho la posibilidad de seguir una vocación. Sabemos que, al principio del siglo xx, para las mujeres estaba vedada esa búsqueda de una vocación y esta representaba un camino diferente a la feminidad tradicional. Todos los personajes femeninos de tus novelas tienen algo de eso. ¿Cuáles fueron las dificultades en la construcción de esos personajes femeninos?

Básicamente, la construcción pasa por lo arquetípico, en términos literarios: volver a tomar ciertos mitos que están en la sociedad, en la cultura y que uno encuentra en la literatura. Por ejemplo, en *Recuerdos del río volador*, hay dos mujeres muy fuertes como personajes, pero detrás de ellas hay mitos clásicos: uno es Hécuba, una de las madres de Troya a la que le asesinan a los hijos, es secuestrada después de que cae Troya y todos sus hijos son sacrificados. Hécuba estuvo todo el tiempo detrás de la creación de este personaje de *Recuerdos*, que es una mujer que está buscando a su hijo. Otro arquetipo fuerte fue Antígona, que es también un mito trágico griego: una mujer que se opone al poder para lograr enterrar a sus hermanos muertos.

Las dos mujeres del libro responden a estos arquetipos tradicionales de la literatura. No me los inventé yo; muchos autores han trabajado sobre mitos. Pero detrás hay otros arquetipos ya producidos por la misma sociedad; uno es la mujer que busca a un desaparecido y no cualquier mujer, sino la madre. En algún momento, mientras tomaba las decisiones narrativas para la novela, pensé que la compañera sentimental sería la que iba a hacer la búsqueda; Colombia está llena de mujeres que han buscado a sus maridos, sus esposos desaparecidos en los ríos, en la fosa común, pero la madre encarna mejor la búsqueda. Ahí están, por ejemplo, las mujeres de la masacre de El Tigre que sacralizaron esos cuerpos de hombres que no eran sus esposos, despedazados por los paramilitares, y los envolvieron en sábanas. Esas son las mujeres que van creando los arquetipos, es decir, un modelo de ética que nos permite a todos percibir una esperanza. Mis personajes femeninos se nutren de la literatura, porque yo básicamente lo que he sido es un ratón de biblioteca, pero también de las historias de este país.

Lucía, que es otro personaje fuerte de *Recuerdos*, tiene una misión: salvar a una niña de la violencia, salvarla de un entorno donde ha estallado

la guerra bipartidista. Ella es su madre vicaria, no su madre biológica; recibió a una niña que quedó huérfana porque perdió a sus padres en una matanza y reemplaza su vida por salvar la de esa niña, sacrifica su propio bienestar. Ahí hay un modelo ético, un arquetipo, que podría ser también cristiano, porque Lucía tiene una crisis de fe y llega a la conclusión de que la fe no es una creencia, sino que debe encarnar en una acción en el mundo, porque es lo que da una ética. Eso la va a salvar de su crisis existencial.

El método para contar esto es un cuaderno de confesiones, que es una escritura muy privada. El cuaderno de confesiones tiene unas características distintas al diario o a las autobiografías, que tienen una cierta complacencia sobre el relato de uno mismo, construyen una ficción de uno mismo. En la confesión, hay más bien una frustración que no es del todo aceptada. En la tradición católica es donde funcionó bien la confesión: el gran libro de Santa Teresa y el de San Agustín, por ejemplo. En el prólogo a *Cuadernos de Lanzarote*, de José Saramago, él reflexiona, a partir de María Zambrano, sobre cómo la confesión al exponer una frustración y aceptarla, da una esperanza de que yo cambie y pueda hacer algo en este mundo o por este mundo; eso crea una ética. El arquetipo de Lucía es más católico que literario.

Hay otro tema que me interesa y es la presencia del amor. Es muy claro cómo el amor y, específicamente, el amor de pareja, solo puede aparecer en las dos últimas novelas (con unas características muy particulares, porque son amores muy transgresores frente a su sociedad). Esta aparición del amor tiene que ver, entonces, con las novelas en las que más atrás te vas en el tiempo de la narración y no sé si se relacione con que, en el presente, pareciera que hablar del amor es cada vez más difícil, entre otras cosas, por el temor a ser cursi. Para mí, esa presencia del amor en las dos últimas novelas tiene que ver con la posibilidad de construcción de vínculos, que son cada vez más imposibles en *La balada de los bandoleros baladíes* y en *Viaje al interior de una gota de sangre*, porque ahí la sociedad colombiana está rota, la vida no vale nada, el territorio está plagado de bandoleros baladíes que matan por 20 mil pesos. Pero al irte más atrás en el tiempo este vínculo amoroso de pareja puede surgir. ¿Cómo fue construir ese tipo de amor en estas dos últimas novelas?

Yo pienso que la posibilidad del amor en la literatura, su representación en una pareja o en las distintas relaciones personales, aunque hoy esté corroída por el lenguaje de internet y por todas esas mediaciones, se da, precisamente, por la creación de un lenguaje: un lenguaje entre la pareja. Ahí es donde se da la posibilidad del amor.

Si uno lee las cartas de Kafka a Milena Jesenská, que eran cartas reales, Kafka va creando los vínculos con una mujer con la que no se ve, a partir de la construcción de un lenguaje. Se perdieron las cartas de Milena porque ella vivió en un campo de concentración y murió, pero ella también le escribió y, en algunos momentos, Kafka menciona algo que ella le había escrito. *Recuerdos del río volador* tiene un sustrato de cartas que se comparten; son fragmentos de cartas, fragmentos de un discurso de amor del que no se conoce todo. Se conocen algunos términos en los que se dio esa historia. Esas cartas están ahí para crear ese lenguaje que es muy intuitivo y personal.

Entonces el amor —y esto ya no es solo para la literatura— se expresa como un lenguaje; es un lenguaje entre los protagonistas del amor y solo lo entienden ellos. El resto es el “fragmento de un discurso amoroso”, de Barthes: cómo la sociedad ha construido el amor romántico. La historicidad del amor a mí no me interesa; me interesa cómo construye el amor un par de personajes en los años 30, a través de un lenguaje. Cuando encuentro el lenguaje, está la historia, aunque el lector viva una idea del amor distinta.

Tú has mencionado en algunas entrevistas que, en algún momento de tu vida, pensaste en ser revolucionario, pero que lo que decidiste, finalmente, fue ser un escritor y hacer una revolución del lenguaje, que consideras como una de las funciones principales del escritor. Es decir, pasaste de pensar hacer una revolución por las armas a una revolución de la palabra. ¿Cómo ha sido hacer una revolución del lenguaje en cinco novelas?

A mí se me salen esas cursilerías en las entrevistas de medios... Escribo sobre personajes revolucionarios, pero yo no fui un militante que hubiera estado dispuesto a la vida armada como respuesta ante la desigualdad, porque la justificación social de la lucha armada tuvo su época y su tiempo, y ya no fueron los míos. Cuando yo era niño, ya la lucha armada estaba muy desprestigiada por sus métodos de guerra. Yo quería hacer una serie de novelas sobre el siglo xx y los conflictos sociales de Colombia en el siglo pasado me implicaban observar dos categorías esenciales: el siglo xx fue el de las revoluciones y las resistencias. En Colombia, no tuvimos esas grandes conflagraciones como las guerras mundiales, pero tuvimos la Guerra de los Mil Días, que inicia el siglo xx, tuvimos la guerra bipartidista, la lucha armada revolucionaria, el abuso del poder del Estado para reprimir, para perseguir esas fuerzas revolucionarias. Fueron esos conflictos sociales el motor de las historias en las que iba a trabajar.

La más reciente novela, que es *Recuerdos del río volador*, habla sobre esos inicios de las luchas obreras en los años 20 y 30, permeadas por los discursos de la Internacional Comunista, traídos por luchadores sociales como Raúl Eduardo Mahecha y María Cano, para organizar a los obreros ante la corporación Rockefeller, que tenía dos empresas fachadas (la Standard Oil y la Tropical Oil) y monopolizó el petróleo colombiano durante 50 años, además de mantener una explotación humana con muy malas condiciones de contratación y unas reglas impuestas por el imperialismo norteamericano. Estos primeros núcleos obreros empezaron a hacer las primeras conquistas sociales, a partir de huelgas y de soportar represión, desapariciones y de comer zancudos en la selva del Magdalena Medio construyendo un oleoducto.

Ese es el trasfondo revolucionario que hay ahí. En otras novelas, cambia ese trasfondo. En *El año del sol negro*, es la Guerra de los Mil Días, el estallido de los primeros meses. La novela no alcanza a cubrir toda la complejidad que tienen esos años que le cuestan a Colombia la pérdida de un territorio: Panamá, que deja un país de viudas. La mirada está puesta sobre los primeros meses y cómo empieza el estallido. Cada una de las cinco novelas se pregunta por la resistencia, donde está la resistencia, cómo se organizó la gente ante el poder. Todo es visto desde la ficción, porque no son libros de historia, y eso es lo revolucionario que hay.

