

Estudios de
Literatura
COLOMBIANA

EDITORIAL | ARTÍCULOS ARBITRADOS | CONFERENCIAS | ENTREVISTAS | RESEÑAS

REVISTA
JULIO
DICIEMBRE
2025
57
ISSN 0123-4412



UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA

Facultad de Comunicaciones y Filología



Ancestras
Luisa Santa
Collage digital, 2025

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

REVISTA
JULIO
DICIEMBRE **57**
2 0 2 5 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

EDITORA
Vanessa Zuleta Quintero
Universidad de Antioquia, Colombia
vanessa.zuletaq@udea.edu.co

COMITÉ EDITORIAL
Dra. Ana María Agudelo Ochoa
Universidad de Antioquia, Colombia
ana.agudelo@gmail.com

Dr. José Manuel Camacho
Universidad de Sevilla, España
jcamacho@us.es

Ph. D. Patricia D'Allemand
Queen Mary University of London, UK
p.e.dallemad@qmul.ac.uk

Dra. Diana Paola Guzmán Méndez
Universidad Jorge Tadeo Lozano,
Colombia
dianap.guzmanm@utadeo.edu.co

Dr. Darío Henao Restrepo
Universidad del Valle, Colombia
darhenao@telesat.com.co

Ph. D. Óscar Montoya
University of Pennsylvania, EE.UU.
omontoya@sas.upenn.edu

Dr. Pablo Montoya Campuzano
Universidad de Antioquia, Colombia
pablojmontoya@yahoo.com

Dra. Ana Cecilia Olmos
Universidade de São Paulo, Brasil
anaolmos@usp.br

Ph. D. Lucía Ortiz
Regis College, EE. UU.
lucia.ortiz@regiscollege.edu

Dr. Phil. Habil. Hubert Pöppel
Universität Regensburg, Alemania
poeppe@sprachlit.uni-regensburg.de

Ph. D. Luis Fernando Restrepo
University of Arkansas, EE.UU.
lrestre@uark.edu

Ph. D. Fabio Rodríguez Amaya
Università degli Studi di Bergamo, Italia
amaya@unibg.it

Dr. Adelso Yáñez Leal
University of Otago, Nueva Zelanda
adelso.yanez@otago.ac.nz

COMITÉ CIENTÍFICO
Dr. Augusto Escobar Mesa
Université de Montréal, Canadá
aescobar1974@yahoo.es

Ph. D. Óscar R. López
Saint Louis University, EE.UU.
arieslop@yahoo.com

Dr. Ernesto Mächler Tobar
Université de Picardie Jules Verne, Francia
ernesto.machler@u-picardie.fr

Ph. D. Leira Manso
Binghamton University, EE.UU.
manso_l@sunybroome.edu

Dra. Juana Martínez Gómez
Universidad Complutense de Madrid,
España
juanamar@filol.ucm.es

Ph. D. Francisco A. Ortega
Universidad Nacional de Colombia,
Colombia
faortegat@unaL.edu.co

Mg. Consuelo Posada Giraldo
Universidad de Antioquia, Colombia
consueloposadag@gmail.com

Ph. D. Flor María Rodríguez-Arenas
Colorado State University - Pueblo, EE.UU.
fmra15@gmail.com

Dr. Jorge Mojarro Romero
Instituto Cervantes, Tailandia
jorge.mojarro@cervantes.es

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

AUXILIAR EDITORIAL
Isabella Ospino Cadavid

TRADUCCIÓN NORMAS PARA AUTORES
Andrés Arango
Vinícius Dos Santos

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN
Luisa Santa
luisasanta@gmail.com

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

PERIODICIDAD
Semestral

CARÁTULA
Ancestras
Luisa Santa
Collage digital, 2025

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

FORMATO
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 2025



Presentación

Estudios de Literatura Colombiana es una publicación científica arbitrada —indexada en SCOPUS, ubicada en el cuartil Q4 en SJR y en la categoría A1 en Publindex— dirigida a estudiantes de pregrado, posgrado e investigadores cuyo objeto de estudio esté relacionado con las literaturas del país. El fenómeno que entendemos ahora como literatura colombiana está conformado por varias literaturas que se escriben y hablan en lenguas indígenas, afrodescendientes y europeas. *Estudios de Literatura Colombiana* aparece semestralmente y es editada por 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 nació 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.



Estudios de
Literatura
COLOMBIANA

EDITORIAL 57 6

ARTÍCULOS ARBITRADOS
REFEREED ARTICLES 10

Yo pecadora: peticiones de indulgencia y absoluciones masculinas en los paratextos de libros escritos por mujeres del Gran Caldas (1883-1953) ... 11

I am a Sinner: Requests for Indulgence and Male Absolutions in the Paratexts of Books Written by Women Gran Caldas (1883-1953)

Adriana Villegas Botero, Universidad de Manizales, Colombia
Rigoberto Gil Montoya, Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia

Los editores de *Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas* (1939), de Manuel Quintín Lame Chantre, en el siglo xx ... 34

*The editors of *The Thoughts of the Indian Educated in the Colombian Forests* (1939) by Manuel Quintín Lame Chantre, in the Twentieth Century*
Christian Benavides Martínez, Universidad Eafit, Colombia

Cuentos de hadas campesinos de Colombia: topologías literarias de Cupido y Psique... 57

Peasant Fairy Tales from Colombia: Literary Topologies of Cupid and Psyche
Adrián Farid Freja de la Hoz, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

La revista *Alpha* y la posguerra de los Mil Días. 78

Alpha Magazine and the Post-War of the Thousand Days
Óscar Hincapié Grisales, Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia
Mateo Muñetones Rico, Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia

***Tierra contrafuturo* (2021), de Luis Carlos Barragán: utopía trágica y distopía paródica, futuro y presente, Colombia y el universo ... 99**

Tierra contrafuturo (2021), by Luis Carlos Barragán: Tragic Utopia and Parodic Dystopia, Future and Present, Colombia and the Universe
Sophie Dorothee von Werder, Universidad de Antioquia, Colombia

La conjura contra Porky y el mundo musical de Fernando Vallejo ... 122

La conjura contra Porky and the Musical World of Fernando Vallejo
Linda Camila Naranjo Páez, Universidad de Antioquia, Colombia

Del libro a la cabina de radio: narrativas de la ciudad en la adaptación radiofónica de la novela *El camino en la sombra* ... 138

*From the Book to the Radio Booth: Narratives of the City in the Radio Adaptation of the Novel *El camino en la sombra**
Yubely Andrea Vahos Hernández, Universidad de Antioquia, Colombia

Autobiografía, duelo y trauma. *Lo que no borró el desierto* de Diana López Zuleta ... 159

*Autobiography, Grief, and Trauma. *Lo que no borró el desierto* by Diana López Zuleta*
Andrea Noguera-Henao, Arizona State University, Estados Unidos

CONFERENCIA
CONFERENCE 179

Dos lectores al margen: Roberto Bazlen (Trieste, 1902-Milán, 1965) y Nicolás Gómez Dávila (Bogotá, 1913-1994) ... 180

Two Readers Aside: Roberto Bazlen (Trieste, 1902-Milan, 1965) and Nicolás Gómez Dávila (Bogotá, 1913-1994)
Juan Felipe Varela García, Universidad de Antioquia, Colombia

ENTREVISTAS
INTERVIEWS 192

Oralitura, memoria y educación: Entrevista a Fredy Chikangana/ Wiñay Mallki ... 193

Oraliture, Memory and Education: Interview with Fredy Chikangana/ Wiñay Mallki
Juan Diego López Fernández, Universidad del Cauca, Colombia

Escribir en silencio: Entrevista a Evelio Rosero ... 204

Writing in Silence: Interview with Evelio Rosero
Margarita Valencia

RESEÑAS
REVIEWS 216

***Familia extensa* de Rafael Reyes-Ruiz ... 217**

Sudaquia Editores, Nueva York, 2024, 244 p.
Claudia M. Mejía Trujillo, American University of Kuwait, Kuwait

***Semantics of the World: Selected Poems* de Rómulo Bustos Aguirre ... 220**

University of New Mexico Press, Albuquerque, 2022, 210 p.
Kevin Sedeño-Guillén, Universidad de Cartagena, Colombia

***La muerte y la novela: Del escepticismo a la plenitud en Darío Jaramillo Agudelo y Tomás González* de Peter Rondón Vélez ... 223**

University of Antioquia, Medellín, 2023, 130 p.
Paula Andrea Altafulla Dorado, Universidad Nacional de Colombia y Universidad de la Salle

***Ficciones narrativas sobre la identidad de América Latina en: El Caballero de El Dorado y Cosas del pueblo. Una novela histórica y una crónica literaria* de Germán Arciniegas de Blanca Miriam Valencia Echavarría ... 227**

Fondo Editorial Institución Universitaria de Envigado, 2024, 114 p.
Rafael Alfonso Rubiano Muñoz, Universidad de Antioquia, Colombia

Editorial 57

Como directora de la revista *Estudios de Literatura Colombiana*, nada me da más gusto que ofrecer a las lectoras y lectores un número que muestra el dinamismo de los estudios literarios sobre las literaturas del país. En esta ocasión, les presentamos en la sección arbitrada ocho artículos que son testigo de la evolución que ha tenido nuestra disciplina de estudio en los últimos años: desde la indagación por nombres de mujeres escritoras que habían permanecido semiocultos y que siguen completando el mapa de las letras colombianas, hasta la evidencia de la apertura del corpus de los estudios literarios hacia textualidades autobiográficas que antes difícilmente se aceptaban como parte de estos.

En el primer artículo, Adriana Villegas y Rigoberto Gil nos presentan los resultados de una investigación que queremos resaltar mucho: se trata de una reconstrucción de los libros publicados por escritoras del Gran Caldas hasta mediados del siglo xx. A partir de los paratextos, los investigadores demuestran que, si bien hasta la década de 1940 las escritoras recurrían a la petición de indulgencia por su “atrevimiento” a publicar sus obras y los hombres (muchos de ellos miembros de la Iglesia católica) escribían prólogos en los que otorgaban “aval” a estas mujeres para publicar, la situación empieza a cambiar en la década de 1950, gracias al avance en los derechos de las mujeres en Colombia y al fortalecimiento de los campos editorial y literario en el país. A partir de este momento, los prólogos se centrarán cada vez más en las “características de la obra y no en los errores de la autora”, como ocurría antes.

El segundo artículo, de Christian Benavides, presenta un aporte muy destacado al campo de los estudios editoriales en el país; el autor expone los resultados de su investigación sobre el proceso editorial de *Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas*, de Manuel Quintín Lame, texto fundamental de la literatura de resistencia indígena. Benavides se centra en el trabajo de mediación editorial que hicieron dos de los editores de esta obra, en la década de 1970: Juan Friede y Gonzalo Castillo-Cárdenas, quienes tuvieron acceso al original de la obra (que fue dictado por Lame). El trabajo de estos editores fue fundamental para que la obra de Lame se convirtiera en un libro de referencia dentro de los

estudios indígenas en Colombia; de igual manera, el hecho de publicar el libro de Lame sirvió a estos editores como contribución a su reconocimiento intelectual. Benavides enfatiza en la importancia de atender a estos mediadores de la vida literaria y editorial del país, quienes muchas veces se quedan por fuera de las investigaciones en estudios literarios.

La sección arbitrada continúa con un artículo de Adrián Freja de la Hoz, quien toma como base el relato “Cupido y Psique”, que aparece en *El asno de oro* de Apuleyo, y su versión nórdica: “East of the Sun, West of the Moon”, recopilada por Peter Christen Asbjørnsen y Jørgen Moe, para analizar su adaptación en tres relatos de la tradición oral colombiana: uno del Pacífico, otro de la Cordillera Oriental y uno del Caribe. Freja de la Hoz estudia las variantes en estos tres relatos colombianos, respecto a los relatos foráneos, para establecer que, si bien la estructura narrativa se mantiene, los cambios obedecen a topologías propias de cada región, a su sistema cultural; esas particularidades generan identidad e identificación en quien escucha o lee el relato y sin ellas el relato base no sobreviviría en el tiempo. Este artículo nos recuerda la deuda que seguimos teniendo desde los estudios literarios con las oralidades o tradiciones literarias orales del país y presenta una metodología muy clara para abordar las relaciones entre relatos clásicos y su pervivencia en la tradición narrativa oral de un país.

Pasamos luego a un artículo que revisita una revista ya clásica dentro de la vida literaria antioqueña: *Alpha*. En esta ocasión, Óscar Hincapié y Mateo Muñetones centran su mirada en las discusiones y representaciones sobre la guerra que hubo en la revista, tras la finalización de la guerra de los Mil Días. Los autores analizan la política editorial de la revista y concluyen que esta procuró instaurarse como un escenario neutro a la contienda bipartidista que seguía viva en el ámbito político, tras el enfrentamiento armado. “Para ello buscaron, primero, acercar entre sí los viejos enemigos políticos a través de la producción literaria; y, segundo, promocionar escritos que apoyaran la prevalencia de las facultades intelectivas (pensamiento y razón) sobre los ‘fueros inmanentes’”. El artículo de Hincapié y Muñetones nos invita, una vez más, a volver la mirada hacia las publicaciones periódicas en las que también transcurre la vida literaria del país.

El quinto artículo, de Sophie von Werder, nos ofrece un análisis muy fino de una novela de ciencia ficción: *Tierra contrafuturo*, de Luis Carlos Barragán. La autora del artículo nos presenta esta novela como una “tragiparodia”, en la cual, a partir de la propuesta de una utopía, se muestra su ataque y destrucción, no por fuerzas foráneas, sino propias del medio en donde fue creada. Según von Werder, Barragán elabora una crítica de Colombia en su momento presente haciendo uso de elementos de la ciencia ficción, al enfatizar en los obstáculos para que ocurra un verdadero

cambio social en el país, debido a las fuerzas reaccionarias en una época de “capitalismo automatizado”, a la imposibilidad de comprender al otro y al miedo a cualquier modificación en la realidad. El artículo de von Werder nos recuerda el largo tiempo que ha debido transcurrir para que la ciencia ficción sea por fin tenida en cuenta por las académicas y académicos dentro de los estudios literarios en el país.

En el siguiente artículo, Linda Camila Naranjo expone los resultados de una investigación sobre la obra de Fernando Vallejo y su relación con la música. En un ejercicio de literatura comparada, la autora demuestra cómo la música es un elemento compositivo fundamental en las novelas del autor antioqueño, que evidencia “un manejo especializado del lenguaje musical, al igual que un uso musical del lenguaje”, derivados de la íntima relación que Vallejo ha tenido toda la vida con la música y de haberla estudiado en el conservatorio en su época infantil y juvenil. En el autor, la música popular se mezcla con la música erudita, no como “mera referencia”, sino “para transmitir una nueva información y constru[ir] una atmósfera musical como telón de fondo” que genera emociones en las lectoras y los lectores. Naranjo nos llama la atención, en su texto, sobre las posibilidades diversas del método de la literatura comparada, en este caso, para estudiar las relaciones entre las artes y la literatura.

En el penúltimo artículo de la sección arbitrada, Yubely Vahos, nos propone otro ejercicio comparativo; esta vez, entre la novela *El camino en la sombra*, de José Antonio Osorio Lizarazo y su adaptación radiofónica al formato de radioteatro, realizada por el equipo de la Radiodifusora Nacional de Colombia en la década de 1970. La intención de Vahos es clara: no se trata de mostrar la dependencia de la pieza de radioteatro a la novela, sino mostrar cómo ambas construyen una significación distinta con los distintos medios de expresión de los que disponen. La autora concluye que la elección de la novela de Lizarazo no fue arbitraria, sino orientada por el objetivo de la Radiodifusora de erigirse como continuadora de la labor realizada por los intelectuales funcionarios de la República Liberal en la década de 1940, en relación con la apropiación e identificación con una cultura nacional; en el caso específico de la adaptación radial, se buscaba que sirviera de mediación en la manera como los inmigrantes provenientes de la ruralidad se insertaban en la vida urbana.

En nuestro último artículo, Andrea Noguera-Henao analiza *Lo que no borró el desierto*, de Diana López Zuleta, un texto autobiográfico en el que López reconstruye las memorias de su vida, en cuyo centro ubica una grieta: el asesinato de su padre, “un político comprometido con obras sociales”, a manos de Kiko Gómez. Este hecho genera un trauma en López que la lleva a buscar el relato de su vida como una forma de reparación

y de superación del duelo. Noguera-Henao muestra cómo en *Lo que no borró el desierto* confluyen características de la autobiografía y de las memorias, al combinar el relato personal con la investigación periodística, la memoria individual con la memoria colectiva, todo alrededor del asesinato de su padre. De esta manera, el libro de López se convierte en memoria histórica del país y la investigación de Noguera-Henao en una manera de continuar abriendo el corpus de los estudios literarios del país.

La sección no arbitrada de la revista nos trae en esta ocasión una conferencia de Juan Felipe Varela García, presentada en la Universidad de Bucarest, que pone en diálogo a Roberto Bazlen con Nicolás Gómez Dávila y se centra en la *marginalia* (otra textualidad que amplía el corpus de los estudios literarios) que dejaron ambos como sus rastros de lectores-escritores.

En la sección de entrevistas, Juan Diego López nos presenta una conversación con el oralitor-poeta Fredy Chikangana, quien nos recuerda que “la poesía es otra forma de resistir, es una forma de hacer posible que la palabra siga trabajando en el corazón humano”, y nos habla acerca de las dificultades para publicarla y de las relaciones entre literatura “universal” y literatura de los pueblos originarios. Margarita Valencia nos ofrece una entrevista con el escritor Evelio Rosero, en la que repasa su trayectoria literaria y nos comparte las vicisitudes de la publicación de sus obras.

Por último, en la sección de reseñas, tenemos cuatro en este número: una de la novela *Familia extensa*, de Rafael Reyes-Ruiz; otra de una antología poética bilingüe de Rómulo Bustos y dos de libros de crítica literaria: el primero, *La muerte y la novela: Del escepticismo a la plenitud en Darío Jaramillo Agudelo y Tomás González* (Peter Rondón) y, el segundo, *Ficciones narrativas sobre la identidad de América Latina en: El Caballero de El Dorado y Cosas del pueblo. Una novela histórica y una crónica literaria de Germán Arciniegas* (Blanca Miriam Valencia).

No nos cansamos de agradecer el trabajo realizado por las evaluadoras y los evaluadores que aceptan colaborar con la revisión de los artículos que llegan a la revista. Tampoco perdemos la oportunidad de resaltar su labor como pilar de la calidad académica de *Estudios de Literatura Colombiana*.

Sean todas y todos bienvenidos a estas páginas y a reconocer las nuevas líneas de sentido de los estudios sobre nuestras literaturas. ◆◆◆

Paula Andrea Marín Colorado
Directora

Universidad de Antioquia, Colombia
paula.marin2@udea.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0002-9930-4500>





Artículos arbitrados Refereed Articles




Yo pecadora: peticiones de indulgencia y absoluciones masculinas en los paratextos de libros escritos por mujeres del Gran Caldas (1883-1953)

I am a Sinner: Requests for Indulgence and Male Absolutions in the Paratexts of Books Written by Women Gran Caldas (1883-1953)

Adriana Villegas Botero

Universidad de Manizales, Colombia
avillegas@umanizales.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0002-4978-3259>

Rigoberto Gil Montoya

Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia

 <https://orcid.org/0000-0002-9381-7612>

Reconocimientos: Artículo derivado de la investigación “Escritoras invisibles del Gran Caldas (1870-1960): la urgencia de ampliar el canon de la tradición literaria colombiana contemporánea”, que se ejecuta con el apoyo de Minciencias, gracias a la Convocatoria de Investigación Fundamental 937-2023. En este proyecto participan investigadores de la Universidad Tecnológica de Pereira, la Universidad de Manizales y la Universidad de Caldas.

Cómo citar este artículo: Villegas Botero, A. y Gil Montoya, R. (2025). Yo pecadora: peticiones de indulgencia y absoluciones masculinas en los paratextos de libros escritos por mujeres del Gran Caldas (1883-1953). *Estudios de Literatura Colombiana* 57, pp. 11-33. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.358012>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 05/08/2024
Aprobado: 21/12/2024
Publicado: 31/07/2025

Copyright: ©2025 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. 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



Yo pecadora: peticiones de indulgencia y absoluciones masculinas en los paratextos de libros escritos por mujeres del Gran Caldas (1883-1953)

I am a Sinner: Requests for Indulgence and Male Absolutions in the Paratexts of Books Written by Women Gran Caldas (1883-1953)

Adriana Villegas Botero, Universidad de Manizales, Colombia

Rigoberto Gil Montoya, Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia



Resumen:

Entre 1883 y 1953 fueron publicados dieciocho libros firmados por diez escritoras del Gran Caldas. Este trabajo analiza los paratextos incluidos en las primeras páginas de estas obras, que evidencian formas escriturales que refuerzan el rol de subordinación de la mujer escritora con respecto al hombre. Cinco libros incluyen notas aclaratorias o advertencias escritas por las autoras, en donde —desde una retórica de autodesprecio— la creadora subestima su propia obra literaria y pide indulgencia. Este gesto confesional se complementa con prólogos firmados por escritores, sacerdotes o parientes de la autora; hombres de letras que avalan la publicación, a manera de absolución.

Palabras clave: escritoras colombianas; Gran Caldas; patriarcado; paratextualidad; hombres de letras.

Abstract:

Between 1883 and 1953, 18 books signed by 10 female writers from Gran Caldas (the Great Caldas Region) were published. This work analyses the paratexts included in the first pages of these works, which show writing forms that reinforce the subordinate role of the female writer with respect to the male. Five books include explanatory notes or warnings written by the authors, where, from a rhetoric of self-deprecation, the creator underestimates her own literary work and asks for indulgence. This confessional gesture is complemented by prologues signed by writers, priests and/or relatives of the author; men of letters who endorse the publication, as a form of absolution.

Keywords: women writers; the Great Caldas Region; patriarchy; paratextuality; men of letters.

Introducción

Las primeras mujeres escritoras nacidas o residentes en el territorio que históricamente se conoce como Gran Caldas y que corresponde a los departamentos de Caldas, Quindío y Risaralda, en Colombia, encontraron en las publicaciones seriales el espacio para la difusión de sus obras. Autoras como Ana Joaquina Cárdenas (1842-1935), Claudina Múnera Mejía (1877-1939), María Rojas Tejada (1877-1967), Uva Jaramillo Gaitán (1893-s. f.), Belisa Botero Mora (1895-1950), Carolina Rodó (Lía Coronado Rivera, 1898-1980), Agripina Restrepo de Norris (1899-1983) y Chila Molina Salazar (1901-1988), entre otras, colaboraron en periódicos y revistas, pero nunca publicaron libros que compendiaran su obra. La precariedad editorial que se evidencia en el poco alcance de circulación de las publicaciones en el Occidente colombiano se da en una época en la que era escasa la red de bibliotecas públicas que pudieran facilitar la distribución de los libros; a lo cual debía sumarse el aislamiento de las provincias por falta de medios de transporte, más allá del naciente sistema ferroviario en un país de cordilleras (Pérez Álvarez, 2023, p. 175).

La falta de espacios para publicar y la exigua repercusión de lo publicado en medios de limitada circulación fueron circunstancias comunes para las escritoras del siglo xix y comienzos del siglo xx en distintas latitudes. Las investigadoras Betty Osorio y Carolina Alzate explican que muchas autoras empezaron en la prensa y no llegaron al formato de libro, porque en principio el periodismo tiene menos perdurabilidad que los libros, y esta naturaleza efímera les restaba culpa ante la supuesta arrogancia de atreverse a publicar (Osorio y Alzate, 2017, p. 14).

Entendiendo que la publicación de libros firmados por mujeres fue excepcional hasta los años 40, siglo xx, este trabajo revisa los libros de las escritoras del Gran Caldas publicados a partir de 1883 —año en el que Agripina Montes del Valle publicó su volumen *Poesías*— y durante un período de setenta años. La investigación realiza un análisis hermenéutico de paratextos como las advertencias o aclaraciones escritas por las autoras y los prólogos firmados por hombres. Ambos elementos, imbuidos de improntas simbólicas de un tiempo histórico que señala el lugar social y cultural de las mujeres, permiten identificar formas escriturales que refuerzan el rol de subordinación de la mujer escritora con respecto al hombre. El trabajo incluye los dieciocho libros que corresponden al corpus total de volúmenes firmados por mujeres de la región del Gran Caldas en el período objeto de análisis.

Tabla 1. Libros publicados por escritoras del Gran Caldas (1883-1953)

| Obra | Autora | Género | Año | Editorial | Ciudad | Páginas | Advertencia | Prólogo | Rol |
|----------------------------------|---------------------------|------------------|------|---|------------------|---------|-------------|--|---|
| <i>Poesías</i> | Agripina Montes del Valle | Poesía | 1883 | Imprenta de vapor de Zalamea | Bogotá | 212 | Sí | Rafael Pombo | Escritor |
| <i>Selva Florida</i> | Blanca Isaza | Poesía | 1917 | Editorial Renacimiento | Manizales | 72 | No | No | |
| <i>Los cuentos de la montaña</i> | Blanca Isaza | Cuentos | 1926 | Tipografía Blanco y Negro. Mario Camargo & Co | Manizales | 132 | No | (Segunda edición 1969: Eduardo Castillo) | Escritor |
| <i>Recuerdos de un viaje</i> | María Botero Robledo | Memorias | 1929 | Editorial Aramburu | Pamplona, España | 100 | Sí | Padre Fabo de María | Sacerdote y escritor |
| <i>La antigua canción</i> | Blanca Isaza | Cuentos y poesía | 1935 | Imprenta Departamental | Manizales | 182 | No | Juan Bautista Jaramillo Meza | Escritor / esposo de la autora |
| <i>Una mujer</i> | Natalia Ocampo de Sánchez | Novela | 1936 | Editorial y Talleres Gráficos Arturo Zapata | Manizales | 200 | Sí | Alejandro Humkele y Alfonso de los Ríos Cock | Sacerdotes |
| <i>Mis recuerdos de colegio</i> | Rita Andrión de Mejía | Memorias | 1938 | Editorial Panoramas | Pereira | 126 | No | Alfonso Mejía Robledo | Escritor / esposo de la autora |
| <i>Campanas del Alba</i> | Carmelina Soto | Poesía | 1941 | Tipografía Vigig | Armenia | 111 | No | Adel López Gómez y Julio Alfonso Cáceres | Escritores |
| <i>Claridad</i> | Blanca Isaza | Poesía | 1945 | Biblioteca de escritores caldenses | Manizales | 222 | No | No | |
| <i>Campanario de lluvia</i> | Maruja Vieira | Poesía | 1947 | Ediciones Espiral | Bogotá | 30 | No | Álvaro Sanclemente | Escritor y político |
| <i>Cuentos reales</i> | Rosario Grillo de Salgado | Cuentos | 1947 | Editorial San Juan Eudes | Bogotá | 136 | No | Max Grillo | Escritor / hermano de la autora |
| <i>El conejo viajero</i> | María Eastman | Cuentos | 1948 | Universidad Nacional | Bogotá | 72 | No | (Tercera edición 1990: Gerardo Molina) | Escritor y político / esposo de la autora |
| <i>Del lejano ayer</i> | Blanca Isaza | Crónicas | 1951 | Imprenta Departamental | Manizales | 352 | No | Aquilino Villegas | Escritor y político |
| <i>Los poemas de enero</i> | Maruja Vieira | Poesía | 1951 | Ediciones Espiral | Bogotá | 32 | No | No | |
| <i>Poesía</i> | Maruja Vieira | Poesía | 1951 | Jorge Montoya Toro | Medellín | 60 | No | No | |
| <i>Dimensión de la angustia</i> | Fabiola Aguirre | Novela | 1952 | Antares | Bogotá | 362 | Sí | No | |
| <i>Octubre</i> | Carmelina Soto | Poesía | 1953 | Antares | Bogotá | 68 | Sí | No | |
| <i>Palabras de la ausencia</i> | Maruja Vieira | Poesía | 1953 | Editorial Zapata | Manizales | 60 | No | Baldomero Sanín Cano | Escritor |

Fuente: construcción propia.¹

¹ Para este listado se revisaron los títulos referenciados en *Historia de Manizales* (Fabo, 1926), *Mujeres de América* (Uribe Muñoz, 1934), *Escritores de Caldas* (Jaramillo Meza, 1977), *ABC de la literatura del Gran Caldas* (López Gómez, 1997), *Narradoras del Gran Caldas* (Camargo Martínez y Uribe Álvarez, 1998), *Literatura risaraldense* (Caicedo de Cajigas, 1988), *Patrimonio bibliográfico de Risaralda* (Caicedo de Cajigas, 1995), *Antología de escritoras antioqueñas 1919-1950* (Pérez Sastre, 2000), "Poetas colombianas del siglo XX" (Cuesta Escobar, 2014), *Diccionario de autores caldenses* (Vélez Correa, 2014), *Aproximación al corpus empírico y al registro crítico-literario de la novela del Gran Caldas en el período 1897-2012* (Bautista Escobar, 2015), *Caldensidad, historia y literatura* (Agudelo Duque, 2017) y "Consideraciones sobre la investigación en literatura en Pereira en la primera mitad del siglo XX" (Ramírez Gómez, 2022). El rastreo se complementó con investigación hemerográfica en publicaciones seriadas de la región, correspondientes al período objeto de estudio.

“Bachilleras”: las tretas retóricas en la escritura de las mujeres

Según Gerda Lerner (1990), el patriarcado “es la manifestación y la institucionalización del dominio masculino sobre las mujeres y los niños de la familia y la ampliación de ese dominio masculino sobre las mujeres a la sociedad en general” (p. 340). La autora austriaca indica que este sistema ha llevado a que durante casi 4000 años las mujeres desarrollen sus vidas “a la sombra del patriarcado” (p. 316). Ello se refleja en la forma en que las mujeres asumen el rol de escritoras en ejercicio —si es que logran concretarlo— dado que una primera consecuencia del sistema patriarcal ha sido la de relegar, debilitar o ahogar las voces de las mujeres. Las que logran hacerse visibles en el campo de las publicaciones en formato de libro a finales del siglo XIX y en las primeras décadas del XX utilizan preanuncios, mensajes de presentación, explicaciones no pedidas y exordios aclaratorios firmados por hombres.

En “Las tretas del débil” Josefina Ludmer (1984) analiza las estrategias retóricas que usa Sor Juana Inés de la Cruz para poder expresarse desde una posición de subordinación: “En primer lugar, separación del campo del saber del campo del decir; en segundo lugar, reorganización del campo del saber en función del no decir” (p. 2). La *treta del débil* implica un ejercicio muy consciente de búsqueda del lenguaje preciso que permita enunciar y a la vez encubrir aquello que se sabe, para que lo dicho pueda circular en un ambiente que aún no está abierto para recibir el discurso creado por la mujer.

La publicación de *Poesías*, de Agripina Montes del Valle en 1883, marca el inicio en el Gran Caldas del proceso de creación literaria en el que las mujeres escriben para un lector indeterminado y no para una esfera íntima, que es lo propio de los diarios y las cartas personales. Al publicar libros y firmarlos con su nombre, saben que se exponen a ser leídas por una sociedad que reserva para ellas el rol de “la perfecta casada” y del “ángel del hogar” (Cantero, 2007) y, en consecuencia, aprenden a desarrollar estrategias retóricas que les permiten publicar y hacerse a una voz enunciativa.

En su análisis sobre mujeres narradoras del Gran Caldas, Betty Osorio advierte en el prólogo de *Narradoras del Gran Caldas* (1998) que “la cultura de origen antioqueño de corte patriarcal le concede muy poco espacio

a la mujer y restringe su actividad al espacio doméstico” (p. 15). En esas condiciones, las escritoras idean estrategias para subvertir la vigilancia del canon masculino, incluyendo paratextos que van al comienzo o, como lo dice Genette, en el umbral entre “el adentro y el afuera” (2001, p. 7), o entre “el texto y el extra-texto, una zona no solo de transición sino también de *transacción*: lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una lectura más pertinente a los ojos del autor” (p. 8).

En un análisis sobre la escritura de las mujeres en Colombia la profesora Ángela Inés Robledo (1994) señala que las primeras autoras colombianas evidencian “humildad, ofuscación, autodesprecio” (p. 146) y destaca seis estrategias narrativas orientadas a reforzar el sometimiento al sistema patriarcal:

a) recurren e implementan la llamada retórica de las “pobres mujercitas”, b) literarizan el masoquismo, c) muestran desprecio, vergüenza e inseguridad frente a su trabajo, d) producen imágenes de esclavitud, obediencia, sumisión, dependencia y personajes cuyo único objeto vital es la maternidad, e) se acogen a ciertas convenciones literarias masculinas para buscar aceptación, f) se niegan a participar en la tarea de desordenar el mundo patriarcal a pesar de que su producción literaria se podría calificar de feminista (p. 146).

Estos elementos pueden rastrearse en las obras escritas por mujeres del Gran Caldas a finales del siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX, porque la sociedad de esta región también delimitó los roles de género. El Padre Fabo de María, agustino recoleto español y autor de la *Historia de la ciudad de Manizales* (1926), escribe: “Decir manizaleña es decir doncella pudorosa, esposa fidelísima y reina del hogar” (p. 17) y agrega: “¡La maternidad! Tal es la primera función social de la mujer” (p. 537). En esa visión de mundo la existencia de escritoras resulta casi escandalosa y por ello, mientras en el Reino Unido Virginia Woolf publica *Una habitación propia* (1929), en tanto expresión de una autonomía creadora y síntesis del reconocimiento de la individualidad, desde Manizales el Padre Fabo de María sentencia:

En la severa Inglaterra, donde se editan de nuevo dos mil novelas anualmente, aumentan, sí, y lo que es peor escritas por mujeres. ¡La novelista-hembra! He aquí el mayor contrasentido del arte inmoral cultivado por quienes, debiendo ser ángeles de luz, se truecan en harpías coronadas de serpientes (p. 467).

La presencia de la Iglesia católica en la vida cotidiana de los hogares del Gran Caldas es muy relevante en este período de estudio y así lo evidencian las recurrentes referencias religiosas en los textos escritos por las autoras de la región. El fin de la Hegemonía Conservadora (1886-1930) con la llegada a la presidencia de Enrique Olaya Herrera, que inicia la República Liberal (1930-1946), dinamiza los debates sobre el voto femenino, el divorcio y la titularidad de bienes en cabeza de la mujer. Estas discusiones sociales y políticas evidencian la tensión entre la reivindicación de los derechos de las mujeres, promovida por las sufragistas inglesas de comienzos de siglo, y el *deber ser femenino* preceptuado por la Iglesia en púlpitos y escuelas. Este debate se observa, por ejemplo, en las deliberaciones del Cuarto Congreso Femenino de diciembre de 1930 en Bogotá (Duarte Salgado & Suárez Ortiz, 2024), cuya vicepresidencia ejerció Claudina Múnera, docente y escritora radicada en Manizales.

Las escritoras del Gran Caldas que publicaron libros entre 1883 y 1953 utilizaron estrategias retóricas para facilitar la recepción amable de su obra en este clima sociocultural cambiante. La publicación de paratextos como advertencias o notas aclaratorias en las que las autoras minusvaloran su propia creación y piden indulgencia a un lector que, de entrada, presuponen severo, hace parte de dichas estrategias. Un segundo recurso, más común que el anterior, consiste en incluir prólogos o presentaciones de hombres que avalan la obra. A continuación, se describe el uso de ambos elementos.

Yo pecadora: confesiones cargadas de autodesprecio

Desde comienzos del siglo XIX el poblamiento territorial de la región que luego se denominó Gran Caldas estuvo marcado por la cultura de la colonización antioqueña (Parsons James, 1961) y las formas señoriales expandidas desde el antiguo Estado del Cauca (Guerrero Vinuela et al., 1999). En estos nacientes poblados la influencia de Sonsón, Abejorral, La Ceja y El Retiro fue significativa, porque de allí partieron las familias colonizadoras (Valencia Llano, 2023, p. 11).

En Sonsón nació y vivió María Martínez de Nisser (1812-1872), la primera mujer que publicó un libro en Colombia.² *Diario de los sucesos en la Revolución en la Provincia de Antioquia en los años de 1840-1841* fue editado en 1843 y recoge las vivencias de la autora durante la Guerra de los Supremos.³ Cuando el sueco Pedro Nisser fue capturado por el ejército enemigo, su esposa, María Martínez de Nisser (2012), decidió cortarse el pelo, vestirse como soldado y enrolarse en el ejército, consciente de que la presencia de una mujer podía estimular el avance hacia la batalla: “Mandé pasar mi caballo de los primeros, y viendo que pasó nadando sin darles el trabajo de que lo precipitaran, atravesé el puente en el momento para que mi ejemplo sirviese de estímulo a los irresolutos” (p. 76).

El recorrido con la tropa lleva a la autora desde Sonsón a Abejorral, Arma, Pácora y Salamina. Su ejército logra la victoria y su diario se convierte en el primer testimonio escrito por una mujer sobre el territorio del Gran Caldas. La obra evidencia que la escritora es activa políticamente y posee conocimientos de historia y literatura, pero estas marcas intelectuales contrastan con lo que escribe en las primeras páginas, a manera de presentación. Bajo el título “A los honorables Senadores y Representantes del Congreso Constitucional de 1843”, la autora define su obra como “una breve narración de los acontecimientos de la provincia de Antioquia” que sale de “mi pluma nada versada” y concluye: “Vosotros miraréis con indulgencia, me atrevo a esperarlo, lo imperfecto de la narración que tengo el honor de ofreceros, suplicándoos dignéis aceptar con benevolencia, ésta débil demostración de mi sincera gratitud, única razón porque se publica esta relación imperfecta” (p. 15).

Este antecedente coincide con la forma en la que Agripina Montes del Valle (1844-1915) presenta 40 años después *Poesías* (1883), libro que recoge 73 poemas suyos de distintas temáticas (Villegas, 2020, p. 88). Agripina Montes lo publicó cuando tenía 39 años y 21 de trabajo escritural en periódicos y revistas de Bogotá y Medellín. Ya había logrado reconocimientos en Colombia y Chile e incluso el Estado, mediante una ley, le concedió quinientos pesos para publicar sus obras (Echeverry y Molina, 2020, p. 20). A pesar de esta trayectoria, la escritora introduce al comienzo de *Poesías* un breve texto titulado “A los literatos de Colombia”, que contiene un tono similar al que María Martínez de Nisser (2012) utiliza para dirigirse a los congresistas de Colombia:

² “Su vida”, escrito por la madre Francisca Josefa de Castillo y Guevara entre 1713 y 1724, se publicó de manera póstuma en Filadelfia, Estados Unidos, en 1817 y es “casi con seguridad, la más antigua publicación firmada por una mujer en Colombia” (Robledo, 2021, p. 15).

³ La Guerra de los Supremos o Guerra de los Conventos fue la primera guerra civil en la vida republicana de Colombia. Se originó en la provincia de Pasto a raíz de un decreto legislativo aprobado en la Cámara de Representantes en 1839, que ordenó cerrar cuatro conventos con menos de 9 miembros para subastar los bienes y usar el dinero para escuelas públicas (Prado Arellano, 2003, p. 20).

No pidáis explicación al desconcierto del metro, que sin burlar á la armonía vá luego como impelido por un vértigo escapando al estrecho círculo de la medalla para llevar á cabo su viaje.

Yo he cantado por una fuerza extraña que me impele. Así no os reclamo indulgencia para mis versos, pero sí el olvido para las reglas de Horacio [...] Y voy buscando en la inmensidad de mi pequeñez, que hace contraste con todos los otros seres mejor dotados, el secreto de la verdad (p. 1).

En cuatro párrafos, Agripina Montes del Valle se revela insegura frente al empleo de la lírica como forma clásica: “Se disculpa por las limitaciones en el conocimiento de las normas poéticas y argumenta que su necesidad expresiva es superior a la obligatoriedad de encajar en modelos estéticos” (Toro Murillo, 2022, p. 223). Este gesto público de contricción contrasta con los elaborados versos del libro, pero coincide con la imagen que ella misma había presentado quince años atrás en “Proyectos de literatura”, ensayo irónico en el que se muestra como una mujer que fracasa en su

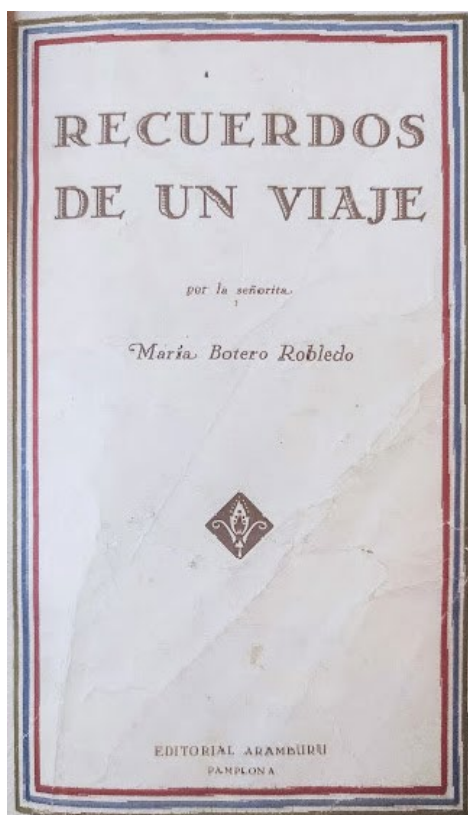
empeño de dedicarse a escribir (Villegas, 2020, p. 59): “En esta tierra las mujeres casadas no seremos nunca literatas” (Montes del Valle, 1868).

La publicación de paratextos como advertencias o notas aclaratorias en las que las autoras minusvaloran su propia creación y piden indulgencia a un lector que, de entrada, presuponen severo, hace parte de dichas estrategias.

Poesías es hasta ahora el único libro identificado con autoría femenina del Gran Caldas en el siglo XIX. Pasaron treinta y cuatro años para que Blanca Isaza de Jaramillo Meza publicara *Selva Florida* (1917), pero ni en este ni en sus siguientes libros esta autora recurrió a las notas introductorias de advertencia, aunque en sus textos sí hay frases que subestiman su trabajo. Por ejemplo, en

la crónica “Toda una vida”, Isaza de Jaramillo rememora sus inicios como escritora: su padre le pregunta si esos versos los escribió ella y la poeta responde: “—Sí, papá, pero yo no tuve la culpa” (Isaza de Jaramillo Meza, 2017, p. 41).

Recuerdos de un viaje (1929) recoge las memorias del recorrido realizado a finales de 1916 por María Botero Robledo (1892-1970) entre Manizales y Cartagena. La autora avanza a pie, a caballo, en tren y en un vapor por el río Magdalena. El libro inicia con una “Advertencia”:



Al escribir la relación de este viaje, no tengo otro intento que el de complacer a mis amigas y allegados, quienes al despedirme, me exigieron que escribiese, porque deseaban conocer y conservar las impresiones de mi paseo. No he pretendido jamás figurar en el bello campo de la literatura, tanto más temido cuanto es más deleznable, y en el que basta una plumada para caer en el fango del ridículo. Suplico, por eso, a los que leyeren, anticipen su indulgencia y disimulen los errores que encuentren (p. 13).

Figura 1. Portada del libro *Recuerdos de un viaje*
Fuente: fotografía tomada por Adriana Villegas.
 Ejemplar de la Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.

Los paratextos firmados por María Martínez de Nisser, Agripina Montes del Valle y María Botero Robledo coinciden en que las tres reclaman de manera explícita la indulgencia de los lectores, lo cual equivale a la expresión “no tuve la culpa”, empleada por Blanca Isaza. El uso del término “indulgencia” no es casual: el *Catecismo de la doctrina cristiana* del padre Gaspar Astete (1787), muy popular entre las familias católicas de la región, señala que la confesión de boca consiste en “manifestar sin engaño ni mentira todos los pecados mortales al confesor, con ánimo de cumplir la penitencia” (p. 101) y que las indulgencias son “gracias por las cuales se concede la remisión de la pena temporal que se debe pagar por los pecados en esta vida o en la otra” (p. 105). Los paratextos escritos por las autoras del Gran Caldas son confesiones de boca que utilizan para presentarse como pecadoras literarias, como intrusas en la masculina ciudad letrada que plantea Ángel Rama (1984), de modo que la indulgencia que esperan es la gracia que les concede el lector formado al acercarse a su obra y perdonar sus yerros.

La misma fórmula confesional la repite Natalia Ocampo de Sánchez (1884-1950) en *Una mujer* (1936), la primera novela publicada en formato de libro por una autora del Gran Caldas.⁴ La obra narra la vida de Leticia, quien padece la violencia física y simbólica que ejerce su esposo, aunque la autora presenta ese sufrimiento como la vía dispuesta por Dios para lograr la salvación de su alma.

Natalia Ocampo de Sánchez escribe un “Preámbulo” de seis páginas, un paratexto mucho más extenso que el de sus antecesoras. Necesita esta larga presentación para atreverse a mostrar su novela y justificarse ante el público lector.

Qué haremos pues, los que no tenemos ningún mérito para alcanzar a tanto, ni aún mucho menos, y que sin embargo sentimos la comezón de pluma, que es como el prurito de rascar, y más aún, si por doquiera se encuentran temas de interés y hasta de necesidad? Pues hacer lo que se pueda sin aspirar a más; y, sin atender a la forma ir al fondo, que en este caso viene a ser lo importante (p. 7).

El “Preámbulo” complementa la dedicatoria que la autora le escribe “Al muy ilustrísimo señor Arzobispo de Bogotá y Administrador de la Diócesis de Manizales, Mr. Juan Manuel González” (p. 6), en donde expresa lo siguiente:

Me atrevo a depositar a sus pies este mi humilde trabajo, que busca llevar el bien a la mujer dolorida, por medio de la virtud cristiana. Si algún día, sus múltiples ocupaciones, le permiten fijar sus ojos en mi oferta y si ella merece su bendición y aplauso, sería el más suntuoso epígrafe a mi pobre obrita (p. 6).

Estos paratextos escritos a manera de confesiones de boca desaparecen en la década del 40; en la década del 50 las introducciones se transforman con propósitos retóricos diferentes. La segunda novela de una escritora del Gran Caldas es *Dimensión de la angustia* (1952), de la abogada Fabiola Aguirre Suárez (1915-1997). La novela “presenta una crítica explícita y directa de la situación desigual de la mujer, así como una visión del mundo desde una perspectiva de género” (Andrade, 2006, p. 209). Este marcado acento feminista de una historia protagonizada por una madre que decide estudiar en la universidad, trabajar y preguntarse por la posibilidad del suicidio se evidencia desde la forma en la que la autora rompe

⁴ Uva Jaramillo Gaitán publicó dos obras en *La Novela Semanal* de Bogotá: *Infierno en el alma* (1924) y *El Campanero* (1928). Esta última había sido publicada en *La Voz de Caldas* en 1926. No obstante, ninguno de estos textos conoció el formato de libro y, aunque la autora se refería a ellos como novelas, se trata en realidad de cuentos largos.

con la tradición de los textos introductorios: ya no se trata de una confesión para pedir indulgencia, sino de una reflexión sobre los alcances y límites de su ficción. Con el título “Introducción”, Aguirre firma cuatro páginas previas al primer capítulo, en donde le escribe a Ara, su alter ego y protagonista de la novela, una digresión en segunda persona en la que la autora rinde cuentas ante sí misma: “Un remordimiento me queda, Ara, y es que la fuerza de tus experiencias interiores y el clímax de tus intuiciones siempre fueron superiores al lenguaje en que yo pudiese describirlos” (p. 4).

En 1953, Carmelina Soto publica *Octubre*, su segundo poemario. A diferencia de su primer volumen, este libro no incluye prólogo escrito por un hombre de letras. Es ella quien a través de una breve nota se encarga de notificar a los lectores sobre su presencia y rol dentro de la obra: “Se publica este libro en la Editorial ‘Antares’, bajo los auspicios de un intelectual puro: el doctor Gonzalo Canal Ramírez, Director-Propietario de la empresa. Hago público mi reconocimiento por su gesto generoso” (p. 5). Así, la advertencia confesional se transforma en nota puntual de gratitud.

En la segunda mitad del siglo xx, fue menos excepcional la publicación de libros firmados por mujeres y esta normalización en el campo literario coincide con un clima cultural modernizador para el país:

la reforma constitucional de 1945 le concedió la ciudadanía a las mujeres, preámbulo del derecho al voto obtenido en 1954. Las discusiones políticas sobre derechos femeninos se centran más en las mujeres dedicadas a las artes plásticas, al sector educativo y a los medios de comunicación. Queda así en el pasado ese gesto femenino de pedir indulgencia para hacerse a una voz, luego del peso de un silencio histórico.

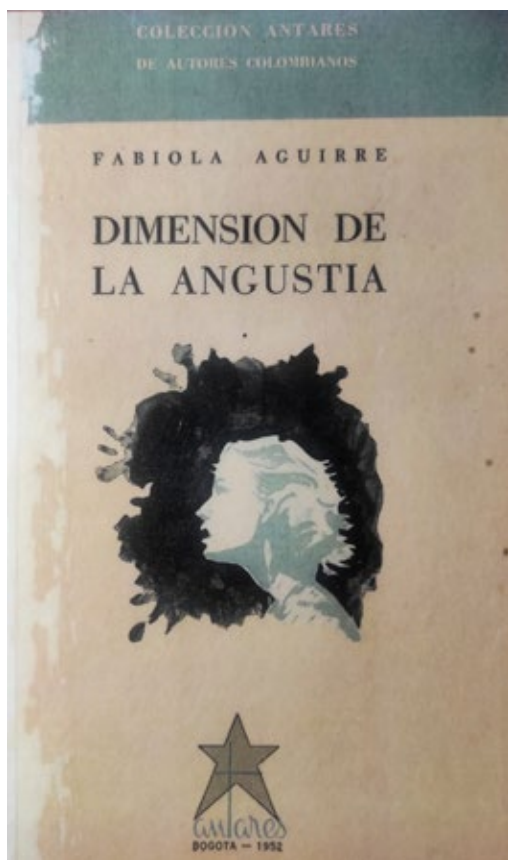


Figura 2. Portada del libro *Dimensión de la angustia*

Fuente: fotografía tomada por Adriana Villegas al ejemplar de su biblioteca personal.

Prólogos masculinos: la absolución patriarcal

La confesión de boca en donde la escritora se reconoce públicamente pecadora suele complementarse con un prólogo o presentación que sirve para que un hombre le conceda la absolución. Aunque no todos los libros publicados por mujeres del Gran Caldas entre 1883 y 1953 lo incluyen, el recurso de la presentación masculina es mucho más frecuente que el de la advertencia confesional femenina. De los dieciocho libros estudiados, la mitad trae esta forma de validación en su primera edición.

La *Antología de escritoras antioqueñas 1919-1950* (Pérez Sastre, 2000), que incluye a varias autoras del Gran Caldas, destaca que entre ellas “es una constante la pertenencia a una clase social acomodada e ilustrada y la cercanía familiar con algún hombre de letras [...] quienes no cumplen con estas características eran maestras” (p. 23).

Una forma de evidenciar esta cercanía a los hombres de letras fueron los prólogos. *Poesías* (1883) de Agripina Montes del Valle abre con el ensayo “Las sacerdotisas”, del poeta Rafael Pombo, que ocupa una cuarta parte del libro. Pombo invita a los lectores a superar el prejuicio que expresan cuando se encuentran obras firmadas por mujeres “diciendo con desdén: «ah! versos de mujer! por leídos»” (p. 3). El poeta hace un recorrido por escritoras antiguas y contemporáneas, sin mencionar con nombre propio a Agripina Montes: “Del espíritu y el corazón de la autora del presente tomo básteme comunicar un rasgo a mis lectores: ella misma me exigió que en mi prólogo me abstuviese de elogiarla” (p. 50).

La antigua canción (1935), el tercer libro de Blanca Isaza, en el que publica cuentos y poemas, empieza con “Pórtico”, un prólogo de dieciocho páginas firmado por su esposo, el poeta Juan Bautista Jaramillo Meza. Allí el marido hace notar su lugar: “Si hemos sido una sola alma a través de los caminos del mundo y un solo corazón para sentir las cosas humanas, debo tener el derecho, como hombre de letras, para juzgarla dentro de mi sobriedad característica” (p. 2). Su estrategia consiste en refrendar su juicio transcribiendo párrafos de Guillermo Camacho Carrizosa, Samuel Velásquez, Gregorio Castañeda Aragón, Antonio J. Cano, Tobías Jiménez, Aquilino Villegas, Alejandro Vallejo y Victoriano Vélez, hombres de letras que reaccionaron favorablemente a los dos libros que había publicado Blanca Isaza.

Esta fórmula se repite en los siete tomos de las obras completas de Blanca Isaza que su esposo empezó a editar tras la muerte de la escritora. El primer tomo, *Romances y sonetos* (1968), trae un prólogo de Juan Bautista Jaramillo Meza y los demás volúmenes utilizan como presentación los textos que otros escritores publicaron en distintas épocas: *Los cuentos de la montaña* aparece sin prólogo en la primera edición de 1926, pero la edición póstuma de 1969 adiciona trece cuentos a los veintiún títulos originalmente publicados e incluye un texto introductorio del poeta Eduardo Castillo: “Se experimenta un vivo sentimiento de simpatía hacia los libros en que hay un poco de optimismo y de amor por los hombres. Y a ese linaje de libros pertenecen los cuentos de la señora de Jaramillo Meza” (1968, p. 7). Otros preludios los firman escritores reconocidos como Guillermo Valencia, Ricardo Nieto, Antonio Gómez Restrepo, Aquilino Villegas, Luis Eduardo Nieto Caballero y Alfonso Castro. A ellos se suman, de manera excepcional, las dos reconocidas poetas suramericanas Juana de Ibarbouro y Gabriela Mistral, de quienes se incluyen breves comentarios favorables en *Antología* (1970), el tercer tomo de la colección, y que corresponden a cartas personales enviadas a la autora.



Figura 3. Portada del libro *Mis recuerdos de colegio*

Fuente: fotografía tomada por Adriana Villegas. Ejemplar de la biblioteca personal de Rigoberto Gil Montoya.

Así como Castillo y otros se refieren a Blanca Isaza como “la señora de Jaramillo Meza”, Rita Andrión es presentada como la señora de Mejía Robledo. Su esposo Alfonso, nacido en Villamaría (Caldas) y autor de varias novelas, entre ellas *Rosas de Francia* (1926), fundó en Pereira la editorial Panoramas y una revista con el mismo nombre. Allí Rita Andrión publicó veinticinco relatos sobre su vida como interna en un colegio de Bélgica, que luego fueron reunidos bajo el título *Mis recuerdos de colegio* (1938); en él se incluye el prólogo “Dos palabras” firmado por su esposo. Él también hace valer su lugar dentro de la creación literaria de su pareja: “Nunca mi esposa pretendió ser escritora. Ella ha colaborado en mis obras, así intelectuales como de comercio, con su privilegiada inteligencia, pero simplemente por medio de sus observaciones oportunas” (p. 5); e informa que ante el cierre de la revista *Panoramas* “se ha resuelto editar la presente obrita que seguramente será dulce manjar para los paladares espirituales” (p. 6).

María Botero Robledo le pidió al Padre Fabo de María que presentara *Recuerdos de un viaje* (1929), y el sacerdote, al igual que los esposos de Blanca Isaza y Rita Andrión, aprovecha el espacio para evidenciar su participación en la publicación del libro:

Vamos a ver: ¿Qué harías, oh lector, si una dama ilustre por la sangre, inteligente y discreta, te dijese: Escribame usted un prólogo introduciéndome en la república de las letras? Pues en ese trance me hallo, sin saber cómo debo portarme para quedar bien ante la autora de este primoroso folleto y ante el público literario. Porque la señorita Botero, además, para obligarme con suavísimo estímulo, me expresaba en la misiva que deseaba que se editase aquí su obra «para imprimir en sus páginas las caricias de la Madre España» (p. 7).

En cinco páginas el padre Fabo de María le deja claro al lector que fue él quien se encargó de la edición del “folleto” en la Editorial Aramburu, de Pamplona (España), ante el ruego de su autora; un “folleto” que, según su criterio, contiene “impresiones casi infantiles” (p. 8), escritas por una “Sta.” que “no filosofa, ni alardea de erudita, ni plantea problemas de compleja psicología, ni mete sus tijeritas de oro entre las labores políticas de sus coterráneos” (p. 8).

Una mujer (1936), de Natalia Ocampo de Sánchez, resuelve el gesto absolutorio del hombre de manera explícita. En la primera página del libro, bajo el título “Testimonio”, el sacerdote Alejandro Hunkele de la Diócesis de Manizales, en su condición de “Censor ad hoc” escribe:

El libro no sólo no contiene cosa alguna contra la moral católica, antes bien, respira sus principios en cada frase y en todas las palabras. Vive en él el sentimiento de Nuestra Santa Iglesia, de la primera hasta la última página, de modo que es inconfundible y bien marcada la recta intención de la autora al escribir el libro en cuestión (p. 5).



Figura 4. Portada del libro *Una mujer*

Fuente: fotografía tomada por Adriana Villegas. Ejemplar de la Biblioteca del Centro Cultural del Banco de la República, Manizales.

El presbítero da el aval para que la obra pueda ser publicada. Acto seguido, se lee la declaración del padre Alfonso de los Ríos Cock (firma “Proadmor”), quien declara: “Otorgamos el permiso para la impresión de la presente obra” (p. 5). Era noviembre de 1935 y los miembros de la Iglesia católica en Colombia continuaban actuando como los censores de siglos anteriores frente a lo que se publicaba en el ámbito de sus distritos eclesiásticos, especialmente si se trataba de lo escrito por una mujer, cuya moral y cuyas virtudes cristianas debían ser evaluadas.

Este tono, abiertamente absolutorio de los prólogos escritos por hombres para presentar los libros de las mujeres, se empieza a matizar a partir de la década del 40, que es cuando dejan de publicarse las advertencias escritas a manera de confesión. En 1941, la poeta Carmelina Soto Valencia (1916-1994) publica *Campanas del alba*, su primer libro, con dos prólogos de hombres de letras quindianos. Bajo el título “Este libro”, Adel López Gómez dedica tres páginas a la autora, a quien se refiere como una “dulce muchacha” (p. 5) y, aunque advierte que “hay en Carmelina Soto una rica cantera” (p. 7), sentencia que sus sonetos “no siempre se logran con toda felicidad” (p. 7). En contraste, el texto “Carmelina Soto”, del poeta Julio Alfonso Cáceres (1941), alude a escritoras como Laura Victoria, Isabel Lleras Restrepo, Marcelina Desbordes Valmore, Magda Portal, Molia Etsi y Alfonsina Storni, para construir su juicio crítico sobre poemas “vertidos en moldes nuevos, coloreados con sugerencias inéditas” (p. 14). Esta tendencia a centrarse en las características de la obra y no en los errores de la autora continuará afianzándose en los años siguientes.