*Recuerdos del río volador* fue publicada en 2022, muy cerca del momento de publicación del informe final de la Comisión de la Verdad. El tema de la memoria es muy importante en tus cinco novelas. Si bien no son novelas históricas, en cada una de ellas es muy importante la reconstrucción de la memoria de un hecho que marcó la historia de este país, de una manera muy catastrófica. ¿Qué significa la memoria en tus novelas? ¿Cómo se da esa construcción de la memoria en ellas?

Yo, por supuesto, no me he leído las quince mil páginas de los informes de la Comisión de la Verdad. Me interesa mucho el informe sobre testimonios. La verdad, es sobrecogedor, al igual que escuchar en este momento las confesiones de los militares ante la JEP (Jurisdicción Especial para la Paz).

Pero no es la Comisión ni son los grupos de memoria histórica los que han hecho la memoria en este país, sino los colectivos sociales. Hay muchas asociaciones de todo tipo. Esos colectivos son los que decidieron conservar la memoria y son los que han ido nutriendo todos estos informes, que hoy hacen parte de un discurso oficial, en un momento surgido a partir de los Acuerdos de Paz, y que nos han permitido acercarnos a los testimonios y tener la ilusión de una verdadera pacificación del país.

En América Latina, países como Chile, Argentina, Brasil, Uruguay, todos los países que tuvieron dictaduras, tienen una literatura de la memoria, que surge a partir de la entrada de las nuevas democracias. Una vez cesan esos episodios de violencia del siglo xx, se liberan los relatos y hay una serie de novelas, de autores que han trabajado sobre esos temas. Pero en Colombia, la característica era que seguíamos escribiendo mientras el conflicto se ha seguido desarrollando por muchas décadas y entonces le pusieron una etiqueta: son libros de Violencia, no libros de memoria, hasta ahora, que hablamos de duelos, de reconciliación. Esto fue posible por los Acuerdos de Paz y por esta ilusión que todos tenemos. Entonces, están surgiendo estos libros que se asocian a la memoria, pero la memoria es mucho más profunda que solo informes o que solo llegar a ciertas verdades. Para mí, que trabajo sobre estos temas, sobre ciertas tradiciones y que a veces siento que tengo tan poca imaginación, la memoria se convierte en algo más importante que la invención. En un país al que le ha pasado todo lo que nos ha pasado a nosotros, a veces inventar es demasiado.

Pero pienso que a veces los dispositivos para almacenar la memoria son los que nos enseñan qué debemos narrar. Cuando alguien decide que en ese lugar, donde se encontró una prenda de un padre o de un hijo desaparecido, va a poner una placa, convierte ello en un sitio de memoria. Cuando alguien decide renombrar una plaza, cuando alguien decide que algo que ha querido ser borrado no debe ser borrado, eso se convierte en gestos revolucionarios de resistencia, que nos llevan a pensar que no van a ser los militares y otras fuerzas los que van a borrar la memoria de este país borrando a la gente que sabe la verdad, sino que es el pueblo el que dice cuándo hay que hacer la memoria y dónde hay que hacer la memoria y dónde poner la placa y dónde debe estar el museo y qué es lo que debe estar ahí. Es el arte y la gente los que han ido defendiendo la memoria.

Hay un conocimiento muy profundo de tus antecesores y antecesoras en relación con la tradición de la literatura colombiana, especialmente, con toda la tradición de la literatura de la Violencia, la que se escribe después de la muerte de Jorge Eliécer Gaitán, pero también, a nivel internacional, de las novelas que narraban la Segunda Guerra Mundial. Creo que eso habla de tu conciencia como escritor y de tu responsabilidad: no creer que estás haciendo algo completamente nuevo, sino que estás insertándote en una tradición, y esto habla también —creo— de una conciencia de querer hacer obras que perduren en el tiempo, en la memoria de los lectores y de las lectoras. Veo también que en cada una de tus novelas había cada vez un reto narrativo mayor, como ir complicando de muchas maneras las técnicas narrativas (la visión caleidoscópica, la polifonía y la ruptura de la estructura narrativa más

tradicional, tan presente en toda la obra) y los temas sobre los que narrabas. ¿Cómo fue complicarte la vida con cada novela nueva y cómo ves esa conciencia de que te estás insertando en una tradición de la literatura colombiana?

Yo llevo como veinte años leyendo en serio literatura colombiana y muchas otras literaturas de otro lado. No miro la literatura del mundo desde la literatura colombiana, sino que invertí esa mirada hacia cómo otros encontraron soluciones para sus realidades.

A los dieciséis años uno no va a escribir nada... Tiene que vivir un poco más y tiene que empezar a tocar ciertas figuras sociales y a integrarse con lo demás, a ver en qué estado está el mundo, y ahí empieza a encontrar un lenguaje. Ahí pasa la catarsis como autor de decir: “Bueno, ¿qué es lo que yo tengo que contar?”.

Los libros tenían ciertas limitaciones: tenían que ser sobre Colombia, a partir de historias de mi región. El tiempo es inventado, pero debía coincidir con el tiempo histórico de este país y pensé que tenía que haber historias que yo no hubiera leído en la literatura colombiana y no las hubiera encontrado, pero que se mantuvieran en una tradición.

Nunca quise ser un continuador de cosas como el realismo mágico, porque sentía que eso no abarcaba el mundo que yo quería, pero sí iba a trabajar sobre el realismo. Por ejemplo, *Recuerdos del río volador* tiene un realismo fotográfico, quiere capturar ciertos elementos para crear otra noción de realismo.

La tradición colombiana tiene huecos en cosas que pudieron ser y no fueron y eso sí me ha interesado más: la historia apócrifa de la literatura. Lo que ha sido censurado, lo que ha sido callado, lo que no se pudo realizar, a veces es más interesante. También los libros malos a veces resultan elocuentes; son fallidos por algo: falló el lenguaje o fallaron los personajes o algo. Pero examinándolos uno llega a decir: “¡Ah!, pero esta gente estaba evidenciando ciertas realidades”. Ese catálogo grande de novelas de la Violencia de los años 50, 60, le muestra a uno los errores generales de la literatura. Ya G. García Márquez lo señaló bastante en “Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia”, un artículo de 1959, donde habla de las repeticiones que hay en esas novelas.

Con las grietas o con los silencios o con lo apócrifo me refiero a, por ejemplo, José Eustasio Rivera, el autor de *La vorágine*. Murió de 46 años en los Estados Unidos, pero justo antes de morir, él estaba anunciando una novela que se iba a llamar *La mancha negra*. Esa novela surgía a partir de una investigación que él hizo sobre cómo la Standard Oil se quedó con el petróleo colombiano, cómo engatusaron al Gobierno de Pedro Nel Ospina para quedarse con los yacimientos del petróleo, cómo esas

concesiones ganaron precio como acciones sin haber explotado un solo barril; mientras esperaban que el precio del petróleo subiera, organizaban la estructura para negociar la concesión. Así se quedaron 50 años sacando el petróleo sin darle a Colombia nada.

José Eustasio Rivera, en los años 20, publica una serie de crónicas en un periódico de Bogotá contando sus investigaciones. Él había sido parte del Comité Limítrofe, había visto cómo trazaban la raya de Venezuela y Colombia, y cómo el petróleo quedaba del lado venezolano, no colombiano. La historia del petróleo venezolano es también muy interesante, pero desde otra óptica. Con esta investigación que él hace y donde explica por qué sacaron a Marco Fidel Suárez del poder cuando quería nacionalizar el petróleo, cómo sobornaron a los ministros de minas de entonces, cómo las empresas eran fachadas, pues era Rockefeller detrás del petróleo, con todo eso él iba a hacer una novela, pero nunca se publicó.

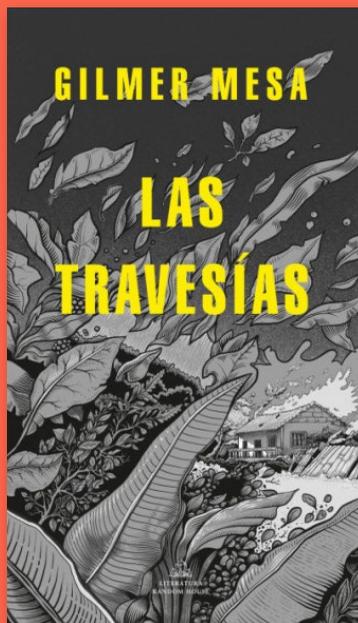
No se sabe de qué murió José Eustasio Rivera, pero ya deberíamos saberlo hoy, pues hay técnicas para saber; sus restos están acá, pero no sabemos de qué murió, si lo envenenaron y tampoco sabemos qué pasó con el manuscrito de eso que él ya anunciaba. Él estaba en los Estados Unidos tratando de convertir al cine *La vorágine* y muere y lo repatrian; su cadáver se pudre en el río Magdalena y allí está en el Cementerio Central de Bogotá, en una fosa bastante abandonada.