En 1947, Rosario Grillo de Salgado (1855-1947) presenta *Cuentos reales*, un volumen que reúne dieciséis cuentos publicados años atrás en diversos periódicos. El libro trae un prólogo de su hermano, el abogado, diplomático y escritor Max Grillo, titulado “Palabras fraternales”. Allí, al igual que Juan Bautista Jaramillo Meza en “Pórtico”, presenta datos biográficos de la autora, pero, a diferencia de este y de Mejía Robledo, se abstiene de cobrar protagonismo en la ejecución de la obra y le otorga mérito a la autora: “Está presente el alma compasiva de una escritora que ve la realidad y la traslada a lo escrito sin engalanarlo demasiado” (p. 7).

En 1948, la Universidad Nacional de Colombia, de la cual era rector el intelectual y político Gerardo Molina, publicó *El conejo viajero*, libro póstumo presentado al cumplirse un año de la muerte de su esposa María Eastman (1901-1947). La obra recoge algunos de los cuentos para niños escritos por Eastman, acompañados de ilustraciones de pintores como Lucy Tejada y Enrique Grau, entre otros. El libro se reeditó en 1966 por la Imprenta Departamental de Antioquia y la tercera edición, de 1990, a cargo de la Universidad de Antioquia, trae un prólogo titulado “María Eastman”, firmado por su esposo, así como un análisis del libro titulado “El ratón erudito”, a cargo de la profesora Patricia Nieto. En este prólogo Gerardo Molina tampoco reclama participación en la obra de su esposa y, al contrario, destaca el contexto difícil que las mujeres tuvieron que afrontar en la realidad de un país conservador, lento en sus procesos de modernización: “El único recurso que le quedaba a la que deseaba emanciparse de los oficios hogareños era matricularse en la Normal para desempeñarse como maestra” (p. 2).

En 1947, Maruja Vieira publicó su primer poemario, *Campanario de lluvia*, con un breve prólogo titulado “Noticia”, del poeta Álvaro Senclemente. Este texto, como los demás de la década del 40, se centra en una producción literaria “todavía muy breve” (p. 5). Cuatro años después Vieira publica dos libros: *Los poemas de enero* y *Poesía*, ambos sin prólogo. Su cuarto libro, *Palabras de la ausencia* (1953), incluye un párrafo de presentación suscrito por el amigo y escritor Baldomero Sanín Cano, quien sentencia: “En el principio fue la palabra. Maruja Vieira la hizo cumplir su destino” (p. 5). Así, el tono absolutorio de años atrás da paso a textos que realzan el talento de la autora.

Lo mismo ocurre en 1951 cuando Blanca Isaza publica *Del lejano ayer*, un libro de crónicas y cuadros de costumbres. Este volumen ya no abre con el extenso prólogo con que su esposo presentó *La antigua canción* dieciséis años antes; en su lugar, hay un párrafo en el que Aquilino Villegas (1951) escribe: “Felicitarla? No en mis días. Por qué? Si en materia de literatura Dios le dio la divina virtud de poder hacer lo que quiera?” (p. 9).

Esta tendencia a destacar los méritos de la obra en vez de sus yerrores pasa a ser predominante en los prólogos publicados en los años siguientes. Hay mayor seguridad en el gesto de mostrar la voz propia, y empieza a afianzarse un reconocimiento por parte de los hombres sobre el valor de la sensibilidad estética y filosófica que anida en las obras firmadas por mujeres.

Consideraciones finales

Poesías, el primer libro publicado por una autora del Gran Caldas, se editó tres años antes de la promulgación de la Constitución Política de 1886 que marcó el inicio de la Hegemonía Conservadora. En el medio siglo contado a partir de 1883, solo tres escritoras del Gran Caldas publicaron cuatro libros.

En 1930, comenzaron los dieciséis años de la República Liberal. La reforma constitucional de 1936 autorizó a las mujeres a ocupar cargos públicos y fue en esta época cuando las primeras colombianas empezaron a acceder a la educación superior. La deliberación pública en el Congreso, la prensa y la radio estimulan un rol más activo de la mujer en la sociedad, lo cual coincide con un incremento en el número de autoras que publican libros en el Gran Caldas. En los dieciséis años de la República Liberal cuatro mujeres de la región publicaron cinco libros, entre ellos, una primera

novela, y entre 1946 y 1953, años que coinciden con el período conocido como La Violencia, aparecen otros nueve libros firmados por seis mujeres del territorio caldense.

Esta mayor frecuencia de publicación de libros y mayor diversidad de autoras impacta el uso retórico de los paratextos incluidos en las primeras páginas de las obras firmadas por mujeres. En la década del 40 desaparecen las advertencias confesionales, aumentan los libros sin prólogos y se transforma la intención de los hombres de letras que aún los publican: ya no se trata de una plataforma para el lucimiento de los varones y para resaltar los yerros o carencias de las autoras, sino para emitir juicios críticos centrados en los méritos del texto y su diálogo con otras obras. Se trata del reconocimiento de nuevos actores en el pequeño círculo de la industria editorial. Uno de los distintivos de aquellas décadas (40 y 50) a favor de la expresión pública de las mujeres es la renovadora obra periodística de Emilia Pardo Umaña (Samper Pizano, 1990, pp. 63-64), que se da luego de que Uva Jaramillo Gaitán ejerciera la jefatura de redacción de *La Voz de Caldas*, entre 1927 y 1929, y en paralelo a la labor periodística de Blanca Jaramillo Isaza, quien sostuvo una columna de opinión semanal en *La Patria* en 1938 y a partir de 1940 editó y dirigió la revista *Manizales*.

En la segunda mitad del siglo xx, disminuye la frecuencia de los prólogos escritos por hombres de letras, aunque en ocasiones se observa algún rezago de la retórica patriarcal. A partir de los años 90, empiezan a aparecer prólogos escritos por mujeres en los libros firmados por autoras de la región y también se publican estudios literarios de corte académico. El análisis de ese corpus puede ser objeto de otra investigación. ➡➡➡

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agudelo Duque, A. (2017). *Caldensidad, historia y literatura*. Manizales: Universidad de Caldas.
- Aguirre Suárez, F. (1952). *Dimensión de la angustia*. Bogotá: Editorial Antares.
- Andrade, M. M. (2006). Más allá de la jaula de plata: mujer y modernización en la obra de Manuela Mallarino Isaacs, Juana Sánchez Lafaurie y Fabiola Aguirre. *Inti*, (63/64), pp. 199-216. Recuperado de <https://digital-commons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2367&context=inti> [08.07.2024]
- Andrion de Mejía Robledo, R. (1938). *Mis recuerdos de colegio*. Pereira: Editorial Panoramas.
- Astete, G. (1787). Catecismo de la doctrina cristiana. Valladolid: Imprenta de don Manuel Santos Matute. Recuperado de https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=10069791 [08.07.2024]
- Bautista Escobar, C. A. (2015). Aproximación al corpus empírico y al registro crítico-literario de la novela del Gran Caldas en el período 1897-2012. [Trabajo de grado de Maestría en Literatura, Universidad Tecnológica de Pereira, Risaralda, Pereira]. Recuperado de <https://repositorio.utp.edu.co/server/api/core/bitstreams/62ae1d2b-a1ba-482c-9e02-bb-637298fa23/content> [04.07.2024]
- Botero Robledo, M. (1929). *Recuerdos de un viaje*. Pamplona: Editorial Aramburu.
- Cáceres, J. A. (1941). Carmelina Soto. En C. Soto Valencia. *Campanas del alba* (pp. 11-14). Armenia: Tipografía Vigig.
- Caicedo de Cajigas, C. (1988). *Literatura risaraldense*. Pereira: Corporación Biblioteca Pública de Pereira.
- Caicedo de Cajigas, C. (1995). *Patrimonio bibliográfico de Risaralda*. Pereira: Fondo Mixto para la Cultura y las Artes de Risaralda.
- Camargo, Z. & Uribe, G. (1998). *Narradoras del Gran Caldas*. Armenia: Universidad del Quindío.
- Cantero Rosales, M. Á. (2007). De “perfecta casada” a “ángel del hogar” o la construcción del arquetipo femenino en el XIX. *Tonos digital* 14. Recuperado de <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/142/116> [23.05.2024]
- Castillo, E. (1968). “Los cuentos de Blanca”. En B. Isaza de Jaramillo Meza. *Cuentos de la montaña. Obras Completas. Tomo segundo*. Manizales: Talleres de Tipografía V. y Co.
- Cuesta Escobar, G. (2014). Poetas colombianas del siglo XX. *En otras palabras* (21-22), (pp. 118-128). Recuperado de: https://issuu.com/revistaenotraspalabras/docs/eop2122_001d28d2a7c99b2?ff=true&e=24234456/34635245 [05.07.2024]
- De los Ríos Cock, A. (1936). “Visto el concepto...” En N. Ocampo de Sánchez, *Una mujer*. Manizales: Editorial y Talleres Gráficos Arturo Zapata.
- Duarte Salgado, I., & Suárez Ortiz, G. (2024). Causas comunes: Un esfuerzo feminista por pensar las escritoras colombianas del IV Congreso Internacional Femenino (1930). *Revista Disertaciones* 13(1), pp. 157-177. <https://doi.org/10.33975/disueq.vol13n1.1334>
- Echeverry Fernández, D., & Molina Morales, G. (2019). “Canto y cantor sepultará el olvido”. La poesía de Agripina Montes del Valle en el contexto del siglo XIX colombiano. *Estudios de Literatura Colombiana* 46, pp. 17-35. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n46a01>
- Fabo de María, F. P. (1926). *Historia de la ciudad de Manizales*. Manizales: Tipografía Blanco y Negro. Mario Camargo & co.

- Fabo de María, F. P. (1929). “Prólogo”. En M. Botero Robledo. *Recuerdos de un viaje*. Pamplona: Editorial Aramburu.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Grillo de Salgado, R. (1947). *Cuentos reales*. Bogotá: Editorial San Juan Eudes.
- Grillo, M. (1947). “Palabras fraternales”. En R. Grillo de Salgado. *Cuentos reales*. Bogotá: Editorial San Juan Eudes.
- Guerrero Vinuesa, G. L., Andrade Álvarez N. M. & Castro Chamorro, C. E. (1999). *Educación y política en el régimen del liberalismo radical: Sur de estado soberano del Cauca*. San Juan de Pasto: Universidad de Nariño.
- Hunkele, A. (1936). “Testimonio”. En N. Ocampo de Sánchez. *Una mujer*. Manizales: Editorial y Talleres Gráficos Arturo Zapata.
- Isaza de Jaramillo Meza, B. (1917). *Selva Florida*. Manizales: Editorial Renacimiento.
- Isaza de Jaramillo Meza, B. (1926). *Los cuentos de la montaña*. Manizales: Tipografía Blanco y Negro. Mario Camargo & Company.
- Isaza de Jaramillo Meza, B. (1935). *La antigua canción*. Manizales: Imprenta Departamental de Caldas.
- Isaza de Jaramillo Meza, B. (1951). *Del lejano ayer*. Manizales: Imprenta Departamental de Caldas.
- Isaza de Jaramillo Meza, B. (1968). *Los cuentos de la montaña. Obras Completas. Tomo segundo*. Manizales: Talleres de Tipografía V. y Co.
- Isaza de Jaramillo Meza, B. (2017). “Toda una vida”. En N. Duque Buitrago, Blanca. *Antología de la obra literaria de Blanca Isaza de Jaramillo Meza*. Manizales: Universidad de Caldas.
- Jaramillo Gaitán, U. (5 y 12 de junio de 1924). Infierno en el alma. *La novela semanal*. (pp. 297-323).
- Jaramillo Gaitán, U. (5 de octubre de 1928). El Campanero. *La novela semanal*. (pp. 139-152).
- Jaramillo Meza, J. B. (1935). “Pórtico”. En B. Isaza de Jaramillo Meza. *La antigua canción*. Manizales: Imprenta Departamental de Caldas.
- Jaramillo Meza, J. B. (1977). *Escritores de Caldas* (Vol. 1). Manizales: Imprenta Apolo.
- Lerner, G. (1990). *La creación del patriarcado*. Barcelona: Editorial Crítica. Recuperado de: <https://redmovimientos.mx/wp-content/uploads/2020/07/La-creaci%C3%B3n-del-patriarcado-Lerner.pdf> [02.07.2024]
- López Gómez, A. (1941). “Este libro”. En C. Soto Valencia. *Campanas del alba* (pp. 5-7). Armenia: Tipografía Vigig.
- López Gómez, A. (1997). *ABC de la literatura del Gran Caldas*. Armenia: Universidad del Quindío.
- Ludmer, J. (1984). Las tretas del débil. En P. Elena González y E. Ortega (Ed.). *La sartén por el mango*. Encuentro de escritoras latinoamericanas (pp. 47-54). Puerto Rico: Ediciones Huracán. Recuperado de <https://literaturaanimada.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/03/ludmer-tretas-del-dc3a9bil.pdf> [03.07.2024]
- Martínez de Nisser, M. (2012). *Diario de los sucesos de la Revolución en la Provincia de Antioquia en los años 1840-1841*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT. Recuperado de <https://repository.eafit.edu.co/server/api/core/bitstreams/1681d219-9ba9-43bf-86e4-e9f477f4a609/content> [30.06.2024]
- Mejía Robledo, A. (1938). “Dos palabras”. En R. Andrión de Mejía Robledo. *Mis recuerdos de colegio*. Pereira: Editorial Panoramas.
- Montes del Valle, A. (1868). Proyectos de literatura. *El Oasis*, pp. 314-316.

- Molina, G. (1990). María Eastman. En M. Eastman. *El conejo viajero*. Medellín: Universidad de Antioquia. Recuperado de <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/311/1/ConejoViajero.pdf> [30.06.2024]
- Ocampo de Sánchez, N. (1936). *Una mujer*. Manizales: Editorial y Talleres Gráficos Arturo Zapata.
- Osorio, B. (1998). Género y región. La construcción de una identidad. En Z. Camargo Martínez, & G. Uribe Álvarez. *Narradoras del Gran Caldas* (pp. XIII-XXIII). Armenia: Universidad del Quindío.
- Osorio, B., y Alzate, C. (2017). Women and Writing in Spanish America from Colonial Times through the 20th Century. Oxford Research Encyclopedia of Literature. Oxford University. pp. 1-32. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.277>
- Pérez Álvarez, S. (2023). *Cultura editorial literaria en Colombia. Una historia de editores y editoriales en el siglo xx*. Bogotá: Universidad del Rosario, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Cuajimalpa, Pontificia Universidad Javeriana, Biblioteca Latinoamericana de Culturas del Libro.
- Pérez Sastre, P. (2000). *Antología de escritoras antioqueñas 1919-1950*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, Dirección de Cultura.
- Parsons James, J. (1961). *La colonización antioqueña en el occidente de Colombia*. Bogotá: Banco de la República. Archivo de la Economía Nacional.
- Pombo, R. (1883). “Las sacerdotisas”. En A. Montes del Valle, *Poesías de Agripina Montes del Valle* (p. 160). Bogotá, Colombia: Imprenta de Vapor de Zalamea Hermanos.
- Prado Arellano, L. E. (2003). La guerra de los Supremos en el Valle del Cauca: ascenso y caída de una guerra civil (1840-1842). *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras* 8(1). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5755212> [30.06.2024]
- Rama, A. (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo: Editorial Arca.
- Ramírez Gómez, M. (2022). Consideraciones sobre la investigación en literatura en Pereira en la primera mitad del siglo xx. En S. Pérez Álvarez (Coord.). *Estudios, escritores y literaturas regionales desde el Eje Cafetero* (pp. 35-59). Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira. Recuperado de <https://repositorio.utp.edu.co/server/api/core/bitstreams/d1f66fa0-41db-47fb-bbe6-cf96fe554e2b/content> [12.07.2024]
- Robledo, Á. I. (1994). Algunos apuntes sobre la escritura de las mujeres colombianas desde la colonia hasta el siglo xx. En I. Rodríguez Vergara (Ed). *Colombia: Literatura y cultura del siglo xx*. (pp. 141-177). Washington: Departamento Cultural de la OEA.
- Robledo, Á. I. (2021). “Prólogo”. En F. J. de Castillo. *Su vida* (pp. 15-27). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Samper Pizano, D. (1990). *Grandes reportajes*. Bogotá: Intermedio Editores.
- Sanclément, A. (1947). “Noticia”. En M. Vieira. *Campanario de lluvia*. Bogotá: Ediciones Espiral. Recuperado de: <https://www.marujavieira.com/obra/libros/26-campanario-de-lluvia> [30.06.2024]
- Sanín Cano, B. (1953). “En el principio...”. En M. Vieira. *Palabras de la ausencia*. Manizales: Editorial Zapata. Recuperado de: <https://www.marujavieira.com/obra/libros/30-palabras-de-la-ausencia> [30.06.2024]

Soto Valencia, C. (1941). *Campanas del alba*. Armenia: Tipografía Vigig.

Soto Valencia, C. (1953). *Octubre*. Bogotá: Editorial Antares.

Toro Murillo, A. (2022). Encontrar un lugar y una voz: marginalidad y poesía femenina en Colombia. *Co-Herencia* 19(37), pp. 215-242. <https://doi.org/10.17230/co-herencia.19.37.10>

Uribe Muñoz, B. (1934). *Mujeres de América*. Medellín: Imprenta Oficial Departamental.

Valencia Llano, A. (2023). *Manizales. La aldea, el pueblo, la ciudad*. Manizales: Matiz Taller Editorial.

Vélez Correa, F. (2014). *Diccionario de autores caldenses*. Manizales: Academia Caldense de Historia y Secretaría de Cultura de Caldas.

Vieira, M. (1947). *Campanario de lluvia*. Bogotá: Ediciones Espiral. Recuperado de: <https://www.marujavieira.com/obra/libros/26-campanario-de-lluvia> [30.06.2024]

Vieira, M. (1953). *Palabras de la ausencia*. Manizales: Editorial Zapata. Recuperado de: <https://www.marujavieira.com/obra/libros/30-palabras-de-la-ausencia> [30.06.2024]

Villegas Botero, A. (2020). “Proyectos de literatura” de Agripina Montes del Valle: una autorreflexión sobre la escritura femenina de los años 60 del siglo XIX en la provincia colombiana. *Raudem. Revista de Estudios de las Mujeres* 7 (75). <https://doi.org/10.25115/raudem.v7i0.2451>

Villegas, A. (1951). “Blanca”. En B. Isaza de Jaramillo Meza. *Del lejano ayer*. Manizales: Imprenta Departamental de Caldas.


Los editores de *Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas* (1939), de Manuel Quintín Lame Chantre, en el siglo xx

The editors of *The Thoughts of the Indian Educated in the Colombian Forests* (1939) by Manuel Quintín Lame Chantre, in the Twentieth Century

Christian Benavides Martínez

Universidad Eafit, Colombia

christianbmit@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-2805-0347>

Reconocimientos: Artículo derivado de la tesis de Maestría en Literatura “Edición crítico-genética de *Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas Colombianas* (1939) de Manuel Quintín Lame Chantre”, de la Universidad de Antioquia, dirigida por Selnich Vivas Hurtado.

Cómo citar este artículo: Benavides Martínez, C. (2025). Los editores de *Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas* (1939), de Manuel Quintín Lame Chantre, en el siglo xx. *Estudios de Literatura Colombiana* 57, pp. 34-56. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.358126>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 15/08/2024
Aprobado: 19/11/2024
Publicado: 31/07/2025

Copyright: ©2025 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. 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



Los editores de *Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas* (1939), de Manuel Quintín Lame Chantre, en el siglo xx

The editors of *The Thoughts of the Indian Educated in the Colombian Forests* (1939) by Manuel Quintín Lame Chantre, in the Twentieth Century

Christian Benavides Martínez, Universidad Eafit, Colombia



Resumen:

Este artículo examina el proyecto editorial desarrollado durante la década de 1970 que resultó en la publicación de *Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas* de Manuel Quintín Lame. El estudio se centra en los editores Juan Friede y Gonzalo Castillo-Cárdenas, por ser los únicos que tuvieron acceso a los manuscritos. A partir del enfoque de la sociología de la literatura de Gisèle Sapiro, se analizan las decisiones editoriales que influyeron en la recepción y la interpretación de esta obra, considerada clave en la historia cultural y literaria colombiana. Además, se destaca la importancia de los estudios editoriales para entender las mediaciones que posibilitan la difusión de obras indígenas y el rol central de los editores en la preservación del legado de Lame.

Palabras clave: Manuel Quintín Lame; Juan Friede; Gonzalo Castillo-Cárdenas; literatura indígena colombiana; estudios editoriales.

Abstract:

This paper examines the editorial project developed throughout the 1970s that resulted in the publication of *The Thoughts of the Indian Educated in the Colombian Forests* by Manuel Quintín Lame. The study focuses on the editors Juan Friede and Gonzalo Castillo-Cárdenas, as they were the only ones who had access to the manuscripts. Based on Gisèle Sapiro's sociology of literature approach, this research analyzes the editorial decisions that influenced the reception and interpretation of Quintín's oeuvre, considered key in Colombian cultural and literary history. This paper also highlights the importance of editorial studies to understand the mediations that make dissemination possible for indigenous works and the central role of editors in the preservation of Lame's legacy.

Keywords: Manuel Quintín Lame; Juan Friede; Gonzalo Castillo-Cárdenas; Colombian Indigenous Literature; Editorial Studies.

Introducción

Manuel Quintín Lame (c.a. 1883-1967) ocupa un lugar fundamental en la historia intelectual colombiana gracias a su activismo y producción intelectual. Su obra, *Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas* (1939), constituye un ensayo clave del pensamiento y la resistencia indígena frente a las estructuras opresivas de su época. Más allá de su relevancia como texto fundador, la trayectoria editorial de esta obra en la década de 1970 ofrece una ventana única para comprender las dinámicas de mediación y transformación que marcan la transmisión del legado indígena en Colombia. Con ello en mente, el objetivo de este artículo se centra en analizar el papel que los editores Juan Friede y Gonzalo Castillo-Cárdenas desempeñaron en la mediación, publicación y recepción de la obra de este intelectual indígena.

Como espacio y objeto del quehacer intelectual, las prácticas editoriales revisten un especial interés por cuanto constituyen una “problemática con la que el proyecto de cada escritor ajusta cuentas” (Sarlo y Altamirano, 2001, p. 156) dentro del campo intelectual y las instituciones literarias. Su estudio permite explorar la forma en que las decisiones tomadas por los editores configuran la recepción de una obra, así como analizar su influencia en la interpretación crítica y en la construcción de su legitimidad dentro del ámbito literario. En este particular, los trabajos de Friede y Castillo-Cárdenas sin duda garantizaron la supervivencia de los *Pensamientos*, además de reconfigurar su significado cultural e histórico. Este artículo adopta perspectivas de la sociología de la literatura, propuestas por Gisèle Sapiro, para examinar los procesos editoriales y su relación con el mercado literario para la circulación de textos.

La sociología de la literatura, tal como la propone Sapiro (2016), es una herramienta crítica que nos permite dilucidar que los textos literarios no solo son productos de la creatividad individual, sino también de redes sociales, instituciones y procesos históricos que influyen en su producción, difusión y recepción. En el caso de la obra de Manuel Quintín Lame, esta perspectiva resulta particularmente útil para entender cómo ciertas decisiones editoriales modelaron la forma en que la obra fue recibida por el público, la crítica e incluso la labor de futuros editores.

Según Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano (2001), tanto las obras como los autores faros “son las señales ostensibles de la problemática dominante” (p. 157). Este argumento puede extenderse a los editores, especialmente cuando se trata de obras póstumas, como es el caso presente. De ahí se desprende que este estudio se centre en las figuras de Juan Friede

Alter (Wlawa, Ucrania, 1901-Bogotá, Colombia, 1990), historiador, antropólogo e indigenista colombo-ucraniano, pionero de la “Nueva Historia en Colombia” (Rueda Enciso, 1993, p. 223), y Gonzalo Castillo-Cárdenas (Bucaramanga, Colombia, 1932-Dallas, Estados Unidos, 2018), sociólogo de la religión, teólogo presbiteriano y profesor emérito del Pittsburgh Theological Seminary. El primero de ellos estuvo a cargo de una edición sin fecha, mientras el segundo coordinó dos ediciones en 1971 y 1973, además de dos traducciones al inglés en 1984 y 1987. Nos limitamos a estos editores porque fueron los únicos que tuvieron acceso a manuscritos de la obra y porque sus publicaciones sirvieron de texto base a las ediciones subsiguientes.

La sociología de la literatura advierte que en la recepción y difusión literaria no es suficiente con que un autor escriba su obra; se requiere, además, de redes intelectuales, capital cultural, instituciones culturales, élites letradas, entre otros, donde el editor cobra gran relevancia en la consecución de que una obra se haga pública y capte la atención de la crítica. Este rol es aún más significativo si se trata de un escritor indígena cuya obra fue escrita en la primera mitad del siglo xx en un país como Colombia, donde imperaba lo que Rafael Gutiérrez Girardot (2011) denomina la “cultura de viñeta” (pp. 29-36), caracterizada por la tendencia a simplificar ideas complejas en formas breves, concisas y visualmente atractivas. Esta cultura, además de desconocer la problemática indígena, negaba la pluridiversidad de sus habitantes y condenaba a las comunidades ancestrales a la servidumbre intelectual, ya que “el dominio de la letra escrita era privilegio de unas pequeñísimas minorías” (Myers, 2008, p. 37). Esto derivó en que las campañas de alfabetización se llevaran a cabo, incluso a finales del siglo xx, con un enfoque paternalista y asistencialista hacia un amplio sector de la población campesina y trabajadora (Guzmán Méndez, 2018, p. 323), que denigraba a las comunidades ancestrales por iletradas y por negarse a sucumbir al vasallaje de la letra.

La mención de los editores y del panorama editorial hace parte del “estudio de las mutaciones entre aquellos individuos que, en cada sociedad y en cada época, son los productores y consumidores sistemáticos de símbolos, creencias, concepciones del mundo, ideas, valores, imaginarios” (Loaiza Cano, 2012, p. 347). Lo anterior cobra más relevancia cuando cierto grupo intelectual, en este caso los editores, asumen la representatividad o mediación de otros estratos de la sociedad con el fin de legitimar sus discursos, en este caso el pensamiento indígena (Benavides Martínez, 2022, p. 88). Allí radica el interés de este artículo, precisamente en apreciar a los individuos involucrados en el tratamiento editorial que tuvo la obra de Lame Chantre.

Los cercos del manuscrito

El proyecto de *Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas Colombianas* comenzó en 1924, previo al movimiento artístico Bachué en 1925, inspirado en José Carlos Mariátegui, y se completó el 29 de diciembre de 1939, poco antes de celebrarse el Primer Congreso Indigenista Interamericano de Pátzcuaro (México) en 1940. Su escritura fue mediada por un esquema de producción textual en el que Lame dictaba a sus “secretarios” —como denominaba a sus amanuenses— lo que estos debían transcribir. En los primeros años, la lectura de los *Pensamientos* fue limitada a los habitantes del resguardo de Ortega y parte de Chaparral, en el Tolima; sin embargo, este panorama cambió en 1945 cuando Lame obsequió una copia del manuscrito a Friede, y nuevamente en 1971 cuando Castillo-Cárdenas accedió a otro manuscrito encontrado en dicho resguardo. Estos momentos fueron decisivos, pues marcaron la apertura de la obra a un público más amplio, llevando su recepción más allá del panorama local e indígena.

Tras su finalización, la obra de Lame fue objeto de interés y, en algunos casos, de controversia. Por un lado, el propio Lame Chantre (1939) exhorta a sus congéneres a “conseguir la presente obra” (p. 32), y, por otro, de acuerdo con José Eduardo Rueda Enciso (2008), cuando los indigenistas conocieron el texto de Lame Chantre, “según parece se hicieron algunas reproducciones sin autorización del líder de los indígenas de Ortega y parcialmente de los de Chaparral, lo que le molestó y le obligó a variar el manuscrito original” (p. 140). Esta situación revela el interés de Lame no solo en la creación de su obra, sino también en su correcta transmisión y recepción dentro de las redes intelectuales que podían facilitar su publicación.

Una carta de Lame a Friede, fechada el 18 de enero de 1946, refleja su preocupación por la integridad de su obra y las copias no autorizadas que circulaban:

Mi Compadre me pregunta sobre la publicación del Libro pero el Sr. Luis Alberto Acuña, me le allegué en el año pasado a su Despacho y me solicitó de dicho Libro y me dijo que para el había sacado una Copia la que tenía para hacer muchas cosas; [...] no le pude mandar a rebelar mi pensamiento porque al saber que antes de dar a luz mi obra ya hay copia en manos de otros escritores y no solo en mano sino que hay propaganda según me informó un editorialista del Tiempo, motivo a esto estoy rreformando el Libro con interés (Lame Chantre, 1946).¹

¹ Todas las citas de Lame Chantre en este artículo se transcribieron respetando su forma en el original.

Esta correspondencia permite inferir que hubo variantes introducidas por el propio autor en su manuscrito. Asimismo, sugiere la existencia de otras copias del manuscrito, aunque no se ha encontrado evidencia adicional para corroborar esta posibilidad. No obstante, las repetidas menciones de Lame a los capítulos de su obra dentro del texto original y su firme intención de publicarlo refuerzan la idea de que consideraba esencial la difusión escrita de su pensamiento.

En este marco, es crucial destacar dos eventos que fueron determinantes en la recepción de los *Pensamientos*. El primero ocurrió en la década de 1940, cuando el autor entregó una copia del manuscrito a Friede. El segundo, a principios de los años 70, cuando el descubrimiento de un manuscrito marcó el momento en que se realizaron las primeras ediciones impresas de la obra por parte de Castillo-Cárdenas, algunas de manera integral y otras parcialmente. Estos acontecimientos son fundamentales para entender las dinámicas de las instancias que participaron en la recepción de la obra e influyeron en su percepción y difusión en el ámbito literario colombiano.

A modo de contexto en el cual surge y luego se publica la obra, en el marco la Revolución en Marcha de Alfonso López Pumarejo, en 1936 se promulgó la Ley 39, la cual condujo a un despertar cultural producto de la creación de la Escuela Normal Superior, que a su vez propició el estudio universitario de las Ciencias Sociales y facilitó la formación de los primeros etnólogos del país en el Instituto Etnológico Nacional (1941), dirigido por Paul Rivet (Rueda Enciso, 2017, p. 16). Algunos de ellos se vincularon posteriormente al Instituto Indigenista de Colombia (IIC), desde su creación en 1942 hasta su práctica desaparición tras el 9 de abril de 1948, y sentaron las bases de la División de Asuntos Indígenas, un organismo estatal liderado por uno de los cofundadores del IIC, Gregorio Hernández de Alba (Correa y Acero, 2013, pp. 84-85). A finales de los años cincuenta, con el surgimiento del Frente Nacional y la promulgación de la Ley 81 de 1958, que promovió la segregación de los resguardos indígenas, se fundó el Departamento de Sociología de la Universidad Nacional de Colombia (1959). Las generaciones subsecuentes de historiadores, sociólogos y antropólogos del país fueron testigos de variadas transformaciones sociopolíticas que marcaron profundamente a las y los intelectuales de la época: la Revolución cubana (1953-1959), la Reforma Agraria (Ley 135 de 1961) y la creación del Instituto Colombiano de la Reforma Agraria (INCORA), la Alianza para el Progreso (1961-1970), la muerte de Camilo Torres Restrepo (1966), el Mayo francés (1968), entre otros. En este contexto surgieron iniciativas intelectuales como la Rosca de Investigación y Acción Social (1970-1976), que contó con su sello editorial Ediciones La

Rosca. De igual modo, la creación del Comité de Defensa del Indio derivó en otras organizaciones como el Comité Indígena del Cauca (CRIC) en 1971 y Funcol (1975), marcando así el inicio de un nuevo indigenismo.

Estos eventos hicieron que la década de los 70 se caracterizara por un renovado interés hacia el legado indígena, impulsado por el auge de la sociología y la teología de la liberación, las cuales volcaron su mirada hacia los pueblos originarios. Paralelamente, la Ley del Libro de 1958 y las subsecuentes relaciones entre la industria editorial nacional y el Estado colombiano —junto con la fundación del Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (Cerlalc) en Bogotá y la aprobación de la Ley 34 de 1973— impulsaron importantes transformaciones en el campo editorial colombiano. Estas iniciativas permitieron que a mediados de los 80 Colombia se convirtiera en el principal exportador de libros en Latinoamérica y que por vez primera se exportaran más libros de los que se importaban (Marín Colorado, 2018, p. 385).

El interés que despertó la obra de Manuel Quintín Lame en esos años desafió una larga tradición etnocéntrica que, por prejuicios epistemológicos, incompreensión y rechazo, había tendido a omitir el legado de las culturas ancestrales. Es gracias a la labor de editores como Friede y Castillo-Cárdenas que los *Pensamientos* no solo sobrevivió, sino que se consolidó como un texto de referencia en los estudios sobre la resistencia indígena en Colombia.²

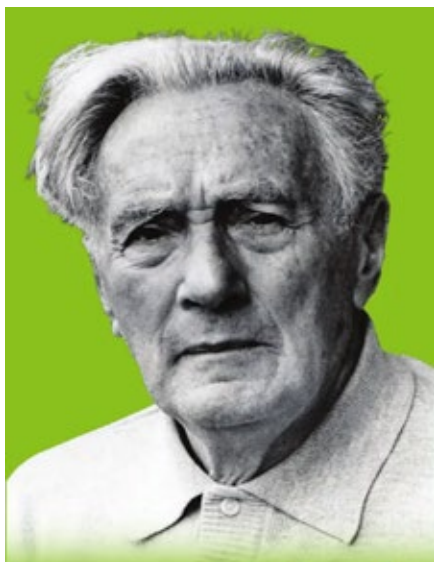


Figura 1. Juan Friede, pionero del indigenismo colombiano
Detalle de la carátula

Fuente: Juan Friede, 1901-1990: *vida y obras de un caballero andante en el trópico*

² Para conocer las distintas ediciones de la obra de Lame, se recomienda consultar la *recensio* de los *Pensamientos* realizada en una investigación previa (Benavides Martínez, 2022, pp. 52-87), a la cual deben añadirse un par de publicaciones más: la de 2022, a cargo de la Editorial Universidad del Cauca, basada en la edición de 1971, y una traducción al francés en 2023 titulada *Les pensées de l'indien qui s'est éduqué dans les forêts colombiennes*, a cargo Philippe Colin y Cristina Moreno, y publicada por Wildproject.

El rol de Juan Friede en la difusión de los *Pensamientos* es fundamental para comprender la manera en que esta obra se abrió paso en el contexto cultural colombiano del siglo xx. Además de sobresalir por sus contribuciones en la “Nueva Historia” de Colombia, Friede fue un pionero del indigenismo que se destacó por reconocer y valorar la voz de los pueblos indígenas en un tiempo en el que sus relatos y perspectivas eran sistemáticamente marginados.

Friede visitó Colombia en cuatro ocasiones entre 1926 y 1934, primero como representante comercial y luego como comerciante independiente (Rueda Enciso, 2008, p. 33). Su primer contacto con las comunidades indígenas colombianas ocurrió en 1928, cuando conoció a los embera chamí en una plaza de mercado y luego los visitó en su lugar de residencia. Fue a partir de esa primera experiencia que se interesó por conocer otras comunidades, desde el Alto Magdalena hasta Sibundoy, lo que le permitió descubrir de primera mano los diversos aspectos de la problemática indígena en Colombia y reconocer la importancia de estos pueblos. Rueda Enciso (2017) describe de esta forma el perfil intelectual que entonces poseía Friede y la perspectiva con que se acercó a los pueblos originarios:

Aunque no tenía una formación específica en etnografía, etnología y antropología, apenas una regular en geografía, sociología, economía e historia, sus experiencias anteriores, en la adolescencia la Primera Guerra Mundial y la Revolución Bolchevique, la irrupción del cubismo, el art decó, el surrealismo y el dadaísmo, el desmembramiento del imperio otomano, y su militancia en el grupo obrero-estudiantil Vanderfiegel, de tendencia anarco-naturalista, fueron fundamentales para, además de ser polifacético, emprender, con una mirada abierta, sin visos racistas ni etnocentristas, la observación, el análisis y la reflexión, sin descuidar aspectos lingüísticos y folclóricos de las comunidades indígenas colombianas, lo que hizo extensivo a la Conquista y la Colonia (p. 12).

Tal acervo le permitió aproximarse a ellas con una postura opuesta a la que caracterizaba a la sociedad colombiana, todavía marcada por las formas de explotación del capitalismo colonial en su distribución racista del trabajo y de las identidades sociales.

Pasaron varios años para que en Colombia se diera un fuerte movimiento indigenista, el cual se orientaba a partir de los postulados del Primer Congreso Indigenista Interamericano de Pátzcuaro (México), llevado a cabo en abril de 1940. Dicho congreso contó con la participación de César Uribe Piedrahíta —nombrado segundo vocal del evento— y Gerardo

Cabrera Moreno —amigo de Friede (Rueda Enciso, 2008, p. 132)— como delegados oficiales del país, y con Antonio García Nossa como invitado especial (Primer Congreso Indigenista Interamericano, 1940, pp. 2, 5). Al mismo concurrió Friede como asistente (Rueda Enciso, 2017, p. 13). A raíz de las premisas consignadas en el acta final de dicho congreso, en octubre de 1942 se creó el IIC, del cual “fue uno de sus fundadores y promotores en el país” (Rueda Enciso, 2008, pp. 126-127), y “activo animador” (Rueda Enciso, 2017, p. 13). Desde entonces, “Friede abrazó el indigenismo como una política de acción y de estudio, que nunca abandonó ni claudicó” (p. 135). Dicha postura, si bien tuvo como resultado una producción intelectual y artística importante, también le mereció la enemistad de las clases terratenientes, partidarias de la parcelación de los resguardos, y de los encargados de las misiones del Concordato, quienes sometían a los indígenas a una autoridad eclesiástica y los despojaban de su autonomía.

Entre las campañas de denuncia que se adelantaron desde el Instituto se encuentran los folletines publicados entre 1943 y 1944 que develaban la parcelación de los resguardos a cargo del entonces Ministerio de Agricultura. A raíz de esta colección, Friede adelantó una prolífica producción intelectual de la cual se publicaron *Los indios del alto Magdalena: vida, lucha y exterminio, 1609-1931* (1943), *Comunidades indígenas del macizo Colombiano* (1944) y *El indio en la lucha por la tierra: historia de los resguardos del macizo Central Colombiano* (1944).

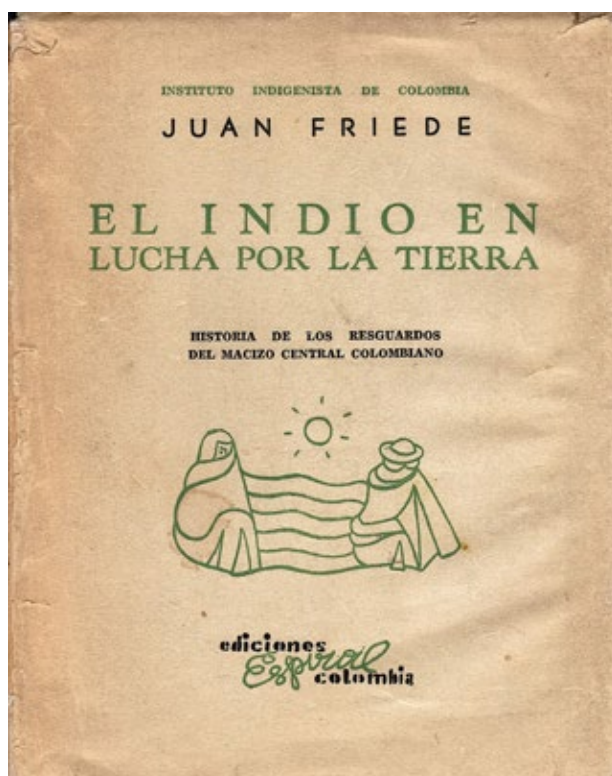


Figura 2. Primera edición de 1944

Fuente: Ensayos históricos y arqueológicos

Respecto a Lame, su vínculo con el IIC se dio a partir de una invitación en 1943 para dar una conferencia en el Teatro Colón, en Bogotá (Rueda Enciso, 2017, p. 137). Poco tiempo después, en julio de ese mismo año, Friede asistió a la Fiesta del indio organizada por el conferencista. A raíz de este encuentro, el propio Friede (1978) menciona: “Resolví, pues, quedarme en contacto con Manuel Quintín. Le escribí y mandé algunos libros. El [sic] me contestó y me contaba sus luchas y pericias” (p. 4). Así se forjó una relación estrecha entre ambos personajes. En una entrevista realizada por Rueda Enciso (2008), Blanca Ochoa de Molina —quien fuera secretaria del Instituto en sus inicios— recuerda que Juan Friede prestó mucha ayuda a los miembros del resguardo que lideraba Lame Chantre, en especial “cuando Quintín Lame estuvo preso en Chaparral, por defender las tierras allá de toda esa parte del sur del Tolima en Ortega y Chaparral, porque él luchó por defender las tierras y lo detuvieron varias veces en Popayán y Juan lo ayudó” (p. 138).

Entre los libros que Friede envió a Lame se encontraban *El indio en la lucha por la tierra*, el cual este último leyó con animado interés. Así lo demuestra en una de sus cartas: “Doctor Friede cuan fue la alegría al tomar en mis manos ese hermoso libro *El indio en Lucha por la tierra* [...] obra de primera clase o de primera necesidad para el conbencimiento de la Instocracia Colombiana” (Lame Chantre, 1944). Aunque la carta no está fechada, en ella menciona el deseo de ir a visitarlo “en señal de agradecimiento en el mes de Enero del año proximo benidero, con el fin de comprarle algunos libros, *El Indio en Lucha*”; sin embargo, gracias al fragmento de otra carta del 15 de enero de 1945 se puede establecer que Lame Chantre leyó la obra de Friede en el mismo año de su publicación, pues en la última carta aludida se menciona que debido al nacimiento de Mari Flor, la hija de Manuel Quintín y Satoria, “emos aplasado el viaje” (Lame Chantre, 1945) para la visita de aquel enero.

Son varios los aspectos por destacar y esclarecer sobre dicho encuentro. Para empezar, que el lugar al que Friede invitó a visitar a Lame es San Agustín, en Huila. Desde inicios de 1941, Friede visitó San Agustín y quedó prendado por las piezas arqueológicas que encontró en aquel lugar, al punto de realizar varios documentales con los que buscaba despertar el interés, en especial de la clase dirigente de la época, sobre la importancia del sitio arqueológico, el cual se hallaba en deplorable estado de abandono. Así lo hizo con el entonces presidente Eduardo Santos y con personajes como Pedro Nel Gómez, Carlos Correa y Fernando González (Rueda Enciso, 2008, pp. 141-142). Fue a estos últimos a quienes invitó a San José de Isnos —“donde adquirió una finca que incluyó el Alto de los Ídolos, cuyo terreno donó, en 1944, al Instituto Etnológico Nacional”

La promoción de la obra de Lame por parte de Friede fue un acto de mediación cultural que desafió las jerarquías establecidas en la literatura colombiana, permitiendo que una voz indígena se escuchara en un ámbito que tradicionalmente había estado dominado por las élites criollas.

(Rueda Enciso, 2017, p. 13)— y con quienes filmó algunos documentales en 16 mm. De estas figuras esperaba que el impacto de su visita a aquel lugar y la contemplación de “los dioses de Isnos” —y no los ídolos de San Agustín— fueran tema y materia prima de su creación artística e intelectual. En todo caso, Friede y su familia se mudaron de Manizales y se instalaron en esta zona del país a causa del desdén hacia los alemanes en plena Segunda Guerra Mundial, pues como declara él mismo en una

entrevista, si bien los colombianos “no eran anti-alemanes sí hubo una especie de recelo, de rechazo por alemanes y todo esto y entonces yo resolví irme a San Agustín” (Rueda Enciso, 2008, p. 142).

En segunda instancia, cabe destacar que en 1945 Lame acudió a San Agustín en compañía de Mari Flor y Satoria. La emoción que le despertara aquel “cementerio de la prehistoria de mis antepasados” (Lame Chantre, 1978, p. 4) junto a la gratitud hacia su anfitrión hicieron que le pidiera a Juan Friede y a Alicia Muñoz, su esposa, que apadrinaran el bautismo de Mari Flor, llevado a cabo entonces (Rueda Enciso, 2008, pp. 138, 149). Como muestra de agradecimiento, al partir Lame Chantre le obsequió a su compadre “un manuscrito de 118 hojas en folio que había escrito uno de sus ‘secretarios’, bajo su dictamen” (Friede, 1978, p. 4). Será este manuscrito el que años más tarde servirá de base para la publicación de la versión arreglada por el mismo Friede.³

Su intervención en este proceso no fue meramente un acto de recepción pasiva. Según Sapiro (2016), los editores son agentes clave en el campo literario, pues su trabajo no solo asegura la supervivencia de una obra, sino que también influencia significativamente su interpretación y su lugar en la historia literaria. En este sentido, Friede jugó un papel activo en la protección y promoción del texto. Además de garantizar la publicación de los *Pensamientos*, también contribuyó a que la obra fuese reconocida como un texto fundamental de la literatura de resistencia indígena.

Sin embargo, el camino hacia la difusión de la obra no estuvo exento de conflictos. La reproducción póstuma del manuscrito y su modificación reflejan las tensiones inherentes en la relación entre obra, autor y

³ Tras comunicaciones personales con José Eduardo Rueda Enciso y revisar el archivo de Friede que tenía en su poder, el cual donó al Archivo General de la Nación en 2017, se constató que el manuscrito de 1945 continúa extraviado.

editor. Estas tensiones ponen de relieve la complejidad del proceso editorial, donde las decisiones tomadas pueden alterar tanto la forma como el contenido final de una obra. A pesar de estas dificultades, la labor de Friede fue crucial para que los *Pensamientos* se convirtiera en un punto de referencia en los estudios indigenistas y en la literatura colombiana.

La edición en mención no da muestras de una preocupación por ciertas modalidades que se adoptan en la publicación y difusión. Lo anterior se puede apreciar si se tiene en cuenta que carece de una página legal que proporcione los detalles de la impresión y edición, por lo que se desconoce su fecha. Lo anterior ha llevado a que muchos investigadores y bibliotecarios citen y cataloguen esta edición como si hubiese sido publicada en 1943; esto obedece a que en el prólogo que realiza Friede se alude únicamente a la fecha del encuentro en la mencionada Fiesta del indio y no así al momento del bautismo de Mari Flor y la entrega del manuscrito, efectuado más tarde. Por ello se sigue asumiendo que la copia obsequiada se dio ese mismo año. Por otro lado, los arreglos efectuados por Friede derivaron en que, de las 118 hojas entregadas, se publicara una obra de tan solo 33 páginas, a las cuales se suma el prólogo del editor, donde menciona lo siguiente:

Mi labor ha sido netamente ordenadora, muy pocas son las palabras y frases que cambié. Lo que hize[sic] fue arreglar la puntuación para hacer las frases más inteligibles, omitir párrafos y frases que consideré de menos importancia y ordenar las ideas emitidas para presentarlas mejor concatenadas. Así es que el lector puede estar seguro de enfrentarse al estilo e ideas del indio Manuel Quintín Lame, máxime si se tiene en cuenta que son nulas mis ambiciones literarias (Friede, 1978, p. 6).

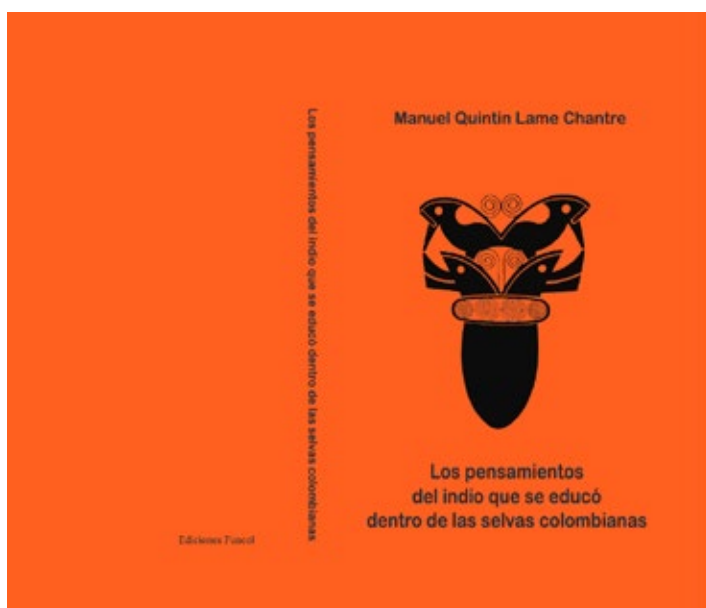


Figura 3. Portada y contraportada de la edición a cargo de Friede

Fuente: Studylib

De ahí que, por su tamaño, se haya publicado a modo de folleto, con una cubierta de escaso gramaje. Al respecto, la portada presenta el nombre del autor en la parte superior, acompañado por una pieza esquemática de una obra de arte ancestral que se ubica en el centro, y el nombre del manuscrito en la parte inferior; en la contraportada, en la parte inferior y alineada a la derecha aparece “Ediciones Funcol”. No se cuenta con más información editorial. Lo antedicho puede explicarse si se tiene en mente que

[...] la industria editorial está compuesta por tres negocios básicos que en Colombia no estaban diferenciados: la creación editorial, la fabricación y la comercialización. La mayoría de las empresas editoriales colombianas habían asumido la edición como fabricación y comercialización —incluso solo como fabricación, dadas las continuas quejas producidas durante este periodo referentes a las falencias de distribución— (Marín Colorado, 2018, p. 394).

No obstante, se ha podido establecer que la Fundación de Comunidades Colombianas (Funcol) fue creada en 1975 por Adolfo Triana Antorveza (Castillo, Jimeno y Varela, 2015, p. 69), por lo que se deduce que la publicación de esta obra no pudo realizarse en la década de los 40 del siglo xx; pero, con el propósito de ser más precisos al respecto, es necesario acudir nuevamente a José Eduardo Rueda Enciso (2008) para ubicar la fecha de esta publicación: en uno de los anexos de *Juan Friede, 1901-1990: vida y obra de un caballero andante en el trópico*, específicamente en el apartado “Contribución a la biografía de Juan Friede”, aparece la referencia del prólogo realizado por Friede en la publicación de los *Pensamientos* de Lame Chantre, a saber, en 1978 (p. 503), 11 años después de la muerte del intelectual andino.

| | | |
|------|-------|---|
| 275. | 1976c | "La fundación de Santa Marta". <i>Arco</i> . 184: 55-60. Bogotá. |
| 276. | 1976d | "Sucedió en 1583 la primera huelga estudiantil en Colombia". <i>ETLD</i> . 28 de noviembre: 10-11. Bogotá. |
| 277. | 1977 | "Pray Pedro Simón. Nuevos documentos". <i>Arco</i> . 201: 63-68. Bogotá. |
| 278. | 1977a | "Pray Pedro Simón. Nuevos documentos". <i>Boletín de la Academia Nacional de la Historia</i> . 61 (242): 375-380. Caracas. |
| 279. | 1978 | <i>Bartolomé de las Casas (1475-1566). Su lucha contra la opresión</i> . 2a ed. Carlos Valencia Editores. Bogotá. |
| 280. | 1978a | "La conquista del territorio y el poblamiento". En <i>Manual de Historia de Colombia</i> . Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá. 1: 177-222. |
| 281. | 1978b | (Prologuista). "Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas", por Manuel Quintín Lame Chantre". Funcol. Bogotá. |
| 282. | 1978c | <i>Los quimbayas bajo la dominación española. Estudio documental (1539-1810)</i> . 2a ed. Carlos Valencia Editores. Bogotá. |

Figura 4. Año de publicación de la edición a cargo de Friede

Fuente: *Juan Friede, 1901-1990: vida y obras de un caballero andante en el trópico*

En investigaciones preliminares se descubrió una copia mecanografiada, sin fecha, de esta edición que pertenecía a Gregorio Hernández de Alba, la cual se encuentra en la bóveda de Libros Raros y Manuscritos de la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá. Al compararla con la versión de Friede, esta contiene errores que aquella no incluye. La copia en mención aparecía en el catálogo virtual de esta red de bibliotecas como si se tratara del manuscrito de Lame Chantre (número topográfico: MSS1349), por lo que se consultó dicho material con la esperanza de hallar el manuscrito de 1945. Pese a ello, este encuentro poco fortuito permite plantear ciertas hipótesis que se dejan aquí con el ánimo de que futuras investigaciones las descarten o corroboren.

Al finalizar el prólogo, Friede (1978) concluye de este modo:

Creo que el extracto del manuscrito es de gran interés en tiempos de búsqueda de auténticos valores americanos. Conociendo su preocupación por todo lo que se refiere a la cultura colombiana, le remito este extracto para que Ud. le dé el empleo que estime conveniente (p. 6).

Ante las imprecisiones y vacíos sobre ambos testimonios, es posible pensar que el “Ud.” haga referencia no a un lector implícito, sino al propio Gregorio Hernández de Alba; que el “extracto del manuscrito” sea el manuscrito MSS1349, y que la publicación en Ediciones Funcol sea producto “del empleo que se estimó conveniente” de dicho manuscrito. No obstante, de lo que sí se tiene certeza es de lo comunicado en una carta del propio director ejecutivo de Funcol dirigida el 2 de febrero de 1982 al editor, en la que Adolfo Triana Antorveza escribe:

Apreciado Maestro:

Aunque un poco demorado, me permito remitirle 25 ejemplares del folleto “Los pensamientos del indio que se educó entre las selvas colombianas”, del cual es autor Manuel Quintín Lame Chantre.

De acuerdo con sus deseos y con la de los indígenas del Tolima quienes previamente dieron aprobación a esta publicación, gran parte de esta edición se repartirá entre los diferentes cabildos existentes en el Sur del Tolima y el resto para su venta, para recuperar algunos costos de edición.

En nombre de la fundación y en el mío propio quiero expresarle mis profundos agradecimientos por poner a disposición del público indígena esta pequeña obra de uno de los líderes más característicos de este siglo (Triana Antorveza, 1982).

Lo cual constata las falencias de distribución señaladas por Marín Colorado anteriormente. En todo caso, es justo la labor de búsqueda del manuscrito la que nos permite ahora hablar del otro editor encargado de los *Pensamientos*.

El trabajo de Friede debe ser comprendido en el contexto de un campo literario que, según Sapiro, está marcado por luchas por la legitimidad y el reconocimiento. La promoción de la obra de Lame por parte de Friede fue un acto de mediación cultural que desafió las jerarquías establecidas en la literatura colombiana, permitiendo que una voz indígena se escuchara en un ámbito que tradicionalmente había estado dominado por las élites criollas. Al actuar como intermediario entre Lame y el público, Friede contribuyó a redefinir las fronteras del campo literario colombiano, ampliando su alcance para incluir las narrativas indígenas como parte integral de la historia cultural del país. Su trabajo como editor y promotor de la obra de Lame destaca la importancia de la mediación editorial en la conformación del legado literario y cultural de una nación. Si bien la figura de Friede es esencial para entender la publicación de la obra de Lame, no debe obviarse el impacto que una edición modificada, que no obedece a la voluntad del autor, ha tenido en el campo de los estudios indigenistas.⁴ De este modo, no resulta sorprendente que precisamente esta edición parcial sirviera de texto base para la publicación de 1987 a cargo de la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC) y de referente para el desarrollo de guiones de documentales como *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1982), de Marta Rodríguez y Jorge Silva, y *Quintín Lame, Raíz De Pueblos* (2015), de Pedro Pablo Tattay.

Gonzalo Castillo-Cárdenas, reverendo de la teología de la liberación

A diferencia de Friede, la trayectoria y reputación de Castillo-Cárdenas bien podría decirse que nace con el hallazgo del manuscrito de los *Pensamientos* en 1971. El profesor emérito y reverendo presbiteriano del Pittsburgh Theological Seminary (PTS) se unió a este seminario en 1975 como profesor adjunto de dicha Iglesia y ministerio hasta 2005. Sobre él se

⁴ Para profundizar en aspectos relacionados con la crítica textual o ecdótica de la obra, ver Benavides Martínez (2022).

sabe que se graduó del Seminario Evangélico de Teología de Cuba (MDiv) y del Union Theological Seminary de Nueva York (MTh). Recibió su doctorado en Filosofía en la Columbia University en 1984 tras defender su tesis “Theology and the Indian Struggle for Survival in the Colombian Andes: A Study of Manuel Quintín Lame’s *Los Pensamientos*”. También fue ordenado al ministerio por la Iglesia Presbiteriana de Colombia en 1957 y recibió el Premio de Alumno Distinguido del Seminario Teológico de la Unión en 1994 (PTS News, 2018, párr. 3). Los principales objetivos de investigación de Castillo-Cárdenas consistieron en explorar la ética de la teología de la liberación y los signos de renovación y creatividad en el cristianismo latinoamericano. Mientras servía como profesor en el PTS, escribió su mayor publicación en este campo de estudio, a saber, *Liberation from Below: The life and Thought of Manuel Quintín Lame*, en 1987 (párr. 2).



Figura 5. Tributo a Castillo-Cárdenas en el Pittsburgh Theological Seminary

Fuente: PST News

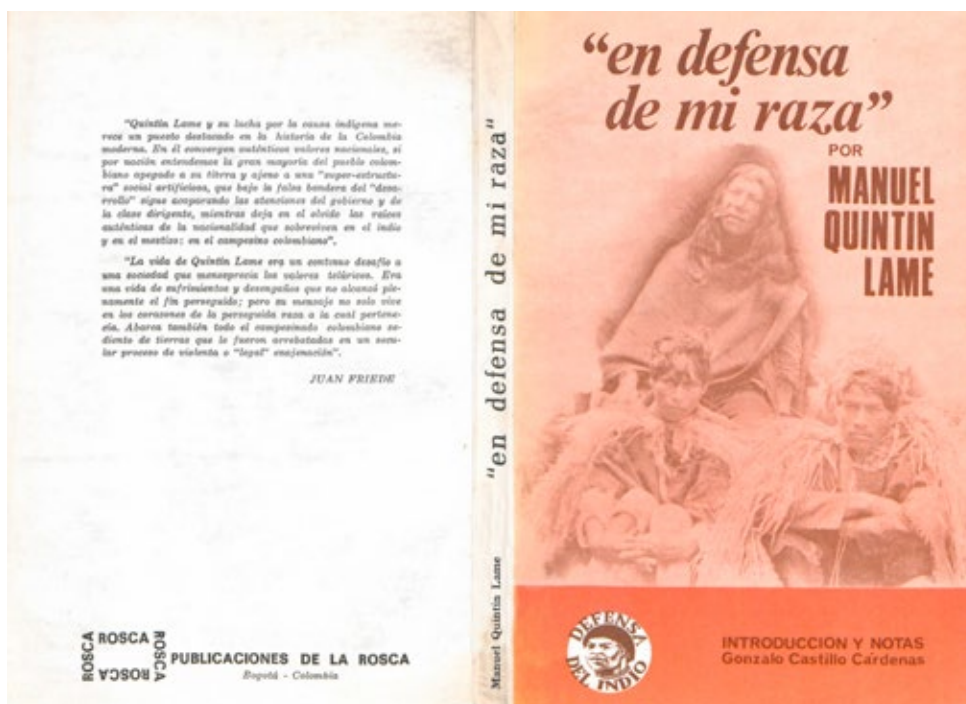
Tras un encuentro en Ginebra en julio de 1970, Castillo-Cárdenas junto a Augusto Libreros y Orlando Fals Borda (miembros de la Iglesia Presbiteriana) fundan la Rosca de Investigación y Acción Social, con un plan para la acción en las zonas rurales de Colombia. En él se incluyó un programa indigenista que rescató la figura olvidada de Quintín Lame mediante la publicación de su obra (Parra Escobar, 1983, pp. 15-18). La edición de los *Pensamientos* que Castillo-Cárdenas publicó en 1971 cuenta con página legal, una presentación, un estudio introductorio y la transcripción ‘completa’ del manuscrito, al cual añade notas explicativas, tabla de contenido, un par de páginas facsimilares y material fotográfico.