El maestro Isaías Peña había hecho unos artículos sobre las columnas de Rivera; él me ilustró más al respecto, y a mí me quedó esa inquietud: Rivera trabajaba en un libro que iba a tocar la época de la explotación petrolera. En el fondo, no fue que tomé la historia de Rivera, porque cuando yo descubrí eso ya estaba avanzada mi novela, pero me dio una directriz. El conflicto social, el fantasma de todo esto es el imperialismo funcionando en Colombia y cómo eso afecta las condiciones de vida de la gente, la migración, pues mucha gente llegó a la región del Magdalena Medio buscando transformar su vida con un salario de la petrolera, un salario de mierda porque se trataba de trabajar con paludismo, vivir en las peores condiciones habitacionales, contar con un solo médico para tres mil trabajadores y a todos únicamente les daban quina.

A partir de esos datos, Rivera me puso en la pista y fui aterrizando en lo que quería. Como un pequeño homenaje, el periódico revolucionario del libro se llama La Mancha Negra. En *La vorágine*, también van a aparecer muchas preguntas sobre la explotación humana del caucho y los errores que causó. Es en esa tradición que yo quería enclavar lo que estaba haciendo. →→→

# Reseñas Reviews





## Las Travesías de Gilmer Mesa

Penguin Random House, Bogotá, 2021, 431 p.



Jose Pablo Pareja Díaz

Universidad de Antioquia, Colombia

pablo.pareja@udea.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0002-0732-824X>

**Cómo citar esta reseña:** Pareja Díaz, J. P. (2024). Reseña del libro *Las Travesías* de Gilmer Mesa. *Estudios de Literatura Colombiana* 55, pp. 234-236. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.356716>

**Editoras:** Paula Andrea Marín Colorado  
Vanessa Zuleta Quintero

**Recibido:** 25/03/2024  
**Aprobado:** 12/04/2024  
**Publicado:** 31/07/2024

**Copyright:** ©2024 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2024. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](#)



Check for updates

*Las Travesías* es una novela de Gilmer Mesa publicada en 2021, después de su ópera prima, *La cuadra* (2016), y antes de su más reciente libro, *Aranjuez* (2023). Recordemos brevemente de qué va el relato: Cruz María y Mercedes establecen su finca en un “territorio sin nombre [...] una maleza sin provecho” (p. 6) y la llaman Las Travesías. De esta pareja y de un amorío de Cruz María con Carmela, la hermana de Mercedes, se desprenden generaciones enteras de nuevos colonos que, con un ímpetu inacabable, “cogieron las rulas y los azadones y se guindaron a tumbar monte” (p. 7). Es una analepsis relatada por un narrador heterodiegético que retoma las historias de los descendientes de aquel linaje, localizables en gran parte del siglo xx en Colombia, en el marco de la guerra bipartidista. En clave de ese agitado contexto

sociopolítico del campo antioqueño —que merecería su propia y profunda reflexión—, Mesa diserta sobre la relación entre el ser humano y el paisaje montañoso andino, atravesados por las diferentes formas de La Violencia.

En ese sentido, la novela aborda temas canónicos de la novelística de Mesa. Además de La Violencia, también están la familia y el fratricidio, lo abyecto y el cuerpo, y el espacio como actante. Si recordamos la espacialidad de las otras dos novelas de Mesa (el barrio), *Las Travesías* pareciera, a primer vistazo, un punto hiático en su novelística, pues desplaza la mirada del lector de la urbe medellinense hacia la ruralidad del norte de Antioquia (La Granja, El Aro, Ituango), alejándose del “vasto gris que asfixia”, como lo llama Mesa. Sin embargo, se trata realmente de la continuación de un ejercicio de memoria histórica que alterna narraciones crudas de lo abyecto y lo violento con reflexiones de tipo filosófico y sociológico. En la narrativa de Mesa, la importancia del espacio es tal que no solo sus novelas se titulan como los lugares en donde ocurren, sino que estos espacios adquieren el carácter funcional de lo que Mieke Bal, en su *Teoría de la narrativa* (1985) llama “actante”, un actor que mantiene una cierta intención teleológica. Es decir que, en *Las Travesías*, el espacio es relevante para la concepción de los personajes (y viceversa) con La Violencia como dador.

¿Cómo ocurre esto? Al reconocerse, desde la primera línea, al espacio montañoso andino —el *monte*— como un paisaje agreste: “Esa tierra no era más que selva ruda que se regeneraba más rápido de lo que se tumbaba” (p. 6) y que exige ímpetu: “el hombre se empleó a fondo en trabajos de sol a sol, tumbando monte como un poseído,

salía todavía oscuro y volvía bien entrada la noche” (p. 23), más de lo que exige reflexión: “[...] atiborrándose de labor para no tener tiempo, mente ni cuerpo para pensar en su agravio, sin conocer el descanso, transfiriendo el tormento al quehacer, no quería pensar y se lo veía furioso con el entorno, sus amigos decían que no estaba fundando sino peleando con el monte” (p. 23). Con todo esto, Mesa define seres humanos tan agrestes como la naturaleza que habitan, realizando así un proceso de construcción de subjetividades de sus personajes basado en el paisaje, similar a cómo lo hace Manuel Mejía Vallejo en *El día señalado* (1964) y *La casa de las dos palmas* (1988). Bien lo dice Miguel Ángel Asturias en su discurso de recepción de la laurea *honoris causa* en la Universidad de Ca’ Foscari (1972) cuando habla de los contrastes violentos y de la fuerza con que el paisaje moldea los personajes, creando arquetipos. El lector de la novela notará que el arquetipo del clásico hombre antioqueño es fuerza bruta de semblante indolente: “el monte lo había hecho frío como la escarcha de las madrugadas” (p. 98); pero es una indolencia que Mesa matiza bien, porque el monte es también soledad y confrontación de los sentimientos, revelándolo menos tosco y más sensible: “la embriaguez lo condujo al monte, en donde se dejó caer en soledad sobre unas hojas de bijao y lloró honda y largamente sin saber bien por qué” (p. 119).

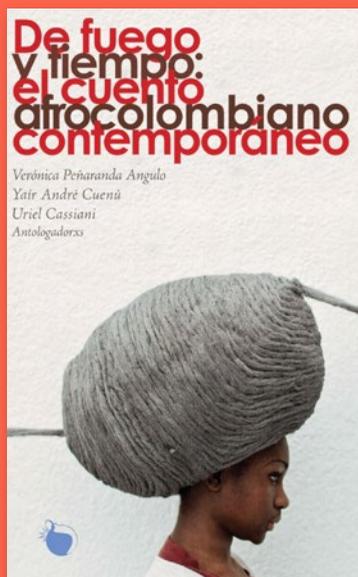
En *Las Travesías*, los personajes son a la vez causa y receptáculo de actos de violencia dentro de un determinismo que parece no abandonar el linaje de los García, como una maldición por la transgresión moral que cometiera el patriarca Cruz María al inicio del relato, mientras establecía fundos en aquella tierra virgen y prometedor.

Tierra paradisíaca de la que son expulsados después. Esta lectura edénica encabeza la lista de tensiones religiosas de que está cargada la novela. Asimismo, el lector puede evidenciar el fratricidio encarnado primordialmente en Abraham e Ismael, dos de los muchos descendientes de Cruz María que se reconocen incapaces de detener el *momentum* con el que opera La Violencia, que los enemista y condena desde el nacimiento: “somos un par de malnacidos, ahí se dañó todo, en el alumbramiento” (p. 159). La novela presenta un sino compuesto de una miríada de masacres y revanchas cíclicas, descritas con la crudeza habitual de Mesa, que obligan al hombre a perderse en el monte, huyéndole a la predominante pulsión tanática: “el marido ausente, [...] no aparecía, como si se lo hubiera tragado el monte” (p. 22).

Es así como el guiño que Mesa hace a la visión del paisaje en la *La Vorágine* no pasa desapercibido: la naturaleza deglute, pero también oculta. Y así los actores del conflicto —cachiporros y chusmeros, y chulavitas y pájaros por igual— pueden mimetizarse con ella: “Ismael, al frente de su tropa, se internó en el bosque cogiendo bocados de oscuridad hasta hartarse y parecerse a ella, fue volviéndose noche, anocheciéndose parejo con ella en su soledad” (p. 59). El denso monte atrae por su carácter sublime, pero también destruye, por sí mismo o por lo que alberga. Después de todo, no es un simple telón de fondo, es un actante. El narrador de *Las Travesías* nos dice que “[...] el monte intimida, inquirieron solo en sus bordes sin querer entrar a sus profundidades en donde habita el espanto, ninguno quería perderse o, peor, ser encontrado por alguno de los

grupos que moran la espesura” (p. 398). El paisaje es contaminado por lo tanático, ya sean los rastros intangibles de quienes allí se sumieron o lo real de los cuerpos desmembrados: “los torsos, miembros restantes y algunos cadáveres completos fueron arrojados a un camión y botados al río” (p. 293). ¿Cómo no contrastar esto con la vitalidad de antes? Como el nacimiento de Crucito, nieto de Cruz María: “[El cura] bendijo el nacimiento dándole bautizo en las aguas claras de la quebrada” (p. 90). Es así como el paisaje, en otrora diáfano, se contamina con la expansión de La Violencia y más escasa deviene la posibilidad de vida.