Sin embargo, un análisis más detallado revela que la edición de Castillo-Cárdenas no fue completamente fiel al manuscrito (Benavides Martínez, 2022). La sustitución del título original y las variantes introducidas indican una intervención editorial significativa que obedece a

criterios de los editores, como también sucede en el caso de Friede —quien figura en la contraportada de esta edición—. De acuerdo con Sapiro (2016), “las propias instancias profesionales pueden ejercer una forma de censura a la vez lingüística, ideológica y racial, como lo muestran los conflictos en torno a algunas obras” (p. 112). En la presentación de la edición, Castillo-Cárdenas aclara que la obra

[...] aparece sin retoques, respetando la forma y el contenido tal como salió de la mente rural, telúrica y profunda de su autor. La estructura de las frases, la sintaxis, y el vocabulario campesino se han mantenido intactos. Solo se han hecho correcciones de puntuación y algunas de ortografía (Lame Chantre, 1971, p. x).

Figura 6. Contraportada, lomo y carátula de la edición de 1971
a cargo de Castillo-Cárdenas



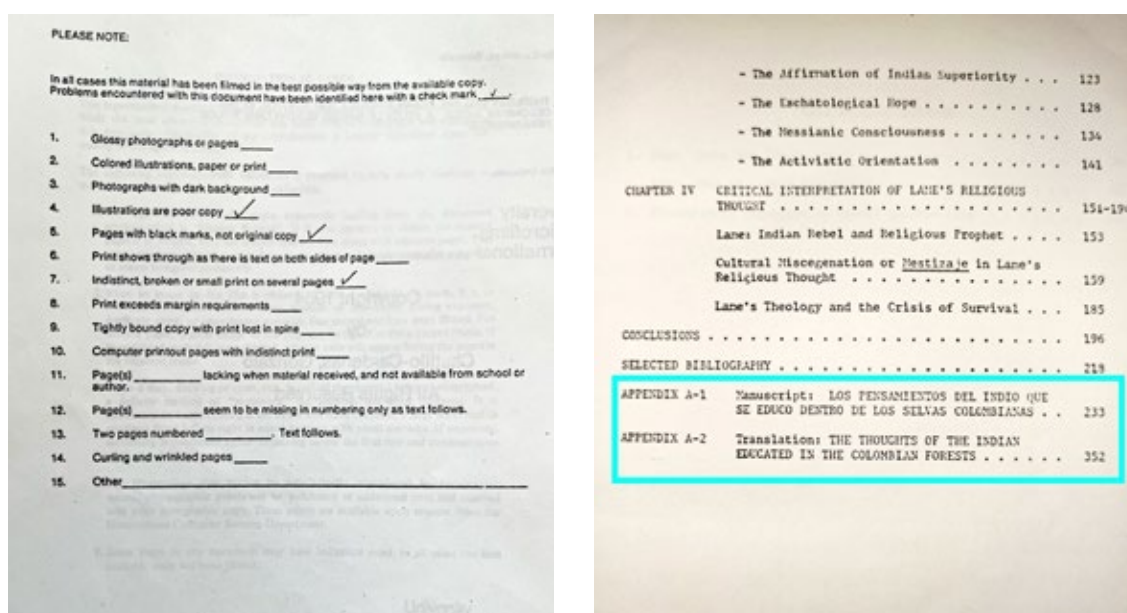
Fuente: Biblioteca Pública Isolda Echavarría.

Pese a ello, el cotejo de las dos páginas facsimilares del manuscrito incluidas en esta edición y su correspondiente transcripción da cuenta de variantes introducidas por el editor (Benavides Martínez, 2019, p. 200; 2022, p. 57). Este hecho despertó el interés por consultar el manuscrito de 1971, ya que no fue posible localizar el de 1945; sin embargo, en una de las investigaciones más rigurosas sobre la vida y obra de Lame Chantre, llevada a cabo por Fernando Romero (2005), se aclara que en agosto de

2004 un grupo de investigadores visitaron el resguardo de Ortega y descubrieron que el manuscrito se encontraba en total estado de descomposición (pp. 3, 207).

Fue gracias a la consulta de las publicaciones en inglés de Castillo-Cárdenas que se obtuvieron otros resultados. Tanto en la tesis de 1984 como en la publicación de 1987, se anexan a modo de apéndices las traducciones al inglés del manuscrito de 1971. Al traducir y publicar la obra en inglés, Castillo-Cárdenas amplió su alcance y facilitó la inclusión de esta perspectiva indígena en el debate académico internacional. Pero más sorprendente aún fue hallar, en otro de los apéndices de la tesis en mención, el microfilm de las fotocopias realizadas al manuscrito en 1971 (Castillo-Cárdenas, 1984, pp. 352-416). Pese al estado de deterioro, constituye sin duda un descubrimiento maravilloso para quien está familiarizado con las frustraciones relacionadas con el trabajo de archivo.

Figura 7. Estado del microfilm y apéndices del manuscrito y su traducción al inglés



Fuente: “Theology and the Indian Struggle for Survival in the Colombian Andes...”
(Castillo-Cárdenas, 1987)

En efecto, el cotejo del manuscrito con la edición de 1971 da cuenta de múltiples variantes que se realizaron en la obra (Benavides Martínez, 2022). Sin embargo, al ser esta la primera publicación impresa de los *Pensamientos*, y considerando el escaso interés de la mayoría de las investigaciones y editoriales por consultar directamente el manuscrito, la edición de “*en defensa de mi raza*” otorgó a la obra un notable reconocimiento y una amplia difusión, siendo citada por numerosos estudiosos de

la vida y obra de Lame, incluida de la primera biografía del intelectual indígena en 1973. Debido a su relevancia, las coediciones de la Universidad del Cauca y la Universidad del Valle del Cauca en 2004, la del Ministerio de Cultura y la Biblioteca Nacional en 2017, y nuevamente la Universidad del Cauca con su edición conmemorativa en 2023 utilizaron como texto base para sus proyectos editoriales la edición de 1971.

Las editoriales a cargo

Respecto a las editoriales involucradas, las mismas se erigen como instancias a resaltar en la recepción de una obra, ya que el reconocimiento crítico de una obra está fuertemente influenciado por factores como el tamaño de la editorial y su capital simbólico (Sapiro, 2016, p. 116). En el caso de los *Pensamientos*, tanto la Rosca de Investigación y Acción Social como Ediciones Funcol, aunque comprometidas con la causa indígena y la difusión de la obra de Manuel Quintín Lame, carecían del capital simbólico necesario para posicionar la obra en el panorama literario colombiano.

La Rosca de Investigación y Acción Social (1970-1976), que también contó con la participación de Juan Friede, Víctor Daniel Bonilla, entre otros, fue una iniciativa que surgió con el objetivo de promover investigaciones y publicaciones que abordaran problemáticas sociales desde una perspectiva crítica y comprometida con la realidad colombiana. Sin embargo, las contradicciones internas, sumadas al enfoque en lo popular, condujo a que los miembros de la Rosca descuidaran los contactos con otros intelectuales y la academia, al punto de adoptar actitudes antiintelectuales. Castillo-Cárdenas abandonaría el grupo en 1973 (Parra Escobar, 1983, pp. 23-25), poco después de su segunda edición/versión de los *Pensamientos*. Esto limitó la capacidad para influir en el campo literario y académico de manera significativa. Aunque lograron realizar ediciones importantes, como la de *Así va la cosa* (1971) que alcanzó una segunda edición, la distribución y el impacto de estas publicaciones fueron restringidos, en parte, por la falta de conexiones con las redes de distribución más amplias y por la escasez de apoyo institucional.

Ediciones Funcol también enfrentó limitaciones similares. Fundada en 1975 por Adolfo Triana Antorveza, esta editorial se centró en la publicación de obras relacionadas con las comunidades indígenas y campesinas, pero carecía del prestigio y de los recursos necesarios para competir con editoriales más establecidas como Espiral, Iqueima, Norma, Pijao Editores y Oveja Negra. Estas editoriales, con mayor capital simbólico

y financiero, podían asegurar una visibilidad más amplia para las obras que publicaban, facilitando su reconocimiento crítico y su inclusión en el canon literario colombiano.

La falta de capital simbólico y de una red de distribución robusta en las editoriales a cargo de las ediciones de los *Pensamientos* explica en parte por qué la obra de Lame no recibió la atención inmediata de las Ciencias Sociales ni de la crítica literaria. Fue necesario que pasaran varias décadas para que investigadores y académicos comenzaran a redescubrir la importancia de esta obra no solo como un testimonio de la lucha indígena en Colombia, sino también como un texto literario de valor histórico y cultural.

El caso de los *Pensamientos* pone de relieve la importancia de la mediación editorial en la construcción del valor simbólico de una obra. Como argumenta Sapiro (2016), el tamaño y el capital simbólico de una editorial pueden determinar en gran medida la trayectoria de un libro, influyendo en su capacidad para alcanzar el reconocimiento crítico y, eventualmente, su lugar en la historia literaria (p. 116). Las ediciones limitadas y las dificultades de distribución enfrentadas por la Rosca de Investigación y Acción Social y Ediciones Funcol reflejan las barreras estructurales que enfrentan las publicaciones de editoriales más pequeñas y menos reconocidas, especialmente aquellas comprometidas con causas sociales y políticas.

No obstante, la labor de estas editoriales fue fundamental para preservar y difundir la obra de Lame Chantre, permitiendo que, con el tiempo, su voz y su pensamiento encontraran un lugar en la historia cultural de Colombia. A través de su esfuerzo, aunque limitado por las circunstancias, lograron mantener viva una obra que hoy es reconocida como un pilar en la literatura de resistencia indígena en el país.

Coda

En la presentación de la edición de 1971, Castillo-Cárdenas menciona que muy pocas personas conocieron el manuscrito “en los treinta años siguientes, fuera de unos cuantos campesinos indígenas de la región de Ortega, Tolima” (Lame Chantre, 1971, p. ix). Esta afirmación resulta peculiar considerando que Friede, quien aparece en la contraportada de esa edición, custodiaba una copia del manuscrito desde hacía 26 años para entonces. No hay indicios de que Castillo-Cárdenas conociera la existencia de la copia de 1945, lo que implica una oportunidad perdida para realizar un análisis filológico en el que la sociología de la literatura establece un

diálogo con áreas como el análisis del discurso, la genética textual y los estudios sobre autores singulares (Sapiro, 2016, p. 135), como ocurre con el presente caso.

Las interferencias de los editores deben entenderse como reflejo de imposiciones ideológicas e idiomáticas en las que “la reverencia hacia textos de alto prestigio religioso, jurídico, literario, aumentará los escrúpulos; mientras en cambio existen textos que parecen estimular el enriquecimiento por parte de los sistemas vigentes” (Segre, 1990, p. 64). Así es el presente caso, en el que tal enriquecimiento, pese a sus buenas intenciones, desplaza la voluntad del autor y afecta en modos diversos la transmisión textual de la obra.

Para concluir, el detenimiento en el encuentro entre Lame y Friede en 1945 tiene como propósito distanciarse tanto de la hermenéutica ahistórica como del aislamiento metodológico y, en cambio, postular ciertas consideraciones basadas en la dimensión colectiva de la actividad literaria y en la sociología de la recepción. De acuerdo con este enfoque, la recepción de una obra está intrínsecamente ligada a su valoración, lo que exige considerar las entidades que median en dicho proceso (Sapiro, 2016, p. 110). Entre ellas se destaca la figura del editor, pues el juicio crítico “no descansa solo en criterios intrínsecos de la obra, sino también en criterios externos tales como la reputación del editor (que ejerce un peso mayor para los principiantes)” (p. 116). Respecto a los *Pensamientos*, fue precisamente Friede el editor de mayor reputación no solo por su circulación eidética y las redes intelectuales en las que se desenvolvía, sino por el revuelo que marcó la publicación de *El indio en lucha por la tierra*, obra que es considerada como “el punto de partida de los modernos estudios indigenistas en Colombia” (Rueda Enciso, 2017, pp. 16-17); mientras que en el caso de Castillo-Cárdenas (1987) fue solo tras ‘descubrir’ el manuscrito en 1971 que dio inicio a su trayectoria como académico e investigador (p. 3).

Lo anterior demuestra que “no es posible pretender escribir la historia literaria o la historia intelectual sin tener en cuenta los procesos de recepción y sus efectos” (Sapiro, 2016, p. 116). El análisis de las instancias en torno a la publicación de una obra arroja nuevas luces sobre ella y evidencia la riqueza de otras perspectivas en relación con las condiciones materiales que giran en torno del oficio de escritor. Se espera que las futuras publicaciones de los *Pensamientos* empleen criterios editoriales que rescaten la voluntad del autor y documenten las decisiones tomadas durante el proceso de edición, en lugar de justificar la intermediación de editores. De este modo se podrá garantizar una transmisión fiel del legado intelectual de Manuel Quintín Lame. ◆◆◆

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benavides Martínez, C. (2019). El tratamiento editorial de los *Pensamientos* de Manuel Quintín Lame Chantre: nuevas perspectivas. *Lingüística y Literatura*, 40(76), pp. 170-200. DOI: 10.17533/udea.lyl.n76a08
- Benavides Martínez, C. (2022). Edición crítico-genética de *Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas Colombianas* (1939) de Manuel Quintín Lame Chantre [Tesis de Maestría, Universidad de Antioquia]. <https://hdl.handle.net/10495/30372>
- Castillo-Cárdenas, G. (1984). *Theology and the Indian Struggle for Survival in the Colombian Andes: A Study of Manuel Quintín Lame's Los Pensamientos* (Tesis doctoral). Michigan: University Microfilms International, Columbia University.
- Castillo-Cárdenas, G. (1987). *Liberation Theology from Below. The Life and Thought of Manuel Quintín Lame*. New York: Orbis Books.
- Castillo, Á., Jimeno, M., Varela, D. (2015). *Después de la masacre: emociones y política en el Cauca indio*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Correa, F., Acero, S. (2013). Proyecciones del Instituto Indigenista de Colombia en la División de Asuntos Indígenas. *Baukara* 3, pp. 83-98.
- El Primer Congreso Indigenista Interamericano. (1940). *Boletín Bibliográfico De Antropología Americana (1937-1948)* 4 (1), pp. 1-36. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/40977349>
- Friede, J. (1978). A manera de prólogo. En M. Q. Lame Chantre, *Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas* (pp. 3-6). Bogotá: Ediciones Funcol.
- Gutiérrez Girardot, R. (2011). Cultura de Viñeta. En *Ensayos de Literatura Colombiana* (Tomo I, pp. 29-36). Medellín: Ediciones Unaula.
- Guzmán Méndez, D. P. (2018). “De la educación básica a la educación popular: materiales para una historia de la alfabetización en Colombia (1948-1987)”. En D. P. Guzmán Méndez, P. A. Marín Colorado, J. D. Murillo Sandoval, M. Á. Pineda Cupa (Eds.). *Lectores, editores y cultura impresa en Colombia. Siglos XVI-XXI* (pp. 311-337). Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Lame Chantre, M. Q. (1944). Carta a Juan Friede (sin fecha). Bogotá: Archivo General de la Nación.
- Lame Chantre, M. Q. (1945). Carta a Juan Friede (15 de enero). Bogotá: Archivo General de la Nación.
- Lame Chantre, M. Q. (1946). Carta a Juan Friede (18 de enero). Bogotá: Archivo General de la Nación.
- Lame Chantre, M. Q. (1939|1984). *Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas*. En G. Castillo-Cárdenas, *Theology and the Indian Struggle for Survival in the Colombian Andes: A Study of Manuel Quintín Lame's Los Pensamientos* (Tesis doctoral) (pp. 352-416). Michigan: University Microfilms International, Columbia University.
- Lame Chantre, M. Q. (1978). *Los pensamientos del indio que se educó dentro de las selvas colombianas*. Bogotá: Ediciones Funcol.
- Loaiza Cano, G. (2012). Entre la historia intelectual y la historia cultural, una ambigüedad fecunda. En M. S. Hering Torres y A. C. Pérez Benavides (Eds.), *Historia cultural desde Colombia. Categorías y debates* (pp. 347-363).

- Bogotá: Universidad Nacional, Pontificia Universidad Javeriana y Universidad de los Andes.
- Marín Colorado, P. A. (2018). Edición en Colombia (1970-1990): del *boom* de la industria gráfica a la diversificación de la industria editorial. En D. P. Guzmán Méndez, P. A. Marín Colorado, J. D. Murillo Sandoval, M. Á. Pineda Cupa (Eds.). *Lectores, editores y cultura impresa en Colombia. Siglos XVI-XXI* (pp. 384-410). Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Myers, J. (2008). Los intelectuales latinoamericanos desde la colonia hasta el inicio del siglo xx. En C. Altamirano (Dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina* (pp. 29-50). Buenos Aires: kats Editores.
- Parra Escobar, E. (1983). La Rosca: un esfuerzo político de intelectuales comprometidos. En: *La investigación-acción en la Costa Atlántica. Evaluación de la Rosca, 1972-1974* (pp. 15-30). Cali: FUNCOP.
- PTS News (2018). Remembering the Rev. Dr. Gonzalo Castillo-Cardenas. Recuperado de https://www.pts.edu/Gonzalo_Castillo-Cardenas
- Romero, F. (2005). *Manuel Quintín Lame Chantre. El indígena ilustrado, el pensador indigenista*. Pereira: Papiro.
- Rueda Enciso, J. (1993). Juan Friede. En B. Castro Carvajal y D. García-Peña (Eds.), *Gran Enciclopedia De Colombia* (Tomo 9, pp. 223- 225). Bogotá: Círculo de Lectores. Recuperado de <https://bit.ly/3nmMPbB>
- Rueda Enciso, J. (2008). *Juan Friede, 1901-1990: vida y obras de un caballero andante en el trópico*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Rueda Enciso, J. (2017). Presentación. En J. Friede, *El indio en la lucha por la tierra* (pp. 11- 19). Bogotá: Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional de Colombia. Recuperado de https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/231609/1
- Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sarlo, B. y Altamirano, C. (2001). *Literatura/ Sociedad*. Buenos Aires: Edical.
- Segre, C. (1990). *Semiótica filológica (Texto y modelos culturales)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Triana Antorveza, A. (1982). Carta a Juan Friede (2 de febrero). Bogotá: Archivo General de la Nación.

Cuentos de hadas campesinos de Colombia: topologías literarias de Cupido y Psique




Peasant Fairy Tales from Colombia: Literary Topologies of Cupid and Psyche

Adrián Farid Freja de la Hoz

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

adrian.freja@uptc.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0002-0286-3147>

Reconocimientos: Artículo derivado de la investigación “Topologías regionales de la literatura tradicional en Colombia”, realizada con el grupo de investigación Litoral y el grupo Senderos del Lenguaje, desde la línea de literaturas orales tradicionales, en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

Cómo citar este artículo: Freja de la Hoz, A. F. (2025). Cuentos de hadas campesinos de Colombia: topologías literarias de Cupido y Psique. *Estudios de Literatura Colombiana* 57, pp. 57-77.
<https://doi.org/10.17533/udea.elc.358114>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 14/08/2024
Aprobado: 23/12/2024
Publicado: 31/07/2025

Copyright: ©2025 Estudios de Literatura Colombiana. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. 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



Cuentos de hadas campesinos de Colombia: topologías literarias de Cupido y Psique

Peasant Fairy Tales from Colombia: Literary Topologies of Cupid and Psyche

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



Resumen:

Este artículo analiza las adaptaciones del relato grecolatino de *Cupido y Psique* en la tradición oral campesina colombiana. Se destaca cómo esta narrativa clásica, que ha sido transformada y apropiada en diferentes contextos culturales, ha encontrado variaciones significativas en Colombia. Estas adaptaciones son entendidas como “topologías literarias”, un concepto que resalta las dependencias entre las versiones locales de las obras literarias tradicionales y los territorios específicos donde se desarrollan. El texto explora cómo estas versiones se alejan de la narrativa original de Apuleyo, incorporando elementos propios de la cultura y geografía colombianas. Asimismo, el artículo subraya la importancia de la oralidad en la transmisión de estos relatos, lo que permite una constante actualización y reelaboración de las historias según los valores y necesidades de cada comunidad.

Palabras clave: literatura campesina colombiana; topologías literarias; Cupido y Psique; cuentos de hadas campesinos; tradición oral.

Abstract:

This article analyzes the adaptations of the Greco-Roman tale of Cupid and Psyche in the Colombian rural oral tradition. It highlights how this classic narrative, which has been transformed and appropriated in different cultural contexts, has found significant variations in Colombia. These adaptations are understood as “literary topologies,” a concept that emphasizes the dependencies between the local versions of traditional literary works and the specific territories where they are developed. The text explores how these versions diverge from Apuleius’s original narrative by incorporating elements unique to Colombian culture and geography. Additionally, the article underscores the importance of oral tradition in the transmission of these tales, which allows for constant updates and reinterpretations of the stories according to the values and needs of each community.

Keywords: Colombian rural literature; literary topologies; Cupid and Psyche; rural fairy tales; oral tradition.

En la literatura de tradición oral campesina de Colombia¹ existen variaciones de romances, coplas, décimas, leyendas, relatos míticos, cuentos tradicionales, entre otras formas literarias, que han llegado desde diferentes latitudes y se han adaptado y transformado según las particularidades culturales de las regiones que se apropian de estas obras. Como lo señalo en un texto previo, “la literatura tradicional de transmisión oral es un texto absolutamente vivo, abierto al cambio, que se refunde y refuncionaliza al pasar de una cultura a otra, al pasar de una generación a otra, al pasar de una geografía a otra” (Freja de la Hoz, 2021, p. 158). Uno de los casos que más llama la atención dentro de los cuentos orales campesinos de las regiones de Colombia es el de “Cupido y Psique”, un relato mítico grecolatino que tiene múltiples adaptaciones en el mundo y que ha sido fuente para cuentos de hadas tan conocidos como el de “La Bella y la Bestia”. En Colombia, el relato de Cupido y Psique aparece en cuentos de hadas campesinos con variantes muy interesantes dependiendo de la región que lo recrea.² Cada región cultural ha adaptado el relato según sus particularidades territoriales, con el fin de generar identidad y potenciar la conservación oral del relato.

Para el estudio de las variaciones regionales de la literatura tradicional campesina en el país, y con el propósito de captar la riqueza de la variabilidad regional en relación con elementos culturales, emplearé el término *topología*³ para referirme a las conexiones entre las obras literarias tradicionales campesinas y un territorio identitario, definido por un sistema cultural específico. Es decir, las *topologías* se entenderán aquí como aquellas variantes de la obra tradicional que evidencian una relación, de cualquier tipo, con la cultura del territorio. Así, las *topologías*

¹ En un artículo previo “Literatura tradicional en Colombia: entre el folclor y el olvido” analizo y reflexiono sobre la situación en Colombia de este tipo de literatura que posee un valor muy importante en términos patrimoniales y de identidad cultural territorial.

² Un hecho interesante sobre la influencia de la historia de “Cupido y Psique” en Colombia es su conexión con la famosa canción de carranga “La cucharita” del maestro Jorge Velosa, una de las más queridas por los colombianos. Velosa me contó que, en 1979, cuando tenía el programa radial “Canta el Pueblo” en Radio Furatena, recibió una carta de un campesino llamado don Gregorio, quien narraba la historia de un campesino llamado Sebastián que, tras perder a su amada princesa, emprendía un viaje en busca de la princesa Ana Graciana, visitando la Casa de la Luna, la Casa del Sol y la Casa del Viento en su búsqueda. Sin embargo, la carta quedó incompleta por falta de papel. Intrigado, Velosa viajó a Saboyá para encontrarse con don Gregorio y completar la historia. Durante la visita, Velosa se encariñó con una cucharita de hueso de la pareja campesina, que le fue regalada. Más tarde, la cucharita, que tenía un gran valor sentimental para él, se perdió cuando le robaron la billetera en Bogotá.

³ El término topología lo escojo por su etimología griega: τόπος, que significa “lugar”, y λογία, que tiene dos acepciones: una que se refiere al estudio de una materia determinada (como en antropología, sociología, biología, etc.), y otra que alude a un discurso (como en trilogía). Me interesa más la segunda acepción, derivada de λόγος, que en sus usos más antiguos implicaba el sentido de “discurso” o “habla”, pero, por supuesto, un “habla” o “discurso” razonado (seleccionado), ya que la raíz de λόγος se encuentra en el indoeuropeo leg (Pokorny, 1994, p. 658), con el sentido de recoger; sin embargo, como se muestra en ejemplos homéricos, “el sentido más simple de recoger [...] adquirió una característica: ya no era simplemente recoger, sino también recoger con un cierto criterio, por lo tanto, elegir” (Soler, 2017, p. 15). Con base en esto, entiendo topología como los elementos discursivos seleccionados en un lugar determinado que se manifiestan, evidentemente, a través de las diversas producciones de la palabra.

pueden ser léxicas (cuando se sustituyen términos foráneos por aquellos propios del territorio), nominales (cuando los nombres de personajes o lugares se transforman en personajes o lugares de la región donde surge la obra), axiológicas (cuando la obra se modifica para alinearse con los valores de la comunidad que la adopta), rítmicas (por ejemplo, cuando los versos de una obra se adaptan al ritmo de una forma musical autóctona de la región), entre otras formas posibles de adaptación territorial.

El relato de “Cupido y Psique” llega a las regiones de Colombia con muchas influencias de la tradición europea, por tanto, para el estudio de las variaciones regionales resulta imposible hablar de “la versión original” o primigenia de este relato. Sin embargo, teniendo en cuenta las versiones que se van a analizar, tomaré el relato de “Cupido y Psique” que aparece en *El asno de oro* de Apuleyo (1983) y la versión nórdica de “East of the Sun, West of the Moon”, recopilada por Peter Christen Asbjørnsen y Jørgen Moe (2009), como los relatos foráneos base.⁴ Para el análisis de las variaciones regionales en Colombia, y teniendo en cuenta las limitaciones de extensión del artículo, tomaré tres ejemplos: un relato del Pacífico (“El Príncipe Tulicio”), otro de la Cordillera Oriental (“Juan de las Gracias”) y uno del Caribe (“El pez Nicolás”) para analizar las distintas topologías que van apareciendo en las adaptaciones del relato.

La historia de “Cupido y Psique” que cuenta Apuleyo en *El asno de oro*⁵ (pp. 133-187), así como los relatos que se han tradicionalizado a partir de ella, tiene una trama base que Christopher Booker (2004) denomina *rebirth* (renacimiento) en la que, a grandes rasgos, se presenta una secuencia como la siguiente:

- (1) a young hero or heroine falls under the shadow of the dark power;
- (2) for a while, all may seem to go reasonably well, the threat may even seem to have receded;
- (3) but eventually it approaches again in full force, until the hero or heroine is seen imprisoned in the state of living death;
- (4) this continues for a long time, when it seems that the dark power has completely triumphed;
- (5) but finally comes the miraculous redemption: either, where the imprisoned figure is a heroine, by the hero; or, where it is the hero, by a Young Woman or a Child (p. 203).

⁴ Por supuesto, es importante no perder de vista la influencia de cuentos relacionados como el muy popular “The sleeping beauty in the wood” y “The Prince Frog”, entre otros relatos tradicionales europeos, pero para ver las variaciones topológicas basta con tener como punto de comparación la versión de Apuleyo y la nórdica.

⁵ De aquí en adelante para referirnos a la historia de “Cupido y Psique”, contada por Apuleyo en *El asno de oro*, se dará por entendido que se utiliza la traducción de Lisardo Rubio Fernández en la Editorial Gredos que aparece en las referencias.

Aunque esta secuencia es bastante general y deja de lado elementos narrativos específicos que sirven de base para las adaptaciones territoriales, resulta ser un punto de partida de gran utilidad para mostrar una secuencia con hechos más puntuales que van a delimitar motivos, tópicos, temas, entre otras situaciones básicas, para entender las apropiaciones territoriales de la historia en cuestión. Es decir, la tradicionalización se da en niveles más específicos que el de la trama; una trama puede servir a muchas historias, pero, como veremos más adelante, cada historia contiene unidades de acción con particularidades regionales que generan identidad dentro del relato. De acuerdo con esto, llevo a cabo primero una traducción y adaptación de los momentos de la trama propuestos por Booker (2004) para este tipo de historias y luego añado las unidades básicas de la acción que se van transformando y adaptando dentro de cada momento en las distintas versiones. Mi propuesta de trama para los relatos de Cupido y Psique y sus variaciones queda así:

1. Presentación del héroe o la heroína y de una primera amenaza.
2. El héroe o la heroína cae bajo la sombra de la amenaza que se convierte rápidamente en un/a misterioso/a amante.
3. Por un tiempo, todo parece ir razonablemente de maravilla.
4. Aparece otra amenaza que separa al héroe o la heroína de su amante metamorfoseado.
5. Peregrinaje en búsqueda de su amado/a.
6. Al llegar a su destino, el héroe o la heroína debe superar una serie de pruebas para poder encontrar nuevamente a su amante en su nuevo estado.
7. Luego de superar las pruebas con ayuda (divina o terrenal), el héroe o la heroína se reencuentra con su amante para vivir felices por siempre.

A esta modificación de los elementos de la trama de Booker (2004), es preciso sumarle unidades de acción/caracterización que van a permitir vislumbrar las variaciones de las versiones y, a su vez, entender las topologías que se van conformando en las variantes regionales. Estas unidades se agrupan de acuerdo con cada uno de los siete puntos de la trama según la tabla siguiente:

Tabla 1. Unidades de acción y caracterización en los elementos de la trama de los relatos de “Cupido y Psique”

| Elementos de la trama | Unidades de acción/caracterización |
|--|---|
| 1. Presentación del héroe o la heroína y de una primera amenaza. | Ascendencia de la heroína/héroe |
| | Atributo de la heroína/héroe |
| | Primera amenaza |
| 2. El héroe o la heroína cae bajo la sombra de la amenaza que se convierte rápidamente en un/a misterioso/a amante. | Cruce del umbral ⁶ |
| | Encuentro amoroso |
| 3. Por un tiempo, todo parece ir razonablemente de maravilla. | Extrañamiento de la familia |
| | Advertencia |
| 4. Aparece otra amenaza que separa al héroe o la heroína de su amante metamorfoseado. | Incitación para develar al amante |
| | Revelación del amante |
| | Reprensión del amante a la heroína |
| | Consecuencia de la develación |
| 5. Peregrinaje en búsqueda de su amado/a. | Estaciones en el peregrinaje |
| 6. Al llegar a su destino, el héroe o la heroína debe superar una serie de pruebas para poder encontrar nuevamente a su amante en su nuevo estado. | Tareas en el lugar de destino o en el peregrinaje |
| 7. Luego de superar las pruebas con ayuda (divina o terrenal), el héroe o la heroína se reencuentra con su amante para vivir felices por siempre. | Reencuentro con el amante y final feliz |

Fuente: elaboración propia.

Estas caracterizaciones están propuestas teniendo en cuenta los elementos de identificación del relato tradicional de “Cupido y Psique”, es decir, se puntualizan unas unidades de acción o de caracterización de las narrativas que se han dado siguiendo los patrones que ya están presentes en la historia grecolatina. De acuerdo con esto, presento a continuación una tabla con las unidades de acción/caracterización de los dos relatos que tomamos como base para la comparación, “Cupido y Psique” y “East of the Sun, West of the Moon”:

⁶ Basado en la caracterización de estados del mito de Joseph Campbell (1992, p. 50).

Tabla 2. Tabla comparativa de las unidades de acción y caracterización entre “Cupido y Psique” y “East of the Sun, West of the Moon”

| Elementos de la trama | Unidades de acción/ caracterización | “Cupido y Psique” | “East of the Sun, West of the Moon” |
|---|--|---|--|
| 1. Presentación del héroe o la heroína y de una primera amenaza. | Ascendencia de la heroína | Hija de reyes | Hija de leñador pobre |
| | Atributo de la heroína | Belleza sublime | Bonita y encantadora |
| | Primera amenaza | Cupido, enviado por Venus | El oso blanco |
| 2. El héroe o la heroína cae bajo la sombra de la amenaza que se convierte rápidamente en un/a misterioso/a amante. | Cruce del umbral | Transportada por Céfito al Palacio de Cupido | Llevada por el oso en su espalda |
| | Encuentro amoroso | En la primera noche Psique es desviada por Cupido y mantienen encuentros amorosos todas las noches. | El oso blanco entra a su cama con forma de humano todas las noches. |
| 3. Por un tiempo, todo parece ir razonablemente de maravilla. | Extrañamiento de la familia | Psique escucha el llanto de sus hermanas y comienza a extrañarlas. | La muchacha extraña a su familia. |
| | Advertencia | Cupido le advierte que ella no debe verlo y que no debe seguir ningún consejo de sus hermanas. | El oso le advierte que no debe quedarse a solas con su madre. |
| 4. Aparece otra amenaza que separa al héroe o la heroína de su amante metamorfoseado. | Incitación para develar al amante | Las hermanas de Psique la convencen de que su marido es un verdadero monstruo y que debe asesinar al monstruo antes de que él la devore a ella. | La muchacha rompe la promesa y escucha a su madre quien se altera al saber que su hija duerme con alguien sin tener idea de quién es, pues la madre sospecha que puede ser un troll. |
| | Revelación del amante | Psique al ver a Cupido se queda extasiada e intenta suicidarse. Psique toma una flecha de cupido y se pincha el dedo, se enamora perdidamente de Cupido y, al acercarse para besarla, cae de la lámpara una gota de aceite hirviendo sobre el hombro derecho de Cupido. | Al ver al oso convertido en hombre, la muchacha se enamora y al querer besarla derrama tres gotas del sebo de la vela en su camisa. |
| | Regaño del amante a la heroína | Al verse descubierto por su esposa, Cupido levanta el vuelo después de regañar a Psique por sus actos. | El hombre llora y le dice que su madrastra lo ha hechizado y por eso es oso en el día y hombre en la noche. |
| | Consecuencia de la develación | Perder a Cupido y al hijo dios que lleva en su vientre. | El hombre debe casarse con una horrible troll que vive en el castillo que queda al este del sol y al oeste de la luna. |
| | | | |

| Elementos de la trama | Unidades de acción/ caracterización | "Cupido y Psique" | "East of the Sun, West of the Moon" |
|---|--|--|--|
| 5. Peregrinaje en búsqueda de su amado/a. | Estaciones en el peregrinaje | 1. Psique parte y llega a una ciudad donde reinaba el marido de una de sus hermanas y se vengas de su hermana 2. Psique va donde la segunda hermana para vengarse también de ella 3. Templo de Ceres 4. Templo de Juno 5. Destino final: templo de Venus | 1. Bruja con manzana de oro 2. Bruja con peine de oro 3. Bruja con rueda de oro 4. Viento del Este 5. Viento del Oeste 6. Viento del Sur 7. Viento del Norte |
| 6. Al llegar a su destino, el héroe o la heroína debe superar una serie de pruebas para poder encontrar otra vez a su amante en su nuevo estado. | Tareas en el lugar de destino o en el peregrinaje | 1. Clasificación de semillas 2. Mechón de vellones de oro 3. Jarrita de agua de fuente tenebrosa 4. Hermosura de Prosérpina | 1. Engañar a la <i>troll</i> con la manzana de oro para pasar una noche con su amado 2. Engañar a la <i>troll</i> con el peine de oro para pasar una noche con su amado 3. Engañar a la <i>troll</i> con la rueda de oro para pasar una noche con su amado 4. Lavar la camisa manchada con las tres gotas del sebo de la vela |
| 7. Luego de superar las pruebas con ayuda (divina o terrenal), el héroe o la heroína se reencuentra con su amante para vivir felices por siempre. | Reencuentro con el amante y final feliz | Cupido convence a Júpiter de validar su matrimonio con Psique. | Tras dejar limpia la camisa, se casan y viven felices |

Fuente: elaboración propia.

El relato nórdico, en contraste con el de Apuleyo, adapta todos los elementos de la mitología latina a un contexto nórdico. La hija de reyes, venerada por su belleza, se convierte en la hija de un leñador pobre, y el dios alado se transforma en un oso blanco que lleva a la joven a su castillo, eliminando la figura del oráculo de Apolo y el Céfitro. Asimismo, el relato nórdico, conocido a través de la escritura y dirigido a un público infantil, muestra cierta censura en temas sexuales, a diferencia de la versión de Apuleyo, donde se detalla el desvirgamiento de Psique por Cupido. Aunque ambas historias incluyen el alejamiento de la familia y advertencias del amante oculto, difieren en la motivación de la heroína: Psique intenta suicidarse por culpa, mientras que la joven nórdica se maravilla al ver al apuesto hombre.

Apuleyo profundiza en la complejidad de la historia, vinculando el relato de Cupido con la trama principal de *El asno de oro*. Además, las tareas que Psique debe cumplir, ligadas a la mitología grecolatina, contrastan con las más simples y cotidianas que enfrenta la joven del cuento

nórdico, como lavar una camisa. Finalmente, mientras Cupido necesita la aprobación de Júpiter para casarse con Psique, en el cuento nórdico, basta con romper el hechizo para que el hombre deje de ser un oso y viva feliz con la hija del leñador.

Las adaptaciones nórdicas implican la constitución de topologías propias del contexto septentrional, desde el oso polar hasta la *troll* que se va a casar con él, pasando por el Viento del Norte. Este tipo de topologías van a ser mucho más marcadas dentro de las versiones de “Cupido y Psique” que encontramos en los distintos territorios colombianos, pues cada relato se enlaza con un sistema cultural propio, así como con una serie de particularidades territoriales que generan identidad cultural en cada variante.

El relato topologizado de “Cupido y Psique” que más me ha llamado la atención dentro de las versiones colombianas es el de “El príncipe Tulicio” que aparece en varias zonas de la región Pacífico. Para el análisis

La consolidación de identidades regionales a partir de topologías es la prueba fehaciente para mostrar que la tradición grecolatina de “Cupido y Psique” vive gracias a las variantes representadas en las topologías regionales.

utilizaré la más completa, relatada por don José Montaña Ruiz (Vanín, 2010), agricultor de las riberas del río Guajuí en el municipio de Guapi (Cauca). En este relato Cupido es representado como un tulicio, un pequeño caimán (*caimán crocodilus*) que habita las aguas dulces de las zonas del noroeste de América del Sur, pero, además de transformar a Cupido en lagarto, este cuento popular y tradicional presenta altas dosis de apropiación cultural en tanto cada una de las situaciones del relato es presentada dentro

de los patrones de convivencia y vida comunitaria de la región. Los otros dos relatos que se analizarán tienen particularidades muy interesantes que se vinculan con las formas y las expresiones de la cultura de las regiones en las que aparecen. “Juan de las Gracias” (Morales, 1983) llama la atención en tanto se pasa de la heroína grecolatina a un héroe coplero y tiplista,⁷ que con su canto puede resolver los problemas que se le presentan en el peregrinaje para encontrar a su amada princesa. Por su parte, “El pez Nicolás” (Reichel-Dolmatoff & Reichel-Dolmatoff, 1956) sigue muy bien las líneas narrativas iniciales de “Cupido y Psique”, pero presenta topologías que no dejan de sorprender por su adaptación a un sistema cultural particular y un final alejado del resto de relatos que

⁷ Intérprete del tiple, una especie de guitarra criolla muy utilizada en las músicas tradicionales de la Cordillera Oriental.

también muestra claramente los valores que se priorizan en una región. A continuación, la tabla con las unidades de acción/caracterización de los tres relatos regionales en cuestión:

Tabla 3. Tabla comparativa de las unidades de acción y caracterización entre los relatos “El príncipe Tulicio”, “Juan de las Gracias” y “El pez Nicolás”

| Elementos de la trama | Unidades de acción/ caracterización | “El príncipe Tulicio” (Pacífico) | “Juan de las Gracias” (Cordillera O.) | “El pez Nicolás” (Caribe) |
|--|--|---|---|--|
| 1. Presentación del héroe o la heroína y de una primera amenaza | Ascendencia del héroe/heroína | Hijo de una pareja pobre/hija de reyes | hijo de pareja pobre | hija de pescador |
| | Atributo de la heroína/héroe | Malgeniado y hambriento/ inteligente | coplero y tiplista | Bondadosa |
| | Primera amenaza | El tulicio se hace invitar al castillo | No hay ninguna amenaza | El ser misterioso del pozo |
| 2. El héroe o la heroína cae bajo la sombra de la amenaza que se convierte rápidamente en un/a misterioso/a amante | Cruce del umbral | El tulicio entra a palacio | Juan entra a la casa con la mesa servida | La muchacha entra a la casa del sireno |
| | Encuentro amoroso | El tulicio decide no “perjudicar” a la princesa | Lo abrazan y lo besan por las noches | La muchacha le rasca la cabeza al sireno todas las noches |
| 3. Por un tiempo, todo parece ir razonablemente de maravilla | Extrañamiento de la familia | No hay extrañamiento de la familia | No hay extrañamiento de la familia | La muchacha extraña a su familia |
| | Advertencia | No hay advertencia por parte del tulicio | No hay advertencia | El sireno le advierte, en su primera visita a la familia, que nadie le toque y en sus posteriores visitas que no traiga nada de la casa de sus padres. |
| 4. Aparece otra amenaza que separa al héroe o la heroína de su amante metamorfoseado | Incitación para develar al amante | Una hechicera incita a la princesa a que ilumine al tulicio por la noche, pero además que le eche tres gotas del sebo de la vela. | La mamá de Juan le da un cabo de vela y unos fósforos | La mamá de la muchacha le entrega unos fósforos |
| | Revelación del amante | La princesa ve a tulicio convertido en un príncipe | Juan ve a una hermosa princesa | La muchacha ve a un sireno |
| | Regaño del amante a la heroína | Tulicio regaña a la princesa y le anuncia que lo ha perdido a él y a sus hermanas. | No hay regaño | El sireno le dice que con tan buen tiempo que había pasado con él ahora le toca pasar trabajos. |
| | Consecuencia de la develación | El príncipe Tulicio desaparece y debe casarse con la hija de una bruja. | Pierde a su amada princesa y es enviado a una laguna. | Por desobediente tiene que buscar trabajo vestida de hombre. |

| Elementos de la trama | Unidades de acción/ caracterización | “El príncipe Tulicio” (Pacífico) | “Juan de las Gracias” (Cordillera O.) | “El pez Nicolás” (Caribe) |
|---|--|--|---|--|
| 5. Peregrinaje en búsqueda de su amado/a | Estaciones en el peregrinaje | 1. La casa de la Luna 2. La casa del Sol 3. La casa del Viento 4. Llega a la casa de la bruja | 1. Encuentro con una viejita y le pregunta por las princesas 2. Encuentro con un cholito 3. Encuentro con el águila que lo lleva al castillo donde se casaban las princesas 4. Llega al castillo | 1. Llega donde el rey quien le pone una tarea. 2. Cuando está haciendo la tarea se encuentra con una viejita y un niño que le piden ayuda. 3. Luego de cumplir la tarea del rey va en busca de su casa y se encuentra con la misma viejita. 4. Encuentra su casa. |
| 6. Al llegar a su destino, el héroe o la heroína debe superar una serie de pruebas para poder encontrar nuevamente a su amante en su nuevo estado | Tareas en el lugar de destino o en el peregrinaje | 1. Llenar un tanque con gotas. 2. Llevar unas toronjas donde unas brujas y entregar un mensaje. 3. Cambiar de puesto con la hija de la bruja que se iba a casar con el príncipe Tulicio. | 1. Contar en verso a quién busca 2. Una canción para alegrar al cholito | 1. Una hebra del cabello de la madre de todos los animales del mundo. 2. Darle agua y comida a la viejita y al niño que se encontró en el camino. 3. Encontrar el camino a casa con la varita que le dio la viejita. |
| 7. Luego de superar las pruebas con ayuda (divina o terrenal), el héroe o la heroína se reencuentra con su amante para vivir felices por siempre | Reencuentro con el amante y final feliz | Se va con el príncipe Tulicio, se casa con él, recupera a sus hermanas y Amor Caballo se casa con una de ellas. | El rey le entrega a una de sus hijas por haber pasado tanto trabajo. | No se encuentra con su amante, sino con su familia. |

Fuente: elaboración propia.

Al comparar las dos tablas anteriores, notamos que los elementos de la trama se conservan, así como las unidades de acción/caracterización, debido a que, en este tipo de relatos tradicionales, las estructuras narrativas son parte fundamental de las fórmulas que moldean cada una de las etapas de la trama. El cuento tradicional, tal y como lo señala Axel Olrik (1999), “does not begin with sudden action and does not end abruptly”, en realidad, “begins by moving from calm to excitement, and after the concluding event, in which a principal character frequently has

a catastrophe” (p. 88), en los relatos que se van a analizar tenemos dos tipos de catástrofes: una aparente (el rapto de la heroína/héroe por parte del supuesto monstruo) y otra real (la pérdida del oculto/monstruo amado que le genera bienestar a la heroína/héroe). Luego de esta catástrofe la heroína o el héroe logra cumplir unas tareas/trabajos que le llevan a conseguir un final feliz, esto es, el cuento “ends by moving from excitement to calm” (Olrík, 1999, p. 88).

Sin embargo, lo interesante de que todas las versiones sigan la misma estructura narrativa es notar cómo dentro de cada narrativa se han configurado variaciones que están asociadas con los valores y la cultura de un territorio. La consolidación de identidades regionales a partir de topologías es la prueba fehaciente para mostrar que la tradición greco-latina de “Cupido y Psique” vive gracias a las variantes representadas en las topologías regionales.

Para llevar a cabo un análisis mucho más detallado de cada una de las topologías regionales es preciso tomar los puntos de la trama y detenernos en la manera en que se presentan las variantes topológicas en las tres versiones regionales seleccionadas de acuerdo con los antecedentes foráneos.

Tabla 4. Tabla comparativa de las unidades de acción y caracterización entre los relatos “Cupido y Psique”, “East of the Sun, West of the Moon”, “El príncipe Tulicio”, “Juan de las Gracias” y “El pez Nicolás” para el primer elemento de la trama

| Unidades de acción/ caracterización | “Cupido y Psique” | “East of the Sun, West of the Moon” | “El príncipe Tulicio” (Pacífico) | “Juan de las Gracias” (Cordillera O.) | “El pez Nicolás” (Caribe) |
|--|---------------------------|-------------------------------------|--|--|------------------------------|
| Ascendencia de la heroína/héroe | Hija de reyes | Hija de leñador pobre | Tulicio: hijo de una pareja pobre/ heroína: hija de reyes | Hijo de pareja pobre | Hija de pescador |
| Atributo de la heroína/héroe | Belleza sublime | Bonita y encantadora | Tulicio: malgeniado y hambriento/princesa: inteligente | Coplero y tiplista | Bondadosa |
| Primera amenaza | Cupido, enviado por Venus | El oso blanco | El tulicio se hace invitar al castillo | No hay ninguna amenaza | El ser misterioso del pozo |

Fuente: elaboración propia.

En la versión del Pacífico del relato (“El príncipe Tulicio”), se introduce una topología interesante en la que el tulicio (caimán) se convierte en protagonista, destacando la importancia cultural del lagarto en las comunidades afrodescendientes del Pacífico colombiano. La descripción detallada de su concepción y nacimiento subraya la relevancia de este animal dentro de la narrativa, y desplaza incluso a la heroína. Pilar

Almoína (1987, p. 12) menciona que la diversidad taxonómica del héroe en relatos orales está vinculada a los sustratos culturales específicos, lo que se ejemplifica en “El príncipe Tulicio” y “Juan de las Gracias”.

En “Juan de las Gracias”, el protagonista es un coplero y tiplista, un músico importante en la región, lo que refleja la cultura local. En la versión caribeña, la protagonista es hija de un pescador, cuya labor diaria está estrechamente ligada a la subsistencia familiar. Sin embargo, un día sin pesca, una voz misteriosa le ofrece una abundante captura a cambio de quien primero lo reciba al llegar a casa, quien resulta ser su hija menor. Este ser acuático se transforma en una amenaza para la familia.

De manera similar, en “El príncipe Tulicio”, el caimán se convierte en una amenaza para el rey, al matar a sus dos hijas mayores por su descortesía, hasta que la menor logra ganarse su confianza. En contraste, en la versión de la Cordillera Oriental, no hay una amenaza externa, sino que el protagonista, Juan de las Gracias, busca mejorar su fortuna y encuentra hospitalidad en su viaje. Desde el inicio de la trama, la presentación del héroe o heroína y de la amenaza asociada varía según la región, y refleja las topologías que aseguran la conservación de la historia en sus territorios respectivos. Analicemos a continuación el segundo momento de la trama:

Tabla 5. Tabla comparativa de las unidades de acción y caracterización entre los relatos “Cupido y Psique”, “East of the Sun, West of the Moon”, “El príncipe Tulicio”, “Juan de las Gracias” y “El pez Nicolás” para el segundo elemento de la trama

| Unidades de acción/ caracterización | “Cupido y Psique” | “East of the Sun, West of the Moon” | “El príncipe Tulicio” (Pacífico) | “Juan de las Gracias” (Cordillera O.) | “El pez Nicolás” (Caribe) |
|--|---|---|--|---|--|
| Cruce del umbral | Psique es transportada por Céfito al palacio de Cupido. | La joven es llevada en la espalda del oso hasta el palacio. | El tulicio entra a palacio luego de hacerse invitar. | Juan encuentra una casa con la mesa servida e ingresa sin ser invitado. | La muchacha es llevada por su padre a una casa en la ribera del río. |
| Encuentro amoroso | En la primera noche Psique es desvirgada por Cupido y mantienen encuentros amorosos todas las noches. | El oso blanco entra a su cama con forma de humano todas las noches. | El tulicio decide no “perjudicar” a la princesa. | Lo abrazan y lo besan por las noches. | La muchacha le rasca la cabeza al sireno todas las noches. |

Fuente: elaboración propia

La tabla comparativa revela que en cuatro de los cinco casos es la heroína o el héroe quien cruza el umbral para llegar al lugar donde reside su amado o amada. La excepción es “El príncipe Tulicio”, donde el tulicio es quien llega al palacio de la heroína. Esta variación significativa está relacionada con la importancia cultural del lagarto en la región y muestra cómo la flexibilidad de los motivos narrativos permite innovaciones interesantes, vinculadas a otros relatos tradicionales, como la historia de Aladino en *Las mil y una noches*, donde Aladino pide a su madre que solicite la mano de la princesa. Sin embargo, a diferencia de Aladino, que tiene una lámpara mágica, el tulicio no tiene riquezas que ofrecer al rey.

Por otro lado, las variantes en los encuentros amorosos están influenciadas por la censura de la sexualidad en la tradición oral —como se evidencia en la Tabla 5 en el encuentro amoroso—, especialmente porque estos relatos son parte de la vida comunitaria en la que participan niñas y niños. En “El príncipe Tulicio”, la topología regional presenta al tulicio diciendo explícitamente que “no va a perjudicar” a la princesa, usando un léxico regional que indica que su objetivo no es el aprovechamiento pasional, como en el caso de Cupido, sino la ruptura del hechizo que afecta tanto al tulicio como a las hermanas de la princesa. A diferencia de este caso, como se verá en la siguiente tabla, los hechizos en casi todas las versiones no se rompen debido a la desobediencia de las heroínas al encontrarse con sus familiares.

Tabla 6. Tabla comparativa de las unidades de acción y caracterización entre los relatos “Cupido y Psique”, “East of the Sun, West of the Moon”, “El príncipe Tulicio”, “Juan de las Gracias” y “El pez Nicolás” para el tercer elemento de la trama

| Unidades de acción/ caracterización | “Cupido y Psique” | “East of the Sun, West of the Moon” | “El príncipe Tulicio” (Pacífico) | “Juan de las Gracias” (Cordillera O.) | “El pez Nicolás” (Caribe) |
|--|---|--|--|--|---|
| Extrañamiento de la familia | Psique escucha el llanto de sus hermanas y comienza a extrañarlas | La muchacha extraña a su familia | No hay extrañamiento de la familia | No hay extrañamiento de la familia | La muchacha extraña a su familia |
| Advertencia | Cupido le advierte que ella no debe verlo y que no debe seguir ningún consejo de sus hermanas | El oso le advierte que no debe quedarse a solas con su madre | No hay advertencia por parte del tulicio | No hay advertencia | El sireno le advierte, en su primera visita a la familia, que nadie la toque y en sus posteriores visitas que no traiga nada de la casa de sus padres |

Fuente: elaboración propia

En las acciones sobre el extrañamiento de la familia de la heroína, latentes en los relatos de tradición europea, solo vemos en la región Caribe que se siguen estos patrones para el desencadenamiento del desvelamiento del oculto o metamorfoseado amante. En el caso del Pacífico, no puede existir extrañamiento básicamente porque la princesa no ha salido de su casa; fue el tulicio quien llegó al palacio de la princesa. En el caso de “Juan de las Gracias”, el protagonista regresa todos los días a su casa y les cuenta a sus padres lo bien que la pasa en la casa que encontró por casualidad luego de un largo caminar. En “El pez Nicolás”, sí existe extrañamiento en tanto la joven hija del pescador es entregada por sus padres al misterioso ser del pozo; en esta parte de la trama, se siguen muy bien los parámetros narrativos de “Cupido y Psique” y de “East of the Sun, West of the Moon”, pues la joven regresa a su casa en varias oportunidades y siempre es advertida por el misterioso compañero para que en primera instancia no se deje tocar de ningún miembro de su familia y, luego en otra visita, para que no traiga nada de su casa. No obstante, como se muestra a continuación, la develación del amante en todos los casos es inminente con o sin advertencia previa:

Tabla 7. Tabla comparativa de las unidades de acción y caracterización entre los relatos “Cupido y Psique”, “East of the Sun, West of the Moon”, “El príncipe Tulicio”, “Juan de las Gracias” y “El pez Nicolás” para el cuarto elemento de la trama

| Unidades de acción/ caracterización | “Cupido y Psique” | “East of the Sun, West of the Moon” | “El príncipe Tulicio” (Pacífico) | “Juan de las Gracias” (Cordillera O.) | “El pez Nicolás” (Caribe) |
|---|---|--|---|--|--|
| Incitación para develar al amante | Las hermanas de Psique la convencen de que su marido es un verdadero monstruo y que debe asesinar al monstruo antes de que él la devore a ella. | La muchacha rompe la promesa y escucha a su madre quien se altera al saber que su hija duerme con alguien sin tener idea de quién es, pues la madre sospecha que puede ser un <i>troll</i> . | Una hechicera incita a la princesa a que ilumine al tulicio por la noche, pero además que le eche tres gotas del sebo de la vela. | La mamá de Juan le da un cabo de vela y unos fósforos. | La mamá de la muchacha le entrega unos fósforos. |
| Revelación del amante | Psique al ver a Cupido se queda extasiada e intenta suicidarse. Psique toma una flecha de cupido y se pincha el dedo, se enamora perdidamente de Cupido y, al acercarse para besarlo, cae de la lámpara una gota de aceite hirviendo sobre el hombro derecho de Cupido. | Al ver al oso convertido en hombre, la muchacha se enamora y al querer besarlo derrama tres gotas del sebo de la vela en su camisa. | La princesa ve a tulicio convertido en un príncipe. | Juan ve a una hermosa princesa. | La muchacha ve a un sireno. |

| Unidades de acción/ caracterización | "Cupido y Psique" | "East of the Sun, West of the Moon" | "El príncipe Tulicio" (Pacífico) | "Juan de las Gracias" (Cordillera O.) | "El pez Nicolás" (Caribe) |
|--|--|--|--|---|---|
| Regaño del amante a la heroína | Al verse descubierto por su esposa, Cupido levanta el vuelo después de regañar a Psique por sus actos. | El hombre llora y le dice que su madrastra lo ha hechizado y por eso es oso en el día y hombre en la noche. | Tulicio regaña a la princesa y le anuncia que lo ha perdido a él y a sus hermanas. | No hay regaño. | El sireno le dice que con tan buen tiempo que había pasado con él ahora le toca pasar trabajos. |
| Consecuencia de la develación | Perder a Cupido y al hijo dios que lleva en su vientre. | El hombre debe casarse con una horrible troll que vive en el castillo que queda al este del sol y al oeste de la luna. | El príncipe Tulicio desaparece y debe casarse con la hija de una bruja. | Pierde a su amada princesa y es enviado a una laguna. | Por desobediente tiene que buscar trabajo vestida de hombre. |

Fuente: elaboración propia.

Vemos aquí que la incitación para develar al oculto/misterioso amante se da en todos los casos y permite la configuración del momento de mayor tensión en estos relatos tradicionales: la revelación con la luz de una vela, una lámpara o de un fósforo. En el momento de la revelación del amante, el único caso en el que la heroína/héroe siente culpa es en Psique (pues no solo se trataba de ver al amante, sino de asesinarlo bajo la convicción de que se trataba de un monstruo), en los otros relatos de la tabla la revelación causa el enamoramiento ante la belleza del ser revelado, con excepción de "El pez Nicolás", en donde se revela que el oculto compañero es un sireno y no se manifiesta si la heroína queda o no impactada con su belleza. En cuanto al regaño por parte del misterioso/oculto compañero nocturno de habitación, en el único caso en donde no sucede es en "Juan de las Gracias", debido a que, por un lado, no aparece ningún hechizo que se trunque por el develamiento y, por otro, tampoco existió una advertencia previa. En "El príncipe Tulicio", no existió advertencia, pero sí regaño porque el hechizo no se pudo deshacer y la princesa lo pierde a él y a sus hermanas. Además, llama mucho la atención el caso de "El pez Nicolás", en tanto el sireno le recrimina no haber acatado sus advertencias y como consecuencia de la develación la condena a tener que trabajar vestida de hombre. Esto recuerda inmediatamente el mito bíblico de Adán y Eva, que también es topologizado de acuerdo con el sistema cultural de la región. Las topologías que se constituyen en cada variante ponen en juego un mar de saberes y prácticas que resultan imposibles de detallar en este análisis; no obstante, esta segmentación ayuda a mostrar

un panorama claro sobre las apropiaciones culturales regionales. En el siguiente cuadro vemos cómo las estaciones que se dan dentro del peregrinaje también obedecen al sincretismo narrativo y cultural:

Lo primero que hay que notar es que en las versiones tenemos la reiteración de situaciones en cada una de las estaciones del peregrinaje. Este tipo de repeticiones resultan muy propias de los relatos tradicionales y, por supuesto, de la transmisión oral, en donde es necesaria la reincidencia de elementos para hacer énfasis. Los cuentos tradicionales “lacks [...] full bodied detail, for the most part, and its spare descriptions are all too brief to serve as an effective means of emphasis”, por tanto es preciso que “every time that a striking scene occurs in a narrative, and continuity permits, the scene is repeated”. Lo anterior “is necessary not only to build tension, but to fill out the body of the narrative”(Ollrik, 1999, p. 89).