En la Colombia actual, que perpetúa los males de siempre y que se entiende cada vez menos con el paisaje, no se pediría menos que escudriñar en la palabra hablada y escrita la memoria histórica, de lo cual es digna síntesis este libro. Es entonces imperioso que cuanto mantenga viva la memoria sea objeto de lectura en la juventud, a ver si algún día dejamos de clamar que *siquiera se murieron los abuelos*. Si debiésemos atisbar alguna conclusión en tan breve formato, sería la de un paisaje (el monte) y un hombre que se devoran mutuamente con el impulso tanático de La Violencia. Ella, que se instaló en el paisaje y en los hombres, ahora hace parte íntegra del entorno, y aunque ya haya pelechado rastrojo y corrido agua donde hubo cuerpos degollados y calcinados —el monte es eso, regeneración—, algo de ese pasado persiste subyacente: “en ese verde virulento de selva y gentes violentas, donde la fauna de cadáveres se acostumbra a ser flora, estaba su ayer, y los ayeres son lo que nos compone, descomponiéndonos” (p. 403). ---



## *De fuego y tiempo: el cuento afrocolombiano contemporáneo* compilado por Verónica Peñaranda Angulo, Uriel Cassiani y Yair André Cuenú M.

Lugar Común Editorial, Montreal, 2023, 224 p.



Alexa Melissa Hurtado Montaña

Universidad Texas A&M, College Station, Estados Unidos

alexamel@tamu.edu

 <https://orcid.org/0009-0002-0001-1458>

**Cómo citar esta reseña:** Hurtado Montaña, A. M. (2024). Reseña del libro *De fuego y tiempo: el cuento afrocolombiano contemporáneo* compilado por Verónica Peñaranda Angulo, Uriel Cassiani y Yair André Cuenú M. *Estudios de Literatura Colombiana* 55, pp. 237-239. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.356855>

**Editoras:** Paula Andrea Marín Colorado  
Vanessa Zuleta Quintero

**Recibido:** 08/04/2024

**Aprobado:** 16/04/2024

**Publicado:** 31/07/2024

**Copyright:** ©2024 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2024. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](#)



Check for updates

La antología *De fuego y tiempo: el cuento afrocolombiano contemporáneo* (2023), realizada por los antologistas Verónica Peñaranda Angulo, Uriel Cassiani y Yair André Cuenú M, junto a la editorial Lugar Común, tiene como antecedentes *Palabras Pacíficas* de Alfredo Vanín y *La marea literaria del pacífico* de Fabio Martínez y Medardo Arias. Esta antología recoge parte de la obra de importantes autoras y autores en el mundo de la literatura afrocolombiana, tales como Carlos Arturo Truque, Sonia Nadeyda Truque y Amalia Lú Posso Figueroa, entre otros, quienes han labrado, fortalecido y fundamentado un camino para los futuros contadores de historias, las nuevas voces de la negritud afrocolombiana. Estas nuevas voces incluyen a Estercilia Simanca Pushaina, Giuseppe Ramírez, Trilce Ortiz y Juan Sebastián Mina,

quienes narran historias sobre lo que significa ser infancias, mujeres y hombres afrodescendientes en un país como Colombia. Estos escritores en *De fuego y tiempo* señalan cómo sus experiencias abordan de manera universal la existencia misma, lo que facilita comprender, sentir y sufrir estas realidades.

La antología se plantea desde el concepto de “cuentos afrocolombianos” como un acto político, que se convierte en un mecanismo para luchar contra el racismo institucionalizado y ocupa un lugar en las escuelas de todo el país, como se menciona en la introducción de la antología. Está compuesta por veinticuatro cuentos de autores que pertenecen a diferentes partes del país y narran desde diversas perspectivas del mundo. La mayoría de los cuentos seleccionados están estructurados desde la perspectiva de un narrador protagonista, lo que permite interiorizar aún más cada una de estas historias en conexión con la experiencia negra. Además, presentan una expresión estética fundamentada en el impacto de las tradiciones africanas, europeas y nativas, al mostrar nuevas formas del lenguaje, el ritmo y los significados.

Ahora bien, los cuentos que conforman la obra están divididos en dos categorías y logran una interconexión entre el título y los propósitos principales de la antología. La primera categoría, “De Fuego”, hace alusión al momento en el que se empezaron a contar los relatos bajo el fuego de las cavernas, marcando el inicio de las historias y cómo estas se conservan de generación en generación. Asimismo, en esta sección se puede observar el vínculo entre el pueblo afrocolombiano y la filosofía africana. En el transcurso de las historias de los cuentos seleccionados, se muestra una fuerte

conexión entre la humanidad y el territorio que habita. Se debe tener en cuenta que la filosofía africana ambiental, que tiene como trasfondo la creencia en la vinculación con la naturaleza, la comunidad y el ser humano, define a partir de estas una relación ética.<sup>1</sup> Por otra parte, la antología logra que sus lectores puedan aproximarse al nacimiento de la diáspora africana en el territorio colombiano y las experiencias de la negritud mediante la escritura.

Esto es posible al encontrar cuentos que hablan del pasado de los africanos esclavizados, la rota promesa de la libertad y la reconstrucción como sujetos que, a pesar de haber sido separados forzosamente de sus territorios, mantuvieron sus tradiciones y las transformaron en contacto con su nuevo territorio y el mestizaje. En este primer apartado, también es posible observar la construcción y reconstrucción del ser, el cual debe enfrentarse a emociones como la traición, junto al peso de la inmigración, la avaricia, las relaciones de poder, el dinero y la venganza. Por otro lado, los cuentos abordan el tema de la muerte desde su naturalidad y su presencia constante en las historias de los pueblos afrocolombianos. Finalmente, muestran a la muerte no solo como parte de la función del relato mismo, sino también como su función en la vida.

En el segundo “momento” de la antología, “De Tiempo”, se presenta una colección de relatos inéditos influenciados por la esencia y la construcción de las distintas comunidades negras del país, junto con el acto de escribir en territorios alejados de las raíces. Gracias a ese camino, forjado por

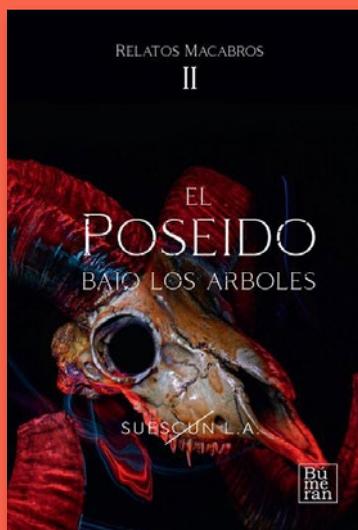
<sup>1</sup> Ekwealo, C. J. (2011). Environmental Ethics and Values in the 21st century: An Africanist Philosophical Analysis. *Journal of African Environmental Ethics and Values* 1, pp. 1-14.

una generación que prevalece, sus historias muestran diferentes maneras de existir y reexistir en sus territorios. En esta selección de cuentos, se abordan temas como el hambre, el trabajo infantil, la búsqueda constante por sobrevivir y mantener a la familia, las condiciones de vida de las personas que viven en la periferia; pero, a diferencia de la mirada hegemónica, estas poblaciones se encuentran protegidas por el mar, la selva y los ríos, pero también muestran cómo estos han sido víctimas de desplazamiento forzado. También se hace alusión a la reconstrucción de una sociedad quebrantada por falsas promesas. Veremos a un sujeto que lucha contra la depresión, la pérdida, los encuentros fallidos, la falta de esencia incluso en la muerte y la continuidad de la vida en los recuerdos, pero no en el presente.

Del mismo modo que en la anterior sección, este segundo apartado de cuentos hace alusión a la construcción de la identidad en medio de un mundo adulto racista y contradictorio. Se evidencia lo que significa ser un hombre y una mujer negra en la sociedad actual, los efectos y las mentiras de la apropiación cultural. Se expone el deseo de ocupar la posición del otro desde un acto

de conveniencia, la inmigración como única salida y el miedo de volver al territorio y no reconocerse. Además, se asume una posición crítica hacia los entes de poder que han desangrado las comunidades afrodescendientes, junto con el uso del lenguaje coloquial como estrategia estética que permite una aproximación real a las condiciones, las ilusiones, las esperanzas y los sufrimientos de las personas afrocolombianas.

Finalmente, ¿por qué leer esta antología? ¿Qué la hace diferente a las demás antologías que también se han acercado a la importancia de la literatura afrocolombiana? Sin duda, en primer lugar, permite recordar a estas escritoras y escritores que no callaron sus voces para hablar de la afrocolombianidad y todo lo que esto conlleva: cultura, tradiciones, luchas, reconocimiento y amor a la negritud. Principalmente, muestra al mundo quiénes somos y de qué estamos hechos. En segundo lugar, estas nuevas voces traen en sus narraciones y reflexiones el fuego de sus antepasados e iluminan este camino de letras que, aunque deben enfrentarse a una sociedad racista y hegemónica, continúan en una lucha poética por seguir contando nuestras historias. —♦—



## *El poseído bajo los árboles* de Luis A. Suescún

AG Consultoría Digital, Bogotá, 2022, 367 p.



Maria Paulina López Rojas

Universidad de Antioquia, Colombia

paulina.lopez1@udea.edu.co

 <https://orcid.org/0009-0001-5409-9881>

**Cómo citar esta reseña:** López Rojas, M. P. (2024). Reseña del libro *El poseído bajo los árboles* de Luis A. Suescún. *Estudios de Literatura Colombiana* 55, pp. 240-241. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.356643>

**Editoras:** Paula Andrea Marín Colorado  
Vanessa Zuleta Quintero

**Recibido:** 15/03/2024  
**Aprobado:** 17/04/2024  
**Publicado:** 31/07/2024

**Copyright:** ©2024 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2024. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](#)



Check for updates

*El poseído bajo los árboles* es el segundo tomo de *Relatos macabros*, una colección de tres tomos en los que se compilan treinta historias del escritor colombiano de terror y fantasía oscura Luis A. Suescún, quien nació en la ciudad de Cali y creció en Bogotá. Suescún ha sido catalogado “Maestro y mejor exponente actual del terror en Colombia” por críticos de este género como Tulio Fernández o George Valencia.

Esta obra literaria sumerge a los lectores en un intrigante viaje a lo macabro a través de sus doce relatos. Lo que destaca de manera notoria en este volumen es la habilidad del autor para explorar lo macabro desde diversas perspectivas, otorgando a cada narración un matiz único. En sus historias, se abordan temas como el amor, la identidad, la belleza del arte o la paternidad, al igual que la interpretación y

apropiación de historias preexistentes: Caín y Abel, *Pinocho* o *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*. Simultáneamente, reinventa algunos personajes tradicionales del terror clásico: brujas, vampiros, fantasmas o la misma muerte desde una visión más filosófica y poética. Los relatos cobran vida en lugares tan lejanos como cercanos a nuestra cotidianidad, desde una vieja cabaña en los pantanos cerca del río Misisipi o un pueblo a las afueras de Inglaterra hasta los Farallones caleños o las calles y los barrios de Bogotá. Situar la amenaza en un lugar aparentemente simple y común la hace más cercana a nuestra realidad, creando una atmósfera intrigante y perturbadora conforme avanza el relato.

Lo más destacado de la obra es la forma en que Suescún maneja la narración. La destreza con la que se describen los eventos y personajes crea una atmósfera intensa que envuelve al lector de principio a fin. *El poseído bajo los árboles* se distingue por su estructura narrativa dinámica: monólogos y relatos en primera persona e historias divididas y fragmentadas que juegan con la narración en segunda y tercera persona, añadiendo una capa adicional de complejidad y sumergiéndolo al lector en la trama de maneras inesperadas e impactantes. Esta variedad de enfoques le confiere al libro un ritmo vibrante. De igual forma, la extensa gama de longitudes de las historias, que van desde apenas tres páginas hasta las cien, no solo resalta

la versatilidad del autor, sino que también demuestra su habilidad para impactar de manera efectiva, independientemente de la extensión. Si bien algunas narraciones pueden ser más densas que otras, se entrelazan con relatos más ligeros, lo que añade riqueza al conjunto del libro.

Como lo advierten el prólogo y la contraportada del libro, en *Relatos macabros* convergen lo alucinante con lo siniestro y la belleza con la crueldad, en un estilo cinematográfico donde se encuentran y desarrollan de manera visual y ágil muchas de las obsesiones que habitan a su autor: “La monstruosidad, la otredad, lo extranjero, lo foráneo, lo antinatura, lo que nos repulsa, lo que tememos es, en realidad, lo que nos construye realmente como humanos” (p. 13). En conclusión, la narrativa contribuye a la creación de una atmósfera perturbadora en historias desarrolladas en un entorno cotidiano que se torna amenazante, las cuales incluyen conflictos morales y cuestionamientos a los límites éticos de las acciones. El uso de espacios marginales que desafían las normas sociales, las tramas y los personajes encarnan arquetipos literarios característicos del género gótico. La continuación de estos elementos en la obra contemporánea de Suescún muestra cómo la necesidad de mostrar lo peor de la humanidad por medio de la literatura sigue siendo relevante y se adapta a los contextos cambiantes, lo que demuestra la perdurabilidad de las preocupaciones y ansiedades humanas a lo largo de los siglos. →→



## *Quando los pájaros no cantaban: historias del conflicto armado en Colombia*

Comisión de la Verdad, Bogotá, 2022, 680 p.



Yolis Elena Muñoz López

Universidad de Antioquia, Colombia

yolis.munoz@udea.edu.co

 <https://orcid.org/0009-0007-7602-7612>

**Cómo citar esta reseña:** Muñoz López, Y. E. (2024). Reseña del libro *Cuando los pájaros no cantaban: historias del conflicto armado en Colombia* (2022) de la Comisión de la Verdad. *Estudios de Literatura Colombiana* 55, pp. 242-244. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.356708>

**Editoras:** Paula Andrea Marín Colorado  
Vanessa Zuleta Quintero

**Recibido:** 25/03/2024  
**Aprobado:** 16/04/2024  
**Publicado:** 31/07/2024

**Copyright:** ©2024 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2024. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](#)



Check for updates

“Otro reto de nuestra sociedad es aprender a escuchar la naturaleza”.

Comisión de la Verdad (2022, p. 184).

**E**l tomo número 6 del Informe Final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición (en adelante CEV), *Cuando los pájaros no cantaban: historias del conflicto armado en Colombia*, entregado en 2022, presenta una colección de testimonios, recopilados a partir de la metodología de la escucha de diferentes sujetos participantes en el conflicto armado colombiano, entre ellos, la naturaleza. Esto marca una perspectiva diferente para hablar de conflicto y víctimas, pues implica reconocer a la naturaleza como un sujeto de dolor, al igual que lo son las personas. Esto se evidencia fuertemente en el *Libro de las*

*devastaciones y la vida*, específicamente, en el cuaderno I *Diálogos con la naturaleza*. En él confluyen testimonios de pueblos indígenas, campesinos y comunidades afrodescendientes, quienes cuentan cómo escuchan la naturaleza y la ubican en el centro de la discusión y la búsqueda de la paz. Así, estos testimonios presentan a la naturaleza como una víctima, como una testimoniante e invitan a escucharla para hallar la paz y restitución verdadera.

Kanev<sup>1</sup>, en su artículo “Paisaje y espacio en la literatura”, reconoce al lugar y al paisaje como el escenario en el cual se mueven los personajes y como las posibles interpretaciones subjetivas de los escenarios naturales, respectivamente. Dentro del informe de la CEV mencionan que “un lugar es donde las personas han creado relaciones de identidad y arraigo, que a su vez configuraron la vida social en dichos territorios” (p. 183) y que “el paisaje implica la manera integrada como los seres humanos perciben con sus sentidos el mundo que los rodea” (p. 191). Desde estas concepciones similares se realiza un reconocimiento cimental a la naturaleza para la existencia de una vida, una experiencia y un testimonio. Se resalta el papel del testimonio dado que es la voz de esas relaciones perdidas y bifurcadas por causa de la violencia. Así, se deja por sentado que sin la naturaleza no podrían existir dichos testimonios ni su análisis.

En ese escuchar se utilizan diferentes elementos cortos, mediados por la escritura, que permiten comprender las sonoridades de la naturaleza en cuanto víctima del conflicto. Uno de ellos es el uso constante de las onomatopeyas. Estas dejan reconocer cómo

los sonidos de la guerra alteran la naturaleza: “cuando las bombas entraban, sacudían la tierra y los animales ¡rump! Impresionante, yo nunca había visto eso” (p. 192); o cómo los sonidos de la misma naturaleza cambian y transmiten nuevos significados: “cuando el manglar estaba tupido, el sonido era distinto, más apretado: quiquiriri. Ahora su sonido es desesperante; su brisa es como fuuuuu” (p. 197). Otro elemento es la transcripción directa de las voces testimoniante. En otros apartados del volumen testimonial se realiza una reescritura de estos, pero en *Diálogos con la naturaleza* se plasman esas voces. Esto hace posible conocer la voz de los mamos, campesinos y afrodescendientes, y saber qué tienen para decir, en tanto transmisores de los sonidos, las voces, los dolores y las experiencias de la naturaleza. Lo anterior es plausible gracias a que dichos sujetos han sabido escuchar de una mejor manera a la naturaleza de lo que lo ha hecho la mayoría de Colombia.