Tabla 8. Tabla comparativa de las unidades de acción y caracterización entre los relatos “Cupido y Psique”, “East of the Sun, West of the Moon”, “El príncipe Tulicio”, “Juan de las Gracias” y “El pez Nicolás” para el quinto elemento de la trama

| Unidades de acción/ caracterización | “Cupido y Psique” | “East of the Sun, West of the Moon” | “El príncipe Tulicio” (Pacífico) | “Juan de las Gracias” (Cordillera O.) | “El pez Nicolás” (Caribe) |
|--|---|--|--|--|--|
| Estaciones en el peregrinaje | 1. Psique parte y llega a una ciudad donde reinaba el marido de una de sus hermanas y se venga de su hermana 2. Psique va donde la segunda hermana para vengarse también de ella 3. Templo de Ceres 4. Templo de Juno 5. Destino final: templo de Venus | 1. Bruja con manzana de oro 2. Bruja con peine de oro 3. Bruja con rueda de oro 4. Viento del Este 5. Viento del Oeste 6. Viento del Sur 7. Viento del Norte | 1. La casa de la Luna 2. La casa del Sol 3. La casa del Viento 4. Llega a la casa de la bruja | 1. Encuentro con una “viejita” y pregunta por las princesas 2. Encuentro con un cholito 3. Encuentro con el águila que lo lleva al castillo donde se casaban las princesas 4. Llega al castillo | 1. Llega donde el rey quien le pone una tarea 2. Cuando está haciendo la tarea se encuentra con una “viejita” y un niño que le piden ayuda 3. Luego de cumplir la tarea del rey va en busca de su casa y se encuentra con la misma viejita 4. Encuentra su casa |

Fuente: elaboración propia.

Asimismo, las paradas de la peregrinación de las heroínas o los héroes de este tipo de relato en las regiones muestran cómo se desarrollan unos imaginarios a partir de los elementos tradicionales heredados. Por ejemplo, en las estaciones se mezclan las acciones tradicionales que devienen de “Cupido y Psique” con las de “East of the Sun, West of the Moon”, así como con las variaciones que se han generado a partir de relatos como

el muy tradicional español “Blancaflor, la hija del Diablo”, en donde los protagonistas deben entrar en un peregrinaje a propósito de la huida del Diablo. A esta mezcla de variantes se le suman las que hacen parte de los sistemas culturales regionales y que deben entrar a jugar verosíblemente en las acciones que devienen de la tradición; es así que, por ejemplo, en “El príncipe Tulicio”, los inmensos viajes que realiza la heroína entre la casa de la Luna y la del Sol o entre la del Sol y la del Viento implican el aprovisionamiento hiperbólico con víveres regionales o las transacciones propias de un sistema económico moderno que contrasta con el mundo fantástico en el que aparece la diégesis narrativa. De igual forma, en “Juan de las Gracias”, el encuentro con un “cholito”,⁸ así como las coplas que compone Juan de las Gracias reflejan las identidades culturales que moldean la narración, mientras que la aparición del águila tiene relación directa con el águila que ayuda a Psique a cumplir la tarea de la fuente tenebrosa. En el caso de “El pez Nicolás” el encuentro con “la viejita” tiene relación con las brujas de “East of the Sun, West of the Moon”, pero en este caso la “viejita” tiene un niño y le pide de comer y de beber a la joven peregrina; esta imagen tan tradicional se enlaza además con populares romances religiosos de la región como “Camina la virgen pura”. El peregrinaje o la llegada al destino implica además una serie de tareas o trabajos que las regiones adaptan según el siguiente cuadro:

Tabla 9. Tabla comparativa de las unidades de acción y caracterización entre los relatos “Cupido y Psique”, “East of the Sun, West of the Moon”, “El príncipe Tulicio”, “Juan de las Gracias” y “El pez Nicolás” para el sexto elemento de la trama

| Unidades de acción/ caracterización | “Cupido y Psique” | “East of the Sun, West of the Moon” | “El príncipe Tulicio” (Pacífico) | “Juan de las Gracias” (Cordillera O.) | “El pez Nicolás” (Caribe) |
|---|--|--|---|--|---|
| Tareas en el lugar de destino o en el peregrinaje | 1. Clasificación de semillas 2. Mechón de vellones de oro 3. Jarrita de agua de fuente tenebrosa 4. Hermosura de Prosérpina | 1. Engañar a la <i>troll</i> con la manzana de oro para pasar una noche con su amado 2. Engañar a la <i>troll</i> con el peine de oro para pasar una noche con su amado 3. Engañar a la <i>troll</i> con la rueda de oro para pasar una noche con su amado 4. Lavar la camisa manchada con las tres gotas del sebo de la vela | 1. Llenar un tanque con gotas 2. Llevar unas toronjas donde unas brujas y entregar un mensaje 3. Cambiar de puesto con la hija de la bruja que se iba a casar con el príncipe Tulicio | 1. Contar en verso a quién busca 2. Una canción para alegrar al cholito | 1. Una hebra del cabello de la madre de todos los animales del mundo 2. Darle agua y comida a la viejita y al niño que se encontró en el camino 3. Encontrar el camino a casa con la varita que le dio la viejita |

Fuente: elaboración propia.

⁸ Término utilizado en la región para nombrar a las personas con rasgos indígenas.

Notamos que las tareas o trabajos que aparecen en el cuadro comparativo son variopintas y no se repiten en las versiones. El caso más cercano de reiteración es el de “El pez Nicolás”, cuando se le solicita a la joven traer una hebra de cabello de la madre de todos los animales del mundo. Esta hebra de cabello nos recuerda el mechón de vellones de oro que Psique debe llevarle a Venus, la manera en que Psique y la hija del pescador consiguen los cabellos es bastante similar, sin embargo, la joven del cuento del Caribe conoce la forma de conseguir su objetivo gracias a que ha ayudado a la viejita y al niño que se encuentra en el camino. Pero lo interesante de la disimilitud de los trabajos en las distintas versiones es que el relato transforma los detalles narrativos teniendo en cuenta el universo axiológico y los patrimonios culturales de la comunidad que recibe, conserva y difunde la historia. Por ejemplo, el que el protagonista en “Juan de las Gracias” sea tiplista y coplero es un símbolo de la importancia y las funciones sociales del personaje, así como de la sabiduría de los versos que le permiten tener éxito en los trabajos de su peregrinación. Para el final de cada uno de los relatos prima, como dijimos, la calma, representada en el encuentro de la heroína o el héroe con su ser amado, sin embargo, como se muestra a continuación encontramos una variación que rompe con esta constante:

Tabla 10. Tabla comparativa de las unidades de acción y caracterización entre los relatos “Cupido y Psique”, “East of the Sun, West of the Moon”, “El príncipe Tulicio”, “Juan de las Gracias” y “El pez Nicolás” para el séptimo elemento de la trama

| Unidades de acción/ caracterización | “Cupido y Psique” | “East of the Sun, West of the Moon” | “El príncipe Tulicio” (Pacífico) | “Juan de las Gracias” (Cordillera O.) | “El pez Nicolás” (Caribe) |
|---|--|--|---|--|---|
| Reencuentro con el amante y final feliz | Cupido convence a Júpiter de validar su matrimonio con Psique. | Tras dejar limpia la camisa, se casan y viven felices. | Se va con el príncipe Tulicio, se casa con él, recupera a sus hermanas y Amor Caballo se casa con una de ellas. | El rey le entrega a una de sus hijas por haber pasado tanto trabajo. | No se encuentra con su amante, sino con su familia. |

Fuente: elaboración propia.

El final feliz es una constante en los cinco relatos de la tabla, no obstante, la topología más interesante la encontramos en el caso de “El pez Nicolás”, en donde la joven no se encuentra con el sireno, sino con su familia. Al no tener metamorfosis, la joven de este cuento no se sorprende de la belleza de su misterioso compañero, sino de que se trata de un ser mitad hombre, mitad pez, por tanto, no emprende la búsqueda de su

amado, sino que cumple un castigo por su desobediencia. Luego de cumplir el castigo, encuentra la joven el camino a casa, esto es, su encuentro con el sireno no le cambió la vida emocional, sino que mejoró su bienestar al tener más comodidad que en su casa materna; es así por lo que, al perder la ventura que le brindó el sireno y cumplir el castigo, el destino natural para el final feliz es el regreso al hogar de sus padres.

Esta variante tiene que ver, por supuesto, con el sistema de valores propios de la comunidad en donde se recoge el relato, la adaptabilidad topológica del relato tradicional tiene mucho que ver con la manera en que se transforman los finales para que el mensaje moral sea acorde con la axiología comunitaria. En el mismo sentido, en los otros dos relatos regionales se recompensa el esfuerzo de la princesa: en “El príncipe Tulicio”, por parte de Amor Caballo o de “Juan de las Gracias” por parte del rey. Estas recompensas al esfuerzo de la heroína o del héroe, así como los distintos sentidos implícitos en las acciones de las y los protagonistas de las versiones de “Cupido y Psique” en las regiones de Colombia “draw their energy and purpose from the same basic set of social needs and values” (Abrahams, 1983, p. 4).

La necesidad de adaptar los mensajes a un sistema obedece siempre a la manera en que funcionan las topologías, esto es, no importa tanto la interpretación en sí (la voz, los elementos kinésicos o proxémicos, o la escena en que el o la intérprete transmite el relato, etc.), “within the distinctive stylistic features of each category of performance”, debido a que “they all carry the same simple messages about the shared concerns of community” (Abrahams, 1983, p. 5); lo que más interesa en las adaptaciones regionales son, en última instancia, las topologías que la comunidad misma apropia y transmite. Se trata de un ejercicio comunitario en donde se elaboran ciertos discursos que trascienden la esfera del entretenimiento y transitan por el ámbito de la comunicación, de los saberes y de la visión de mundo de un grupo que se identifica con un sistema cultural compartido dentro del territorio regional. ◆◆◆

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abrahams, R. D. (1983). *African Folktales*. New York. Pantheon Books.
- Almoína, P. (1987). *El héroe en el relato oral venezolano*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Apuleyo. (1983). *El asno de oro*. Madrid. Gredos.
- Asbjørnsen, P. C., Dasent, G. W., Nielsen, K., & Moe, J. E. (2009). *East of the Sun and West of the Moon. Old Tales from the North*. New York: George H Doran Company.
- Booker, C. (2004). *The Seven Basic Plots. Why we Tell Stories*. New York: Continuum.
- Campbell, J. (1992). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Freja de la Hoz, A. F. (2021). Literatura tradicional en Colombia: entre el folclor y el olvido. *Estudios de Literatura Colombiana* 49, pp.155 -174. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n49a09>
- Morales, G. A. (1983). *Compendio general de folklore colombiano*. Bogotá: Fondo de Promoción de la Cultura del Banco Popular.
- Olrik, A. (1999). Epic Laws of Folk Narrative. En Al. Dundes (Ed.), *International Folkloristic* (pp. 83-98). Lanham: Rowman and Littlefield.
- Pokorny, J. (1994). *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*. Berlín: Francke Verlag.
- Reichel-Dolmatoff, G., & Reichel-Dolmatoff, A. (1956). La literatura oral de una aldea colombiana. *Divulgaciones Etnológicas* V, pp. 6-125.
- Soler, F. (2017). Preliminares para la comprensión del concepto «logos» en el Comentario a Juan de Orígenes. *Cuadernos de Teología* IX (1), pp. 8-26.
- Vanín, A. (comp.) (2010). *El príncipe Tulicio. Cinco relatos orales del Litoral Pacífico*. Cali: El Bando Creativo.

La revista *Alpha* y la posguerra de los Mil Días

Alpha Magazine and the Post-War of the Thousand Days

Óscar Hincapié Grisales

Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia


oscar.hincapie@upb.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0001-9932-1952>

Mateo Muñetones Rico

Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia

mateo.munetones@upb.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0003-3800-6451>

Reconocimientos: Este artículo se deriva del proyecto de investigación “Didáctica de las lenguas clásicas: aprendizaje y enseñanza en la formación universitaria”, radicado ante el CIDI de la Universidad Pontificia Bolivariana con el número 137C-05/18-42. Este proyecto hace parte de la línea Lengua, Cultura y Literatura del grupo de investigación Lengua y Cultura, adscrito a la Escuela de Educación y Pedagogía de la Universidad Pontificia Bolivariana, seccional Medellín.

Cómo citar este artículo: Grisales Hincapié, Ó. y Muñetones Rico, M. (2025). La revista *Alpha* y la posguerra de los Mil Días. *Estudios de Literatura Colombiana* 57, pp. 78-98.
<https://doi.org/10.17533/udea.elc.358112>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 15/08/2024
Aprobado: 23/12/2024
Publicado: 31/07/2025

Copyright: ©2025 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. 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 revista *Alpha* y la posguerra de los Mil Días

Alpha Magazine and the Post-War of the Thousand Days

Óscar Hincapié Grisales, Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia

Mateo Muñetones Rico, Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia



Resumen:

Este artículo explora la forma como la revista literaria *Alpha* de Medellín, a partir de 1906, afrontó las representaciones de la guerra de los Mil Días. Sus editores, temerosos de ver reactivado el enfrentamiento bélico cuyas imágenes de terror circulaban en la capital antioqueña, propusieron una publicación seriada que fuera una plataforma textual para el encuentro de escritores, pensadores y artistas colombianos de diferentes posturas políticas, antiguos rivales durante la guerra que había terminado recientemente. Para escribir este artículo, (1) se presentó la línea editorial de *Alpha*, (2) se exploraron las imágenes de la guerra de los Mil Días expuestas en obras literarias y pictóricas, y (3) se presentaron las representaciones sobre la guerra que habían construido conservadores y liberales. Se concluye que la revista *Alpha* nació y se desarrolló como parte de un proyecto nacional que buscaba disminuir las violencias ideológicas que permanecían en la primera posguerra colombiana del siglo xx.

Palabras clave: guerra de los Mil Días; representaciones de la guerra; literatura de posguerra en Colombia; revista *Alpha*.

Abstract:

This article explores the way in which the literary magazine *Alpha* of Medellín, starting in 1906, confronted the representations of the Thousand Days War. Its editors, fearful of seeing the war reactivated, whose images of terror circulated in the capital of Antioquia, proposed a serial publication that would be a textual platform for the meeting of Colombian writers, thinkers and artists with different political positions, former rivals during the war that had recently finished. To write this article, (1) the editorial line of *Alpha* was presented, (2) the images of the Thousand Day War exhibited in literary and pictorial works were explored, and (3) the representations about the War that had been built conservatives and liberals. It is concluded that *Alpha* magazine was born and developed as a part of a national project that sought to reduce the ideological violence that remained in the first Colombian postwar of the 20th century.

Keywords: Thousand Days war; representations of war; postwar literature in Colombia; *Alpha* magazine.

Introducción

La revista literaria *Alpha* surgió en Medellín en un momento en el que un grupo de académicos, políticos y comerciantes propuso sacar a la ciudad y, en general, al departamento de Antioquia, de “la inmoralidad en todas sus formas y manifestaciones, y [de] la pobreza particular, producto de la guerra [de los Mil Días]” (Bernal, 1904, p. 3). Aquellos líderes también propusieron asemejar la ciudad de Medellín, desde la promulgación de normas arquitectónicas, culturales, educativas y gubernamentales, a las urbes europeas de principios del siglo xx (Secretaría del Gobierno de Antioquia, 1904).

La vida editorial de la revista comprendió dos períodos de tiempo: el primero sucede entre 1906 y 1912; el segundo, en 1915 (Arango, 2006). De acuerdo con estas fechas, el desenvolvimiento de *Alpha* se asocia a las circunstancias posteriores a la guerra civil de los Mil Días, es decir, a la primera posguerra colombiana del siglo xx, y al quinquenio en el que gobernó el presidente Rafael Reyes (1904-1908) (Santa Rosa de Viterbo, 1849 - Bogotá, 1921).¹ El presente artículo se ocupa de la primera de estas dos circunstancias y de la forma en la que la revista *Alpha* reconoció ese momento histórico.

A finales del siglo xix, la imposibilidad para solucionar una crisis que combinaba aspectos sociales, económicos, políticos, religiosos e intelectuales condujo al país hacia una guerra de tres años (1899-1902). Este fue un conflicto bélico en el que los liberales radicales se alzaron en armas contra el conservatismo nacionalista, cuyo líder, Miguel Antonio Caro (Bogotá, 1843-1909), había movido los hilos del poder para excluirlos del Ejecutivo y del Legislativo. El alzamiento liberal se propuso, en consecuencia, derrocar al presidente de turno, el conservador nacionalista Manuel Antonio Sanclemente (Buga, 1813-Villeta, 1902) y acceder al poder político presidencial, el cual empezaba a desmoronarse debido a los enfrentamientos en el propio círculo del Gobierno. Este punto se evidenció cuando el vicepresidente José Manuel Marroquín (Bogotá, 1827-1908), miembro del conservatismo histórico, depuso a su propio jefe, el

¹ El nombre y los apellidos de los personajes citados en este artículo están acompañados de un paréntesis donde se condensa la siguiente información: la ciudad y la fecha de su nacimiento, así como la ciudad y la fecha de su muerte. Cuando en el paréntesis no aparece la segunda ciudad, significa que esta es la misma del nacimiento; pero, cuando aparezca s. c. significa que no hay claridad respecto al nombre de la ciudad; lo mismo sucede con la sigla s. f., sin fecha. Con estos datos se busca que el lector pueda establecer nexos cronológicos y vínculos geográficos entre los distintos personajes.

presidente Sanclemente, en un golpe de Estado el 31 de julio de 1900. En medio de este juego de conflictos y poderes aumentaba el furor de la guerra de los Mil Días.

Este artículo surge de la siguiente pregunta: ¿cómo respondió la revista literaria *Alpha* al momento de la posguerra que se vivía en Medellín durante los primeros años del siglo xx? Para responder, se aplicó la metodología de historia intelectual sugerida por Schwartz y Patiño (2004), según la cual, las revistas actúan “como generadoras y sostenedoras de las diversas posiciones que intelectuales y artistas tomaron a lo largo del siglo respecto de problemáticas específicas” (p. 648). Fue necesario un proceso de tres pasos.

Primero, se rastreó la línea editorial que orientó en sus inicios el proceder de la revista, el cual determinaba el tipo de debate literario que se admitía en sus páginas. En este punto, se concluye que la publicación fue un escenario neutro y ajeno a la provocación de cualquier disputa partidista o ideológica, pese a que, en 1911, adoptó un tono divergente hacia la Iglesia católica, lo que hizo que Monseñor Manuel José Caicedo Martínez (Bogotá, 1851-Medellín, 1937), obispo de la Arquidiócesis de Medellín, prohibiera su lectura. Por este motivo se redujeron las ventas de la revista, lo que la llevó hacia un déficit económico que detuvo su tiraje durante tres años (1911-1914). En 1915 salió al público de nuevo, pero solo por unos meses; luego, se cerró definitivamente.

Segundo, se exploran las representaciones sobre la guerra de los Mil Días que tuvieron circulación entre los miembros de la sociedad letrada y de vocación artística en el país, es decir, entre quienes leían, editaban, publicaban textos, a veces de opinión o de corte literario, o producían secuencias fotográficas y obras pictóricas después de la firma de los tratados de paz de *Neerlandia* y *Wisconsin* a finales de 1902, y luego del decreto 638 del 01 de junio de 1903. Tras la exposición de estas representaciones, se muestran las respuestas de la revista *Alpha* al fenómeno de la posguerra, las cuales se expresaron en la producción escrita de personajes como Saturnino Restrepo y Efe Gómez.

Tercero, se plantearon las representaciones conservadora y liberal sobre la guerra, y se expuso el modo en que ambas interactuaron en el contenido de la revista *Alpha*, con énfasis en la sección titulada “Notas editoriales”. Cabe anotar que Saturnino Restrepo fue el autor de la mayoría de estas y que a partir del número 7 del primer año, publicado en agosto de 1906, este componente de la revista pasó a llamarse “Notas”. En estas, hay ensayos breves alrededor de una idea, un acontecimiento, un autor o una obra literaria; también aparecen cartas al editor y cartas abiertas en las que dialogan públicamente dos personajes reconocidos.

A excepción de Saturnino Restrepo, quien fue el único editor permanente de la revista, los escritores de las “Notas” fueron invitados, generalmente, como representantes de las ideologías liberal y conservadora. Entre estos se encuentran: Luis Eduardo Villegas (Abejorral, 1848-Bogotá, 1915), Tomás Carrasquilla (Santo Domingo, 1858-Medellín, 1940), Camilo Botero Guerra (Medellín, 1853-1942), Baldomero Sanín Cano (Rionegro, 1861-Bogotá, 1957), Ricardo Nieto (Palmira, 1878-Cali, 1952), Basiliso Uribe (Ciudad Bolívar, 1872-Medellín, 1967), Andrés Posada Arango (Medellín, 1839-1923), Henry de Parville (Évreux, 1838-1909), Julio Vives Guerra (Santa Fe de Antioquia, 1873-Bogotá, 1950), Alejandro López (Medellín, 1876-Fusagasugá, 1940), Carlos E. Restrepo (Medellín, 1867-1937), Antonio José Restrepo (Concordia, 1855-Barcelona, 1933), Alfonso Hernández Catá (Aldeadávila de la Ribera, 1885-Río de Janeiro, 1940), Fernando Restrepo Briceño (Bogotá, 1871-1944), Efe Gómez (Fredonia, 1867-Medellín, 1938), Emiliano Jaramillo (Sonsón, 1859-s. c., 1925), entre otros.²

Línea editorial de la revista *Alpha* en el momento de posguerra: ni obedecer ni ser obedecida

La guerra de los Mil Días (1899-1902) ocasionó en la república de Colombia un número indeterminado de muertos: se calcula entre veinticinco mil y cien mil; además, desencadenó, el 31 de julio de 1900, el primer golpe de Estado del siglo xx, lo que agudizó la crisis de la sociedad política colombiana en su tránsito hacia la nueva centuria. La guerra de los Mil Días finalizó cuando los líderes liberales y conservadores firmaron los tratados de paz de *Neerlandia*, el 24 de octubre de 1902, y de *Wisconsin*, el 21 de noviembre del mismo año.³ A partir de estos acuerdos, empezó a configurarse en Colombia la primera posguerra del siglo xx, la cual se inauguró con dos hechos: la separación definitiva del Estado de Panamá en 1903 y

² Otros invitados por la revista firmaron sus escritos con los siguientes pseudónimos: V.M.L., El maniquí, LL. RR., L. Vallés, E. Jaramillo, R. D’Oríbe, entre otros.

³ José Manuel Pérez Sarmiento (1938) señala que la guerra se dio oficialmente terminada, por decreto 638 del 01 de junio de 1903.

el surgimiento de un fenómeno inflacionario que presenta registros del 278.9 % en 1901 (López, 2023), 178 % en 1902 (López, 2023) y 25.000 % en 1903 (Holguín, 1908). Esta última cifra, sin embargo, se presenta más como parte de la representación hiperbólica de la guerra que como un dato estadístico exacto.

Después del armisticio, cada región de Colombia enfrentó, a su modo, la crisis social, política y económica que la conflagración había dejado. El departamento de Antioquia propuso encarar la posguerra mediante la promoción de las letras y las artes. A partir de este plan surgieron, concretamente en la ciudad de Medellín, instituciones como la Academia Antioqueña de Historia (1904), el Centro Artístico (1904) y el Instituto de Bellas Artes (1910). También se aceleró la modernización urbana que la Sociedad de Mejoras Públicas promovía desde 1899, año en el que se fundó esta institución.

Al mismo tiempo, se fomentaron concursos de pintura, poesía, escritura dramática e interpretación de piano. De igual forma, se instituyeron los Juegos Florales (1904), los cuales fueron un mecanismo de la sociedad letrada para valorar obras y autores de literatura (Bedoya, 2018). Por esta época renació *La miscelánea*, una revista de literatura y ciencia (1886-1890, 1894-1901, 1903-1914) (Juan José Molina y Carlos A. Molina), que había cerrado sus puertas durante los tres años de la guerra de los Mil Días. Además, surgieron nuevas publicaciones seriadas como *Lectura y Arte* (1903-1906) y *Lectura Amana* (1904-1906).

En este contexto artístico, también nació en Medellín la revista literaria *Alpha*, en cuya junta directiva, desde la aparición del primer número en marzo de 1906, figuraron liberales y conservadores que propusieron hacer de la publicación no solo un escenario donde confluyeran escritores de literatura, filosofía, historia y ciencias naturales con ideologías contrarias entre sí, sino, también, un documento testimonial para que las futuras generaciones pudiesen conocer los esfuerzos intelectuales de algunos colombianos que, después de la guerra de los Mil Días, intentaron superar lo que la primera nota editorial de la revista denominó estado “vegetativo”, así como “las disputas” (Junta directiva, 1906a, pp. 41-42) en las que, pese a la finalización de la guerra, aún se encontraba la sociedad colombiana.

De acuerdo con las primeras notas editoriales de la revista, la pretensión filosófica de sus editores no era la de modelar o extirpar lo vegetal o lo instintivo de la población colombiana durante la primera posguerra del siglo xx. La dimensión vegetativa y la dimensión instintiva a las que se refieren son necesarias, pero no exclusivas para la vida humana. En términos de la revista, estas dimensiones constituyen los “fueros inmanentes” que rigen la vida biológica (Junta directiva, 1906a, p. 41).

El propósito inicial de la revista *Alpha*, más que construir una fórmula de superación u ocultamiento de los “fueros inmanentes”, consistió en exponer y valorar “el heterogéneo [...] conjunto de facultades que distinguen [al] hombre de [un] perro o de [un] papagayo” (Junta directiva, 1906a, p. 41). Para nombrar dichas facultades, los editores propusieron el abordaje de dos términos: el pensamiento y la razón, que presentaron como requisitos necesarios para el logro de las cuatro expresiones del intelecto humano más exaltadas por la revista *Alpha* durante su existencia: arte, ciencia, historia y poesía.

Estas manifestaciones del intelecto, además de normalizar los “fueros inmanentes”, se materializaron de forma discursiva en los distintos géneros de escritura que la revista presentó en todos sus volúmenes. El pensamiento editorial de *Alpha* no negó la condición vegetativa y animal del ser humano; de hecho, advirtió que esta hace parte del “conjunto de la naturaleza” (Junta directiva, 1906a, p. 41), solo que las facultades intelectivas son las que deben predominar.

La línea editorial de *Alpha* planteó que una concepción de la humanidad basada en la idea de los “fueros inmanentes” podría provocar el advenimiento de multitudes a favor de obedecer o de ser obedecidas. Los “fueros inmanentes”, además de haber sido un concepto con el cual la primera nota editorial de *Alpha* buscó explicar los episodios sangrientos de cualquier conflicto bélico, constituyó una idea en Saturnino Restrepo.⁴ En una narración titulada “El enemigo”, que se publicó en el número 2 de la revista *Alpha* en abril de 1906, Restrepo expuso su idea sobre la obediencia del ser humano: toda persona, pobre o rica, al no permitir el surgimiento de su “yo propio y habitual”, es decir, un yo que está cercano a las funciones intelectivas, podría llegar a ser una entidad mecánica obediente a los impulsos de “un yo extraño y profundo, conducido por voliciones erróneas y destructoras” (Restrepo, 1906a, p. 68).

El grupo editorial y la junta directiva de la revista no buscaron obedecer a nadie, como sí lo hicieron las mayorías liberales y conservadoras que participaron masivamente en la guerra. Tampoco pretendieron la obediencia de nadie, como sí la esperaban los políticos y militares de sus reclutas. El cuerpo directivo de *Alpha* y el coordinador de sus editores, es decir, el citado Saturnino Restrepo, procuraron la superación del ambiente de posguerra que la conflagración de los tres años había dejado en Colombia. Para ello buscaron, primero, acercar entre sí los viejos

⁴ Ha sido una labor compleja construir la biografía de Saturnino Restrepo. De esta dificultad dan cuenta Joaquín Ospina, David Jiménez P. y Jorge Alberto Naranjo, quienes han intentado reseñar la vida de este autor. El único dato claro es su lugar de nacimiento, un municipio huilense denominado Colombia. Según Naranjo, Saturnino Restrepo pudo haber nacido hacia 1875. Algunos detalles de su procedencia familiar pueden ser rastreados en Peregrino Ossa (1951), “La Sierra de la Macarena. La Llanura Oriental”. *Boletín de la Sociedad Geográfica de Colombia*.

enemigos políticos a través de la producción literaria; y, segundo, promocionar escritos que apoyaran la prevalencia de las facultades intelectivas (pensamiento y razón) sobre los “fueros inmanentes”.

Por lo tanto, la revista *Alpha* no fue exclusivamente un instrumento de civilización y progreso que las élites antioqueñas diseñaron (Escobar Villegas, 2009); tampoco fue solo el producto de una cofradía de intelectuales y artistas (Restrepo, 2005). Pese al valor de estas interpreta-

Los editores de *Alpha* se propusieron hacer de la revista un sitio imparcial, “un campo neutro a las manifestaciones cerebrales de los que tienen amor a las ideas” (Junta directiva, 1906b, p. 43), un escenario donde los conservadores y los liberales, enemigos a muerte durante el reciente conflicto, pudieran comunicarse de forma pacífica mediante la producción literaria, especialmente de narraciones y poemas, así como a través de la escritura de ensayos y de reseñas bibliográficas.

ciones se propone una nueva: la revista buscó la construcción de un relacionamiento social en el que los grupos humanos pudieran establecer vínculos formales y recíprocos entre dos o más huéspedes, anfitriones, extraños, amigos, extranjeros e, inclusive, antiguos adversarios (Steinhäuser, 2020).