Se puede reconocer en sus relatos a la naturaleza como víctima y testimoniante de esos hechos violentos. La CEV menciona que “cuando se habla de naturaleza, esas transformaciones implican cicatrices, a veces incluso imperceptibles, ya que se normalizan en la vida cotidiana” (p. 191). Esas cicatrices se pueden evidenciar en las huellas perceptibles con la vista, el oído, la comunicación ancestral, los cambios drásticos a los que ha sido sometida, incluso, los que se dieron luego del acuerdo de paz. Las cicatrices de la tierra se evidencian en las modificaciones bombas, minas y balas: “el cráter fue grande. Yo quedé enterrado” (p. 193). Las del agua se pueden ver en el abandono de ríos y manglares, los cuales dejan de ser fuente de vida para ser fosas: “el río, que era vida,

<sup>1</sup> Kanev, V. (2003) Paisaje y espacio en literatura. *América: Cahiers du CRICCAL* 2 (29), pp. 9-19.

lo convirtieron en un cementerio.” (p. 199), “eso nunca había hecho parte de ningún paisaje. Pero en ese pedazo, en ese barrio, en ese pedazo del manglar, estaba la ropa colgando” (p. 196), por dar algunos ejemplos.

Para las comunidades que hablan por la naturaleza en estos testimonios no es posible hablar de paz cuando la naturaleza aún no ha sido escuchada, reparada, cuando no se le ha pedido perdón. Como lo menciona el mamo Evangelino, la “violencia es el reflejo de la desconexión del ser humano con la naturaleza” (p. 185) y “la paz es completa cuando se siente que la Madre Tierra está sana donde tú vives” (p. 187). Por ende, para que se pueda hablar de paz hay que escuchar a la naturaleza, establecer un diálogo con ella, aprender y aprehender su voz para poner en marcha el cambio. Este es el mensaje que dejan dichas comunidades.

Así las cosas, la invitación para los colombianos es a leer estos testimonios escuchando la voz de la naturaleza en ellos y a su alrededor. Para los escritores y críticos de la literatura, es una invitación a leerlos desde una reconfiguración del sujeto testimoniante y a entender que la naturaleza también tiene mucho que decir. Si bien hasta ahora se hace desde lo que las comunidades indígenas y afrodescendientes han sabido escuchar en ella, a medida que se avance, se podrá *recalibrar* el oído, —como propone Alejandro Castillejos, comisionado encargado de la edición final del volumen testimonial— en las sonoridades y mensajes de la naturaleza. Solo así se puede avanzar en el reconocimiento de todas las víctimas, humanas y no humanas, del conflicto armado, en la restauración de los territorios y la búsqueda de la paz verdadera, esa que solo se logra “cuando el hombre se pone en paz con la Madre Tierra” (p. 187), cuando logramos escucharnos y escuchar a los otros y a lo otro. —♦♦♦—

# ÍNDICE DE AUTORES

**BAQUERO VALBUENA, CRISTIAN CAMILO:** magíster en Literatura. Actualmente, es investigador independiente enfocado en las líneas de investigación en literatura colombiana del siglo xx, literatura afrocolombiana, novela colombiana del siglo xx, así como en literatura, memoria y conflicto.

Contacto: [crcbaquerova@unal.edu.co](mailto:crcbaquerova@unal.edu.co)

**BUITRAGO-DUQUE, NICOLÁS:** magíster en Filosofía y estudiante del Doctorat en Sciences du Langage de la Universidad de Montpellier 3 (Francia) y miembro de la unidad de investigación LHUMAIN de la misma institución. Actualmente, es docente de planta tiempo completo del Departamento de Filosofía de la Universidad de Caldas. Además, es miembro del grupo de investigación Filosofía y Cultura.

Contacto: [nicolas.duque@ucaldas.edu.co](mailto:nicolas.duque@ucaldas.edu.co)

**BURGOS ALTAMIRANDA, MAURICIO:** magíster en Literatura Hispanoamericana y candidato a doctor en Ciencias de la Educación. Doctorante en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira. Además, es docente de planta de la Universidad de Córdoba, Colombia, e integrante del grupo de investigación Edutlán de la misma universidad.

Contacto: [mauricioburgos@correo.unicordoba.edu.co](mailto:mauricioburgos@correo.unicordoba.edu.co)

**DONATO RODRÍGUEZ, NORMA STELLA:** magíster en Estudios Literarios por la Universidad de Buenos Aires y candidata a doctora en Lengua y Literatura por L'École Normale Supérieure de París y la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente, es investigadora del Institut des Textes et Manuscrits Modernes, en el marco del doctorado en Lengua y Literatura, Escuela Doctoral 540, École Normale Supérieure de París, en cotutela con la Universidad Complutense de Madrid.

Contacto: [donatonormas@gmail.com](mailto:donatonormas@gmail.com)

**DURÁN MUÑOZ, ROSA JAISULY:** magíster en Literaturas Colombiana y Latinoamericana. Actualmente, es coordinadora académica de la Licenciatura en Literatura de la Universidad del Valle, Colombia, sede Palmira. A su vez, es integrante del

grupo de investigación Autores Colombianos y Latinoamericanos de la misma universidad.

Contacto: [rosa.duran@correounivalle.edu.co](mailto:rosa.duran@correounivalle.edu.co)

**FLORES PORTERO, LUIS:** Ph.D. in Spanish, Pennsylvania State University. Actualmente, es profesor asociado de la Universidad Militar Nueva Granada de Bogotá, Colombia. Su última publicación se titula “La interculturalidad desde la práctica pedagógica: hacia una mejor integración de las comunidades indígenas en el sistema educativo colombiano” (2023).

Contacto: [luis.flores@unimilitar.edu.co](mailto:luis.flores@unimilitar.edu.co)

**GIL GÓMEZ, LEONARDO:** Ph.D. in Spanish and Portuguese, Northwestern University. Actualmente, es profesor asociado de la Universidad Autónoma de Bucaramanga, Colombia, de la Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Artes, en el programa de Literatura. Además, es integrante del grupo de investigación en Artes Integradas de la misma universidad.

Contacto: [lgil64@unab.edu.co](mailto:lgil64@unab.edu.co)

**HURTADO MONTAÑO, ALEXA MELISSA:** poeta y estudiante del doctorado en Estudios Hispánicos de la Universidad de Texas A&M, Estados Unidos. Integrante del semillero de investigación Reparaciones Históricas: Observatorio de Discriminación Racial. Sus líneas de investigación son la literatura afrohispana y afrolatina, los estudios afrodiáspóricos y los estudios africanos. Es organizadora y coordinadora del evento anual “Black Women Poetry” y autora del libro *Confesiones de Melencó* (2024).

Contacto: [alexamel@tamu.edu](mailto:alexamel@tamu.edu)

**LÓPEZ RODRÍGUEZ, SANTIAGO:** magíster en Filosofía de la Universidad de Caldas y estudiante del Doctorado en Literatura de la Universidad de Antioquia.

Actualmente, es docente nombrado en propiedad de la Secretaría de Educación de Manizales. Es integrante del Grupo de Estudios Literarios —GEL— literatura, cultura y sociedad.

Contacto: [elsanto2313@gmail.com](mailto:elsanto2313@gmail.com)

**LÓPEZ ROJAS, MARÍA PAULINA:** estudiante de Filología Hispánica de la Universidad de Antioquia.

Contacto: [paulina.lopez1@udea.edu.co](mailto:paulina.lopez1@udea.edu.co)

**MAHOP MA MAHOP, ROMUALD-ACHILLE:** doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente, es Maître de Conférences en Literatura Hispanoamericana de la Université de Yaoundé I en la Faculté des Arts, Lettres et Sciences Humaines (FALSH) del Departamento de Lenguas, Literaturas y Civilizaciones Ibéricas, Iberoamericanas e Italianas (LLCIII).

Contacto: [mahorom2006@yahoo.fr](mailto:mahorom2006@yahoo.fr)

**MARÍN COLORADO, PAULA ANDREA:** doctora en Literatura de la Universidad de Antioquia. Realizó una estancia posdoctoral en esta misma universidad. Miembro del grupo de investigación Colombia: tradiciones de la palabra, docente vinculada de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia y directora de la revista *Estudios de Literatura Colombiana*.

Contacto: [paula.marin2@udea.edu.co](mailto:paula.marin2@udea.edu.co)

**MORALES OSORIO, GLORIA JOHANA:** magíster en Literatura de la Universidad de los Andes y candidata doctoral de la Universidad de Wisconsin-Madison. Actualmente, es docente, y sus líneas de investigación son historia del libro en Colombia, literatura colombiana siglos XIX y XX y archivos y literatura.

Contacto: [gloriajmoralesosorio@gmail.com](mailto:gloriajmoralesosorio@gmail.com)

**MORENO PINEDA, VÍCTOR ALFONSO:** magíster en Educación y estudiante del Doctorado en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira. Actualmente, es docente catedrático de la Universidad de Córdoba, Colombia. Su última publicación se titula “La canción social latinoamericana en Calle 13. Un estudio desde la perspectiva histórica discursiva” (2020).

Contacto: [victormorenop@correo.unicordoba.edu.co](mailto:victormorenop@correo.unicordoba.edu.co)

**MUÑOZ LÓPEZ, YOLIS ELENA:** estudiante de la Maestría en Literatura de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia y licenciada en Literatura y Lengua Castellana de la misma universidad.

Contacto: [yolis.munoz@udea.edu.co](mailto:yolis.munoz@udea.edu.co)

**PAJEJA DÍAZ, JOSE PABLO:** licenciado en Lenguas Extranjeras y estudiante de la Maestría en Literatura de la Universidad de Antioquia. Actualmente, es docente de lenguas, literatura y traducción de la misma universidad. Además, es integrante del Grupo de Estudios Fílmicos, el cual desarrolla una investigación interdisciplinaria centrada en el cine desde el análisis textual, el enfoque comparativo, la sociocrítica y el psicoanálisis.

Contacto: [pablo.pareja@udea.edu.co](mailto:pablo.pareja@udea.edu.co)

**VALENCIA, MARGARITA:** editora, traductora y crítica literaria, además de docente e investigadora. Licenciada en Filosofía y Letras por la Universidad de los Andes, cuenta con una maestría en Estudios Políticos de la Universidad Javeriana. Realizó estudios de doctorado en el Departamento de Filología Clásica e Indoeuropea de la Universidad de Salamanca, España. Ha desempeñado roles como gerente y editora en Carlos Valencia Editores, directora de la editorial de la Universidad Nacional de Colombia y directora editorial de la División de Literatura y Ensayo del Grupo Norma. Coautora del libro *Ellas editan* (Ariel-Planeta, 2019). En 2006 fue designada directora de la Biblioteca Nacional de Colombia. Valencia es la creadora de la maestría en Estudios Editoriales del Instituto Caro y Cuervo.

Contacto: [margarita.valencia@caroycuervo.gov.co](mailto:margarita.valencia@caroycuervo.gov.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](mailto:revistaelc@udea.edu.co) y en la web <https://revistas.udea.edu.co/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](mailto:revistaelc@udea.edu.co)) or be uploaded through the preliminary register in the *Open Journal System* Platform (<https://revistas.udea.edu.co/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 15<sup>th</sup>**: papers will be reviewed for the July-December issue of the same year.
- **August 15<sup>th</sup>**: 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.somaddress.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.banrep cultural.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 faladas em línguas indígenas, afrodescendentes e europeias. *Estudios de Literatura Colombiana* é publicada semestralmente e é editada pelo Doutorado em 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](mailto:revistaelc@udea.edu.co) e pela página <https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc>, mediante inscrição prévia dos autores na plataforma *Open Journal System*. Os artigos enviados (cujo recebimento não implica em sua publicação) não podem ser apresentados simultaneamente a nenhuma outra publicação e devem ser inéditos.

Será admitida somente uma colaboração por autor e o mesmo não poderá publicar em duas edições seguidas. Cada proposta deve conter três arquivos:

- Artigo: não pode incluir o nome do autor.
- Currículo: nome completo, instituição, email, último título obtido, título da pesquisa da qual provém, grupo e linha de pesquisa, cargo atual e últimas publicações.
- Declaração de responsabilidade e transferência de direitos autorais (enviada pela revista).

## Datas limite

- 15 de fevereiro: os artigos serão avaliados para o número julho-dezembro do mesmo ano.
- 15 de agosto: os artigos serão avaliados para o número janeiro-junho do próximo ano.

## Processo de avaliação (artigos)

- Comitê editorial. Serão empregados os seguintes critérios: escrita acadêmica, pertinência, originalidade e rigor investigativo. O autor cujo texto não seja aprovado será notificado por correio eletrônico.
- Pares avaliadores. A revista recorre com frequência a avaliadores externos à Universidade de Antioquia. Cada texto será avaliado mediante sistema duplo cego (*double-blind peer review*) por dois especialistas no tema, que contarão com vinte dias para emitir seu veredicto. Eles podem aceitar (com ou sem modificações) ou rejeitar o artigo. As avaliações serão enviadas ao autor por correio eletrônico. Caso sejam radicalmente opostas, a revista recorrerá a um terceiro avaliador.
- Ajustes. O autor contará com dez dias de prazo para adaptar seu artigo às sugestões dos avaliadores.
- Correção de estilo. O artigo ajustado passará para a correção de estilo. O Comitê editorial da revista pode solicitar correções adicionais.

# NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ARTIGOS

## Formato

- Formato e extensão: .doc, tamanho carta, margem 3.0 cm. em todos os lados. Mínimo 6000 e máximo 8000 palavras, incluindo resumo, bibliografia e citações.
- Submissões em português devem observar o Novo Acordo Ortográfico (decreto nº 6.583).
- Corpo do texto: Times New Roman 12, justificado, com espaçamento entre linhas de 1.5, parágrafos recuados à esquerda 1.2 cm. na primeira linha, sem espaços entre parágrafos.
- Citações superiores a 40 palavras e epígrafes: parágrafo a parte, sem aspas, 10 pontos, justificado, com espaçamento entre linhas de 1.0, parágrafo recuado à esquerda 1.2 cm. Fragmentos suprimidos entre [...]. Não devem exceder 10% do corpo do texto. Toda citação exige um comentário que indique sua pertinência dentro do artigo. Não serão aceitos trabalhos que se limitem a copiar e colar uma citação atrás da outra.
- Citações com menos de 40 palavras: Independente do idioma em que se cite, serão incorporadas ao texto entre aspas curvas duplas, indicando os fragmentos suprimidos entre [...]. Seguir estes estilos de citação:
  - » Com nome explícito antes da citação: Sobrenome (ano), “citação entre aspas curvas duplas” (páginas).  
Contrario a lo planteado, Foucault (1992) propone que “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y en medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (p. 12).
  - » Sem nome explícito: “citação entre aspas curvas duplas” (sobrenome, ano, páginas).  
Otros investigadores consideran que “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y en medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (Foucault, 1992, p. 12).
- Notas de rodapé: 10 pontos, justificado, com espaçamento entre linhas de 1.0, parágrafo recuado à esquerda 0.8 cm. Devem ser reservadas para fortalecer as abordagens, evitando seu emprego excessivo. Não consigne referências bibliográficas nem citações textuais. Procure transmitir somente uma ideia por nota de rodapé de página. Se a mesma exceder a extensão regular de um parágrafo (15% de uma página), considere incorporá-la ao texto principal.
- Negrito: somente para o título do artigo e o título dos parágrafos.
- Cursiva: título de livros, revistas, periódicos, obras de arte, filmes, programas de televisão.
- Aspas curvas duplas: citações textuais (com menos de 40 palavras), título de contos, poemas, artigos de revista e jornal, capítulos de livros e outros gêneros curtos incluídos em uma obra maior.

## Partes do artigo

- Título: deve indicar de maneira clara e concisa o conteúdo específico do artigo (obra, autor e aspectos teóricos pesquisados). Evite o uso de abreviaturas. É recomendável não exceder uma linha.
- Resumo: máximo 100 palavras. Deve descrever tema, objetivo, marco teórico e principais contribuições ao campo estudado.
- Palavras-chave: máximo 5 ou que não excedam uma linha. Evite expressões que possam dificultar sua indexação.
- Tradução: título, resumo e palavras-chave devem ser traduzidas a uma segunda língua.
- Epígrafe: Deve estar integrada ao desenvolvimento argumentativo do artigo.
- Apresentação do artigo: máximo uma página. Não repetir o resumo.
- Primeiro capítulo, seção ou parte: mínimo 5 páginas.
- Segundo capítulo, seção ou parte: mínimo 5 páginas.

- Terceiro capítulo, seção ou parte: mínimo 5 páginas.
- Conclusões: texto autocrítico (uma página) na qual sejam sinalizados resultados e as carências da pesquisa. Não repita o consignado no resumo e na introdução. Não é necessário que escreva a palavra conclusões.
- Bibliografia: Lista de obras efetivamente citadas. Mínimo 10, máximo 15 referências.
- Numeração consecutiva, ordem alfabética, Times New Roman 10, justificado, com espaçamento entre linhas de 1.5, parágrafo francês 0.8 cm. Todas as entradas devem levar o sobrenome do autor, sem importar que o mesmo seja repetido; estas entradas devem ser organizadas cronologicamente e, caso tenham sido publicadas no mesmo ano, serão diferenciadas com letras minúsculas (2000, 2000a, 2000b). Exemplos:

Livro: Sobrenome, N. (ano). *Título do livro*. Cidade: Editorial.

Rivas Polo, C. (2005). *Revista Mito: vigencia de un legado intelectual*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Capítulo de livro: Sobrenome, N. (ano). Título do capítulo. Em N. Sobrenome (Ed). *Título do livro* (pp. xx-xx). Cidade: Editorial.

Weinberg, L. (2014). Crítica literaria y trabajo intelectual. En S. Vivas Hurtado (Coord.).

*Utopías móviles. Nuevos caminos para la Historia intelectual en América Latina* (pp. 90-117). Bogotá: Diente de León, Editorial Universidad de Antioquia.

Artigo de revista: Sobrenome, N. (ano). Título do capítulo. *Título da publicação* volume (número), pp. xx-xx.

Acevedo, C. (2010). Eduardo Caballero Calderón: panorámica de su obra ensayística. *Estudios de Literatura Colombiana* 27, pp. 119-134.

Artigo de revista online: Sobrenome, N. (ano). Título. *Título da publicação* volume (número). Disponível no URL [d.m.a]

Alstrum, J. J. (1986). La poesía de Luis Carlos López y la tradición de la antiliteratura en las letras hispánicas. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 23 (7). Disponible en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti4/bol7/poesia.htm> [8.02.2014]

Artigo de revista com DOI: Sobrenome, N. (ano). Título do artigo. *Título da publicação* volume (número), pp. xx-xx. DOI:

López Mejía, A. (2015). Los personajes afrodescendientes en “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”. *Estudios de Literatura Colombiana* 37, pp. 15-27. DOI: 10.17533/udea.elc.n37a01.

# NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE RESENHAS E ENTREVISTAS

## Resenhas

Crítica —não meramente informativa— de obras literárias colombianas ou de estudos sobre as literaturas colombianas publicados recentemente.

- Estrutura: Título da obra resenhada. Nome do autor, editor, tradutor ou compilador. Cidade: editorial, ano de publicação, número de páginas. Nome, correio eletrônico e instituição acadêmica do resenhista. Não deve levar notas de rodapé nem epígrafes nem bibliografia final.
- Formato: .doc, tamanho carta, margem 3.0 cm. em todos os lados.
- Corpo do texto: Times New Roman 12, justificado, com espaçamento entre linhas de 1.5, parágrafo recuado à esquerda 1.2 cm. na primeira linha, sem espaços entre parágrafos.
- Extensão: máximo 5 páginas.

## Entrevistas

Serão publicados somente diálogos com escritores colombianos vivos. O modelo tradicional de pergunta-resposta ou transcrição das palavras do entrevistado pode ser seguido.

- Estrutura: Título (com nome do entrevistado), data e lugar da entrevista (em nota de rodapé). Nome, correio eletrônico e instituição acadêmica do entrevistador.
- Formato: .doc, tamanho carta, margem 3.0 cm. em todos os lados.
- Corpo do texto: Times New Roman 12, justificado, com espaçamento entre linhas de 1.5, parágrafo recuado à esquerda 1.2 cm. na primeira linha, sem espaços entre parágrafos.
- Extensão: máximo 5 páginas.

Os autores publicados receberão dois exemplares da revista. Cada autor é responsável pelas ideias (interpretações, enfoques, conceitos) expressadas no seu trabalho. Estas não representam o pensamento do Comitê editorial nem do Comitê científico de *Estudios de Literatura Colombiana*. Em termos gerais, a revista acolhe padrões de qualidade editorial regularizados pelo Comitê de Ética em Publicações (COPE, por suas siglas em inglês). Os direitos de reprodução e reimpressão dos artigos publicados na revista *Estudios de Literatura Colombiana* pertencem ao editor. Os autores devem esperar seis meses e solicitar por escrito ao Comitê editorial a autorização de reprodução do material publicado.

### Título texto evaluado:

I. ¿Presenta conflictos de intereses? Si su respuesta es afirmativa, el artículo no continúa siendo evaluado. Por favor, justifique:

SI  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 <sup>1</sup>	
Nacionalidad (indique si posee doble nacionalidad)	
Título académico	
Filiación institucional	
ORCID	
CvLAC (para colombianos) <sup>2</sup>	

¡Muchas gracias!

<sup>1</sup> 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”.

<sup>2</sup> 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.

# Estudios de Literatura COLOMBIANA

EDITORIAL | ARTÍCULOS ARBITRADOS | CONFERENCIAS | ENTREVISTAS | RESEÑAS

## Contenido

- EDITORIAL 55** ..... 6
- ARTÍCULOS ARBITRADOS**  
**REFEREED ARTICLES** ..... 10
- La Vorágine en el escritorio. Objetos melancólicos en el archivo de “José Eustasio Rivera & Co.” de la Universidad de Caldas** ..... 11  
*The Vortex on the Desk: Melancholic Objects in the Archive of “José Eustasio Rivera & Co.” at Universidad de Caldas*  
Nicolás Duque-Buitrago  
Universidad de Caldas, Colombia, Université Montpellier 3, Francia, (LHUMAIN)
- El archivo José Eustasio Rivera: Apuntes para un dossier genético de La Vorágine** ..... 40  
*The José Eustasio Rivera Archive: Notes for a Genetic Dossier of The Vortex*  
Norma Stella Donato Rodríguez  
École Normale Supérieure de Paris-Universidad Complutense de Madrid
- Revisitar la historiografía literaria nacional: Jiménez de Quesada y los márgenes de la nación en las historias literarias de José María Vergara y Antonio Gómez Restrepo** ..... 65  
*Revisiting the National Literary Historiography: Jiménez de Quesada and the Margins of the Nation in the Literary Histories of José María Vergara and Antonio Gómez Restrepo*  
Victor Alfonso Moreno Pineda  
Universidad de Córdoba, Colombia  
Mauricio Burgos Altamiranda  
Universidad de Córdoba, Colombia - Universidad Católica Luis Amigó, Colombia
- “Sin Dios ni ley”: conciencia contrahegemónica y causas de La Violencia en El Cristo de espaldas (1952) de Eduardo Caballero Calderón** ..... 85  
*“Godless and Lawless”: Counter-Hegemonic Consciousness and Causes of La Violencia in El Cristo de Espaldas (1952) by Eduardo Caballero Calderón*  
Luis Flores Portero  
Universidad Militar Nueva Granada, Colombia
- Defensa de la actitud contrahegemónica presente en El otoño del patriarca: una réplica a Krauze** ..... 103  
*Defense of the Counter-Hegemonic Attitude Present in The Autumn of the Patriarch: a Reply to Krauze*  
Santiago López R.  
Universidad de Antioquia, Colombia
- De espuma y ceniza: rastros y rostros de lo fugaz en la poesía de Piedad Bonnett** ..... 124  
*On Foam and Ashes: Traces and Faces of the Fleeting in Piedad Bonnett’s Poetry*  
Romuald-Achille Mahop Ma Mahop  
Université de Yaoundé I, République du Cameroun
- Colonialidad del poder y fetichismo de la mercancía en torno a la plantación en El diablo de las provincias (2017) de Juan Cárdenas** ..... 145  
*Coloniality of Power and Commodity Fetishism around the Plantation in The Devil of the Provinces (2017) by Juan Cárdenas*  
Leonardo Gil Gómez  
Universidad Autónoma de Bucaramanga, Colombia
- Memorias del horror de la desaparición forzada en La sombra de Orión (2021) y Recuerdos del río volador (2022)** ..... 165  
*Memories of the Horror of Forced Disappearance in La sombra de Orión [The Shadow of Orion] (2021) and Recuerdos del Río Volador [Memories of the Flying River] (2022)*  
Rosa Jaisully Durán Muñoz  
Universidad del Valle, Colombia
- CONFERENCIA**  
**CONFERENCE** ..... 187
- Las colecciones editoriales colombianas: reflexiones, provocaciones y preguntas** ..... 188  
*Colombian Book Collections: Reflections, Provocations and Questions*  
Gloria Johana Morales Osorio  
Universidad de Wisconsin-Madison, Estados Unidos  
Cristian Camilo Baquero Valbuena  
Universidad Nacional de Colombia, Colombia
- ENTREVISTAS**  
**INTERVIEWS** ..... 201
- Para mostrar al mundo cómo es su casa: Entrevista a Irene Vasco** ..... 202  
*To Show the World What Her House Looks Like: Interview with Irene Vasco*  
Margarita Valencia  
Instituto Caro y Cuervo, Colombia
- Entrevista a Daniel Ferreira** ..... 221  
*Interview with Daniel Ferreira*  
Paula Andrea Marín Colorado  
Universidad de Antioquia, Colombia
- RESEÑAS**  
**REVIEWS** ..... 233
- Las Travesías de Gilmer Mesa** ..... 234  
*Penguin Random House, Bogotá, 2021, 431 p.*  
Jose Pablo Pareja Díaz  
Universidad de Antioquia, Colombia
- De fuego y tiempo: el cuento afrocolombiano contemporáneo compilado por Verónica Peñaranda Angulo, Uriel Cassiani y Yair André Cuenú M.** ..... 237  
*Lugar Común Editorial, Montreal, 2023, 224 p.*  
Alexa Melissa Hurtado Montaño  
Universidad Texas A&M, College Station, Estados Unidos
- El poseído bajo los árboles de Luis A. Suescún** ..... 240  
*AG Consultoría Digital, Bogotá, 2022, 367 p.*  
María Paulina López Rojas  
Universidad de Antioquia, Colombia
- Cuando los pájaros no cantaban: historias del conflicto armado en Colombia** ..... 242  
*Comisión de la Verdad, Bogotá, 2022, 680 p.*  
Yolis Elena Muñoz López  
Universidad de Antioquia, Colombia



REVISTA  
JULIO  
DICIEMBRE **55**  
2 0 2 4 ISSN 0123-4412



UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA

Facultad de Comunicaciones y Filología