La proposición de un encuentro pacífico entre escritores y artistas de pensamientos políticos contrarios no solo fue una exigencia de la revista para sus colaboradores, sino también para los miembros de su junta directiva. De acuerdo con la cubierta de su primer número, a *Alpha* la dirigieron Mariano Ospina Vásquez (Guatemala, 1869-Bogotá, 1941), Antonio José Cano Torres

(Medellín, 1874-1942) y Luis de Greiff Obregón (Medellín, 1869-Bogotá, 1944). El primero militó en el Partido Conservador, el segundo hizo parte de la dirección del Partido Republicano y el tercero estuvo integrado al Partido Liberal. El gerente administrativo fue el empresario Ricardo Olano (Yolombó, 1874-Medellín, 1947), quien participó del Partido Liberal en Antioquia. En 1907 salió de Greiff del grupo de directores, pero ingresó Jorge de la Cruz (s. f., s. c.) como agente comercial y escritor de textos narrativos.

A partir de 1907, de acuerdo con las páginas de la cubierta de la entrega número 22, no se volvió a hablar de miembros de la junta directiva, sino de jefes de redacción. Estos personajes eran Antonio José Cano (que permaneció en el mismo puesto desde la fundación de la revista), Alfonso Castro (Medellín, 1878-Bogotá, 1943) y Gil J. Gil Madrigal (Yarumal, 1884-Medellín, 1948). Según las *Memorias* de Ricardo Olano (2004), los

que dirigieron el trabajo literario de la revista fueron Saturnino Restrepo, quien, de acuerdo con el investigador Jiménez (1992), fue “uno de los más agudos [...] críticos [literarios] en la historia del país” (p. 156), y Antonio José Cano, poeta y reconocido librero de la ciudad (Olano, 2004).

Las representaciones en torno a lo que fue la guerra de los Mil Días y la respuesta de la revista *Alpha*

Cuando los artistas, empresarios, escritores y dirigentes cívicos se unieron para fundar y desarrollar la revista, la guerra de los Mil Días ya había finalizado. No obstante, la representación del conflicto continuaba vigente en el discurso que, conformado a veces por imágenes de horror, a veces por imágenes de miseria material, se reproducía en varios medios escritos, por ejemplo, en narraciones de revistas literarias como lo ilustra el cuento “Un padre de la patria” de Efe Gómez (Fredonia, 1867-Medellín, 1938), publicado en el número 19 de 1907 de *Alpha*. Lo mismo sucedió en otras publicaciones de mayor extensión, como la novela *Pax* (1907), escrita entre Lorenzo Marroquín (Bogotá, 1856-Londres, 1918) y José María Rivas Groot (Bogotá, 1864-Roma, 1923). Imágenes de este tipo también se reprodujeron en la pintura. Cabe destacar la obra *Palonegro* del artista Marco Tobón Mejía (Santa Rosa de Osos, 1876-París, 1933) que se exhibió en 1904 en el Centro Artístico de Medellín.

La fotografía fue otro medio a través del cual se pudieron ver, años después de la guerra, las imágenes de destrucción y miseria que dejaron las batallas. Beatriz González publicó en el año 2000 el artículo “Artistas en tiempos de guerra: los fotógrafos”. Allí aparecen varias fotografías de José Marcos Olinto Merchán Navas (1884-1970) y Marco A. Lamus (1880-1910). En ellas se captó un sector de la ciudad de Cúcuta después de la batalla ocurrida el 11 de junio de 1900. Dice González que las fotografías tenían la intención de registrar “el desastre”, porque la ciudad quedó destruida y desolada. En las imágenes se observa cómo en la ciudad de Cúcuta, después de un choque militar, permanecen hombres y mujeres que caminan en medio de escombros y trincheras.

Estas expresiones sugieren que la guerra de los Mil Días pudo ser un tema frecuente no solo en la conversación de los miembros de la élite antioqueña, como señala el investigador Escobar Villegas (2009), sino también en la de los colombianos del común, iletrados muchos de ellos.

Un ejemplo del discurso catastrófico de la guerra, por la época en la que operaba la revista *Alpha*, se halla en el libro *Desde cerca* (1908) de Jorge Holguín Mallarino (Cali, 1848-Bogotá, 1928), general del ejército y empresario que, además de ocupar cargos públicos en los gobiernos conservadores desde 1885 hasta 1922, participó de la guerra de los Mil Días. Holguín Mallarino (1908) señaló:

La guerra de 1899 ha sido la más terrible, la más sangrienta y la más costosa de las que han tenido lugar en Sur América. Colombia perdió en ella ochenta mil hombres, muertos en los campos de batalla o a consecuencia de enfermedades contraídas durante la campaña. La cifra es enorme [...] y demuestra la furia con que se batieron ambos contendientes. La cifra de las personas fusiladas por razones políticas en aquella hora de tinieblas, fue también espantosa (p. 148).

Los discursos de posguerra que presentaban imágenes de pobreza material no solo se referían al momento en que sucedió la guerra de los Mil Días, sino a sus efectos económicos posteriores. Un ejemplo se encuentra en un texto titulado “Crónica local”, que apareció sin firma en 1905, en la entrega número 13 de la publicación manizaleña *Revista nueva. Literatura y ciencias*:

Las industrias han llegado a tal punto de decadencia, que no puede menos de contristar a los que se preocupan por la suerte del país. [...] La miseria más digna de lástima, la que lleva guantes y no suplica, se hace más ostensible cada día. Familias que hasta ayer nada más gozaban de holgura, o al menos habían podido ocultar sus necesidades, por fuerza han tenido que descubrirse para no perecer. Si hay muchos mendigos que piden, desnudando la llagada pierna, mayor es el número de los que tienden la mano y ocultan el rostro. Y como lo que aquí sucede está pasando en todo el país, parece que a vista de la miseria pública se estuviera formando una liga contra el lujo insultante, que tan mal dice de un país arruinado, donde hasta los opulentos son pobres (Junta redactora, 1905, pp. 421-422).

Si bien los habitantes de la ciudad de Medellín no vivieron directamente la primera guerra civil del siglo xx, algunos textos literarios y varias publicaciones seriadas sí se encargaron de mostrar al público lector

antioqueño, mediante representaciones turbadoras, cómo había sido aquella conflagración. Otros documentos que publicaron estas representaciones fueron el *Informe que el secretario de gobierno del departamento de Antioquia presenta al gobernador al reunirse la Asamblea de 1904* y *Ordenanzas expedidas por la Asamblea en sus sesiones ordinarias de 1904*. Los editores de *Alpha* comprendieron la vigencia de estas imágenes. De hecho, Saturnino Restrepo, quien, además de haber sido el coordinador editorial de la revista, actuaba en ella como escritor de obras literarias, publicó en abril de 1906, en el número 2, una narración titulada “El enemigo”, en la que los episodios suceden tiempo después de haber finalizado una guerra y en un lugar primitivo donde los hombres, herederos de un conflicto bélico sangriento, se matan “por política y por celos” (Restrepo, 1906a, p. 67). En este relato, un personaje llamado Toribio asesinó a su antiguo jefe militar, don Alonso, a quien siguió aborreciendo aún después de muerto. Aquel, luego de haber sido nombrado alcalde del pueblo después de varios años, dio la orden de desenterrar el cuerpo de don Alonso para arrojar sus huesos en un basurero. El hijo de este, al enterarse de la historia, activó en su interior un deseo de venganza que el narrador presentó del siguiente modo:

A aquella afrenta, a aquel crimen, en pos del cual se prolongaban, más allá del ejecutor cobarde e impío, las líneas de un pueblo de enemigos, había que replicar con otra afrenta, cortando en carne viva, vaciando las arterias palpitantes, la sangre suficiente para purificar —de acuerdo con los ritos eternos de la lucha— la tumba y la memoria mancilladas (Restrepo, 1906a, pp. 67-68).

Ante estas imágenes, los editores de *Alpha* se propusieron hacer de la revista un sitio imparcial, “un campo neutro a las manifestaciones cerebrales de los que tienen amor a las ideas” (Junta directiva, 1906b, p. 43), un escenario donde los conservadores y los liberales, enemigos a muerte durante el reciente conflicto, pudieran comunicarse de forma pacífica mediante la producción literaria, especialmente de narraciones y poemas, así como a través de la escritura de ensayos y de reseñas bibliográficas.

Uno de los invitados, Efe Gómez, escribió para esta revista una nota editorial, publicada en los números 77 y 78 de septiembre de 1912, en la que narra varios episodios entre dos amigos que se encuentran en la Estación del Ferrocarril de Amagá. En esta narración, Efe Gómez imagina cómo los miembros de una comunidad estrechan sus lazos, aun siendo de opiniones contrarias. Uno le cuenta al otro acerca de un texto que acaba de escribir para la revista *Alpha*, titulado “El sodán”. Este término

se refiere, según el amigo que habla, a una actividad japonesa similar a la de “los jóvenes griegos que madrugaban antes de la aurora para ir a escuchar [de sus maestros] los discursos” (Gómez, 1912, p. 235). “El so-dán” consiste en que una persona invita a otras “a deliberar alrededor de una tetera y de un brasero” sobre cualquier asunto (Gómez, 1912, p. 235). El amigo que escucha ironiza sobre esta práctica comparándola con el trabajo de los congresistas colombianos. Pero el que habla (el mismo Efe Gómez) insiste en que esta es una actividad que debe ser objeto de atenta escucha:

Los invitados llegan, se arrodillan a la redonda, llenas sus pipas, humedecen sus labios con un sorbo de té caliente y hacen semblante de poner atento oído a su huésped. El cual propone, expone y descompone su litigio [...]. Luego cada uno a su turno toma la palabra. Y es aquí en donde el genio del *farniente* japonés aparece en toda su belleza (Gómez, 1912, p. 236).

Los editores de *Alpha* propusieron que la revista fuera un espacio para discutir sobre literatura, arte, filosofía e historia; por ende, no promovieron la gestión de ningún escenario de violencia. Sin embargo, publicaron textos en rechazo a los efectos de la guerra y a las imágenes que promovieran el odio hacia otros. En el número 3 de la revista (mayo de 1906), Saturnino Restrepo escribió un alegato contra textos referidos a imágenes de violencia: “¡Abajo los editores y los autores que envenenan al pueblo con lecturas perversas!” (Restrepo, 1906b, p. 122). En este contexto, el término “lecturas perversas” se refiere al contenido de algunas publicaciones seriadas que solo buscaban presentar crímenes sensacionalistas.

La revista apartó de cualquier disputa física o moral a los editores, escritores y lectores que participaron de la publicación. Cuando en *Alpha* se hablaba de disputas o crímenes, solo se hacía para explicar, desde una filosofía mecanicista o naturalista, el comportamiento de las personas acusadas de ser criminales, quienes, de acuerdo con una nota editorial de Restrepo (1906b), llegaron a asesinar por no tener los recursos intelectuales necesarios que les permitieran comprender sus actos, tanto automáticos como reflejos. Este fue el caso de “[...] una mujer acusada de haber dado muerte a su hijo. Lo había matado a latigazos” (Restrepo, 1906b, p. 122). El editor estuvo de acuerdo con el veredicto absolutorio del juez. Para ambos, “el rejo aquel subía y bajaba por una acción automática, por un acto puramente reflejo” (Restrepo, 1906b, p. 123). Agrega el editor: una campesina ignorante como aquella madre, persona iletrada,

que ignora “los adelantos últimos de la pedagogía, no puede aplicar otra cosa que el rústico e improvisado *Knout* de sus mayores, como castigo a sus hijos” (Restrepo, 1906b, p. 123).

Según esta nota editorial (Restrepo, 1906b), un ambiente violento genera personas violentas; un ambiente pacífico genera personas pacíficas. Los editores y directores de la revista *Alpha* retomaron este ambientalismo, el cual se materializó en la propuesta de construir una red de intelectuales que, pese a sus diferencias, pudieran conversar como los participantes del *sodán* japonés.

Alpha y las representaciones conservadora y liberal de la guerra de los Mil Días

Henao y Arrubla (1929) representaron la guerra de los Mil Días basados en varios principios de la retórica. En primer lugar, elaboraron la prosopografía de un país donde los recursos humanos, naturales, comerciales y económicos estaban desapareciendo. En su lugar solo quedaban ríos de sangre y pobreza:

La guerra de los tres años causó daños incalculables: en los campos de batalla perdieron la vida cien mil o más hombres; muchos quedaron con lesiones vitalicias e imposibilitados para el trabajo; el comercio estaba arruinado; las comunicaciones eran muy difíciles; la producción casi nula y la moneda nacional, el papel moneda, cuya cantidad iba en aumento porque fue el recurso del gobierno para atender a los gastos públicos y de la guerra, se depreció hasta el punto de que un peso en papel llegó a valer menos de un centavo oro (p. 760).

Los antecedentes de esta imagen se encuentran en una alocución que el presidente Sanclemente emitió desde la localidad de Villeta el 20 de julio de 1900. Henao y Arrubla (1929) recogieron en su libro apartes de este discurso: “El suelo de la patria ha sido inundado de sangre; millares

de colombianos han muerto en el campo de batalla; en los hospitales es considerable el número de heridos, y el país se encuentra en completa ruina” (p. 759).

En segundo lugar, Henao y Arrubla (1929) elaboraron una descripción en la que los odios constituyeron el rasgo psicológico predominante. Al respecto, señalaron que después de la conclusión de aquel “desastre” (p. 760) (así se refieren a la guerra de los Mil Días) se observaron síntomas de resurgimiento (aluden aquí al progreso económico) como efecto de la pacificación de los odios. En tercer lugar, construyeron una narrativa basada en documentos oficiales e informes de prensa en la que todo el orden gubernamental, desde los tres poderes hasta la policía, se dividía por culpa de las luchas entre los propios conservadores, que hacían parte del gobierno, y por los conflictos sin solución entre estos y los liberales. Según Henao y Arrubla, en julio de 1899 los liberales comenzaron una revuelta, aprovechando que el partido del Gobierno se había dividido en dos bandos: los nacionalistas y los históricos. Los conservadores nacionalistas, cuyos líderes eran Miguel Antonio Caro y el presidente Sanclemente, no estuvieron de acuerdo con las propuestas de los históricos, cuya cabeza era su propio vicepresidente José Manuel Marroquín, quien, ante la ausencia de Sanclemente, refugiado en Buga por motivos de salud, buscó derogar la Ley 61 de 1888.

El ministro de Gobierno Carlos Holguín, a nombre del presidente Rafael Núñez (Cartagena de Indias, 1825-1894), firmó, el 25 de mayo de 1888, la Ley 61, la cual fue uno de los temas centrales de disputa entre el movimiento La Regeneración y ciertos partidarios del conservatismo y del liberalismo. Esta norma permitía al presidente de la República prevenir y reprimir delitos y culpas contra el Estado que afectaran el orden público; imponer penas de confinamiento, de expulsión del territorio, prisión o pérdida de los derechos políticos por el tiempo que el presidente considerara conveniente; prevenir y reprimir conspiraciones contra el orden público; prevenir y reprimir atentados contra la propiedad privada; borrar del escalafón a los militares que se hicieran indignos de la confianza del Gobierno; vigilar las asociaciones científicas e institutos docentes, y suspender todo establecimiento educativo que fuese foco de propaganda subversiva o revolucionaria.

Los miembros del liberalismo estaban limitados por esta circunstancia normativa, puesto que no podían manifestar sus reclamos, a menos que quisieran ir a prisión o al destierro. Rafael Uribe Uribe, reconocido congresista liberal, buscó abolir esta ley en 1896 mediante siete discursos ante la Cámara de Representantes; pero, como lo había previsto en una de sus alocuciones, la Ley 61 de 1888, denominada por los liberales de

aquel entonces con el título de Ley de los Caballos, “quedó tan en pie como antes” (Uribe, 1980, p. 234), lo que propició un ambiente que, más adelante, conduciría a la guerra de los Mil Días.

La guerra comenzó en los departamentos de Santander, Cundinamarca y Panamá. Luego se extendió por todo el territorio nacional, menos en las selvas de la Amazonía, el Putumayo y el departamento de Antioquia, donde los levantamientos liberales fueron sofocados en dos semanas (Caballero, 2018).

Otras versiones contemporáneas dicen que los conatos de guerra en esta región solo duraron cuarenta días y sucedieron en Guarne, Ebéjico y Santa Fe de Antioquia (Pineda, 2016). Aunque el departamento de Antioquia no fue un escenario de guerra, cabe advertir que las noticias sobre el conflicto sí llegaban a sus distintos rincones. El mensaje reproducía las mismas imágenes que Donaldo Velasco (1902), un contemporáneo de la conflagración, narró desde Panamá: “Fue la más larga y sangrienta guerra que ha desolado nuestra patria” (p. 13).

También llegaban noticias a través de eventos literarios. El día 14 de mayo de 1901, el periódico *El Cascabel* de Medellín anunció el lanzamiento de *El recluta*, un libro en el que varios escritores narran el regreso ficticio de un recluta a su hogar, después de combatir en la guerra de los Mil Días. Julio Vives Guerra (2000)⁵ aportó un texto titulado “De la guerra”, en el que aparece una imagen que continúa en la misma línea de los discursos del presidente Sanclemente y de Henao y Arrubla:

Los combates, los largos y reñidos combates, en el que el pobre recluta se espeluznaba de miedo al ver un compañero revolcándose en la sangre y rugiendo de dolor como precito dantesco; los días enteros muerto de sed sin encontrar más que agua mezclada con sangre en charcas nauseabundas; las largas semanas desfalleciendo de hambre, sin comer más que mendrugos como guijarros (Vives, 2000, p. 28).

Al terminar la guerra de los Mil Días, las noticias llegaban por otros medios a Medellín; lo hacían a través de la publicación seriada *La Miscelánea. Revista literaria y científica*. Debido a la guerra, entre mayo de 1901 y junio de 1903, Carlos A. Molina, director de esta revista, debió suspender su tiraje (Arango, 2006). Al reanudar las labores en junio de 1903, en la primera página de la primera entrega apareció un texto firmado bajo el seudónimo LD, el cual presentaba alternativas para evitar futuras conflagraciones. En este caso, LD propone una suerte de ejercicio espiritual:

⁵ Primera edición 1901.

Tras largos años de obligado silencio, y cuando apenas empiezan a acallar-se los odios y a calmar las angustias que la más desastrosa y cruel de las guerras trajo consigo, vuelve *La Miscelánea* a ocupar su puesto humilde en el periodismo de la Montaña [sic]. Ella quiere, como antes, dar a cada uno de sus amigos una hora de tranquila paz con su lectura; y hoy, con mayor razón, desea contribuir al general apaciguamiento, uniendo los espíritus en el amor a lo bello, a lo noble y a lo grande (L. D., 1903, p. 1).

Hubo una versión oficial de la guerra de los Mil Días, la cual condensaron los escritores católicos y conservadores Jesús María Henao (Amalfi, 1870-Bogotá, 1944) y Gerardo Arrubla (Bogotá, 1872-1946) en el libro *Historia de Colombia para la enseñanza secundaria* (1910), que se publicó para conmemorar el centenario de la Independencia. Según Antonio Caballero (2018), esta no fue, pese a la ideología de sus autores, “una versión partidista sectaria” (p. 284). La propuesta de Henao y Arrubla recoge representaciones de la guerra de los Mil Días de amplia circulación en el departamento de Antioquia durante la primera posguerra del siglo xx, esto es, representaciones tejidas durante el quinquenio de Reyes que surtieron efecto durante el republicanismo que encabezó Carlos E. Restrepo.

Los liberales también se refirieron a la guerra de los tres años. De acuerdo con Malcolm Deas (2017), estos escribieron más que los conservadores, solo que lo hicieron con un propósito diferente al del conservatismo, es decir, el de reivindicar a los líderes liberales que participaron de la guerra. En esta perspectiva se encuentra un libro reseñado en abril de 1905, en el número 13 de la *Revista Nueva* de Manizales. Juan Pinzón presentó un comentario detallado sobre una obra de Tulio Arbeláez titulada *Episodios de la guerra de 1889 a 1903. Campañas del General Cesáreo Pulido por su primer Ayudante General*, cuya primera edición data de enero de 1905. Tulio Arbeláez peleó en la contienda a nombre del partido liberal. Pese a conocer los movimientos internos de las batallas, Arbeláez decidió no describirlas, sino que se propuso reivindicar la imagen del general Pulido, así como las del general Calderón y sus compañeros de armas. Según Pinzón (1905), en la obra de Arbeláez:

Se narran algunos episodios de la guerra pasada, y con especialidad se ocupa en historiar las campañas del General de la Revolución Cesáreo Pulido, así como de relatar los dolorosos incidentes de la ejecución de este caudillo y varios de sus compañeros de armas, hecho que tuvo lugar el 13 de septiembre de 1902, en la población del Espinal (p. 420).

El propósito de estas publicaciones liberales no constituyó el referente principal entre los fundadores, colaboradores y lectores de *Alpha*; no obstante, algunos de estos pertenecieron al Partido Liberal, como Max Grillo, quien, desde los primeros números de la revista, polemizó con Tomás Carrasquilla, al que denominó un “buen conservador de tuerca y tornillo” (Grillo, 1906, p. 85). Otro colaborador liberal de la revista fue el escritor Edmundo Velásquez (Nueva York, 1881-San José de Costa Rica, 1954), quien en el número 22 de la revista dedicó el poema “Égloga de la tarde” (1907) al político conservador, periodista y poeta Miguel Moreno Alba (Soledad, 1887-Barranquilla, 1942).

Los liberales y los conservadores que participaron en el desarrollo de la revista *Alpha* no vieron en esta un espacio para publicitar sus colectividades o para debatir ideologías políticas de forma encarnizada. Ambos grupos conocieron los efectos que ocasionó la guerra de los Mil Días: la desarticulación de las relaciones sociales y la destrucción de la capacidad para producir ideas, análisis y pensamientos. Los liberales y los conservadores de Antioquia temían que la ciudad de Medellín o el departamento cayeran en una disputa semejante a la que acababa de terminar. No deseaban revivir la contienda que se dibujaba estremecedora en la versión de los conservadores.

Conscientes de la inestabilidad política y social en época de posguerra, los directores de *Alpha* publicaron la revista con el propósito de conformar entre sus editores, colaboradores y lectores una comunidad intelectual y libre, es decir, un espacio bibliográfico que “no es, ni puede ser, órgano de ningún centro ni escuela” (Junta directiva, 1906c, p. 84). Sin atarse a conflictos partidistas, los editores propusieron en sus páginas el encuentro de varios escritores, como el del narrador conservador Francisco de Paula Rendón (Santo Domingo, 1855-1917) con el crítico literario de tendencia liberal Félix Betancourt Villegas (Abejorral, 1872-Medellín, 1948). Aunque manifestaban formas distintas de concebir la literatura, Rendón y Betancourt no retornaron a las conductas de la conflagración.

En el fascículo número 3 de la revista *Alpha* apareció publicada la primera edición de “El palacio de la felicidad” (1907) de Francisco de Paula Rendón. Esta es una narración en tiempo presente en la que el escritor describe los objetos que componen el estanco de un pueblo llamado San Isidro: “Los anaqueles atestados de cuanto licor creó Dios: los hay de la tierra y de allende el mar; la mar en botellas blancas, verdes, amarillas como el ámbar, azules como el cielo, negras como la obscuridad” (Rendón, 1907, p. 94). A continuación, el narrador describe las etiquetas de las botellas que acaba de mostrar: “Ahora las rotuladas: desde

la dorada del ron que llama *Viejo* o *Matusalén* [...] hasta la del *Oporto* que ostenta el torreado escudo lusitano [...] y las de los racimos de uvas del *Moscatel* y del *Málaga*” (Rendón, 1907, p. 94).

El estilo del conservador Rendón no seduce al crítico literario Félix Betancourt, de corriente liberal. Pese a la amistad entre ambos, Betancourt afirma en un artículo titulado “Opiniones literarias”, publicado en el número 21 de la revista *Alpha*, que Rendón gasta “excesivo cuidado de la exactitud” (Betancourt, 1907, p. 859). Dice también que “los tipos y paisajes que pintas —porque verdaderamente es plástico tu estilo— tienen un tanto de fotográficos y documentados, con la insistencia del más célebre naturalista” (p. 859). Agrega: “tanto te cuidas de no omitir detalle, que su profusión obscurece en ocasiones el argumento y borra las líneas del cuadro” (Betancourt, 1907, p. 859). A pesar de todo, la crítica de Betancourt está acompañada de términos amables:

He leído con cuidado y suma delectación tu obra [...] Hay en estos cuadros mucha animación, gusto en la elección del asunto y mucho de pintoresco y local, que los hace particularmente interesantes, aun para nosotros antioqueños: esto mismo, que es cualidad o defecto, según como se aprecie, les da vida propia inconfundible (Betancourt, 1907, p. 859).

Este tono de debate sereno también se observa en otras discusiones, como la que sostuvieron Tomás Carrasquilla y Max Grillo en torno al modernismo. Carrasquilla, en el número 1 de *Alpha*, escribe el texto “Homilía No. 1”, en el que critica el modernismo que lapida toda tradición literaria. Max Grillo, en el número 3 de *Alpha*, le contesta con el texto “Contra-Homilía”, en el que postula la lapidación de ideas como un acto necesario de renovación y rebeldía de las letras. Aun así, entre ambos queda explícito un trato cordial, visto en expresiones como “mi noble y buen amigo” (Carrasquilla, 1906, p. 13) o “Querido amigo” (Grillo, 1906, p. 1).

Conclusión

Los editores de la revista *Alpha* construyeron un proyecto editorial en el que los diferentes personajes de letras del departamento de Antioquia y algunos de otras regiones de Colombia se encontraron en la escritura literaria y dejaron de lado las rivalidades políticas. Si bien liberales y conservadores de la región paisa no lograron una paz perpetua, se

afirma que, mediante la literatura, la revista *Alpha* de Medellín buscó la reducción del ambiente conflictivo que había dejado la guerra de los Mil Días.

Los editores de la revista *Alpha* reconocieron el contexto de posguerra de principios del siglo xx en Antioquia. Sabían que la diferencia ideológica entre el liberalismo y el conservatismo seguía vigente. De allí la necesidad de construir un espacio de neutralidad, donde todas las ideas pudieran ser expresadas sin que los rivales las silencien y sin que haya leyes jurídicas que las desapruében. Por este motivo, en uno de los acápites de la primera nota editorial de *Alpha*, titulado “Homenaje”, aparece uno de los propósitos de la revista, esto es, “ofrecer un campo neutro a las manifestaciones cerebrales de los que tienen amor a las ideas” (Junta directiva, 1906b, p. 43).

Los editores de *Alpha* caracterizaron los primeros años del siglo xx como una época de inapetentes intelectuales e infelices, que se jactaban de su ignorancia (Junta directiva, 1906a). Vieron que durante la posguerra se presentaba una ocasión para una revista literaria que, sin tener que obedecer o conducir a las mayorías, impulsara la construcción de un mundo con expresiones intelectuales, artísticas, científicas, históricas y poéticas. El propósito de los editores de *Alpha* era construir en la ciudad y el departamento una comunidad intelectual que, a partir de la escritura y la lectura, ayudase a disminuir, primero, el impacto de las imágenes de espanto y miseria que había dejado la guerra y, segundo, la violencia ideológica que permanecía en los primeros lustros del siglo pasado, inclusive después de la firma de los tratados que pusieron fin al enfrentamiento.

Los editores de la revista, por tener estrechos vínculos con empresarios y líderes políticos modernizadores de Antioquia, a principios del siglo xx, promovieron ideas a favor de la tolerancia, la cual se expresaba en el debate literario que podía sostenerse en buenos términos aun con la presencia de posiciones adversas. De allí que los editores de *Alpha* hayan concluido que “No puede haber libertad en donde el pueblo no ha alcanzado aún aquel grado de inteligencia que permite amar las opiniones contradictorias” (Junta directiva, 1906b, p. 43). ◆◆◆

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arango, M. (2006). *Publicaciones periódicas en Antioquia 1814-1960. Del Chibalete a la Rotativa*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Bedoya Sánchez, G. A. (2018). Los juegos florales y la creación del valor literario. El caso de la narrativa breve antioqueña. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 47, pp. 53-72. DOI: <https://doi.org/10.5209/ALHI.62727>
- Bernal, C. (1904). *Informe que el secretario de gobierno del departamento de Antioquia presenta al gobernador al reunirse la Asamblea de 1904*. Medellín: Imprenta Oficial.
- Betancourt, F. (1907). Opiniones literarias. *Alpha* 21, pp. 859-866.
- Caballero, A. (2018). *Historia de Colombia y sus oligarquías*. Bogotá: Planeta Colombia.
- Deas, M. (2017). *Las fuerzas del orden*. Bogotá: Taurus.
- Escobar Villegas, J. C. (2009). *Progresar y civilizar*. Medellín: Fondo editorial Universidad EAFIT.
- Gómez, F. (1907). Un padre de la patria. *Alpha* 19, pp. 751-775.
- Gómez, F. (1912). Notas. El sodán. *Alpha* 77-78, pp. 235-237.
- González, B. (2000). Artistas en tiempos de guerra: los fotógrafos. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 37 (54), pp. 11-22.
- Grillo, M. (1906). Contra-homilía. *Alpha* 3, pp. 85-92.
- Henao, J. y Arrubla, G. (1929). *Historia de Colombia*. Bogotá: Camacho Roldán y Cía.
- Holguín Mallarino, J. (1908). *Desde cerca*. París: Librairie Générale et Internationale G. Ficker.
- Jiménez, D. (1992). *Historia de la crítica literaria en Colombia. Siglos XIX y XX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia e Instituto Colombiano de Cultura.
- Junta directiva. (1906a). Notas editoriales. Para empezar. *Alpha* 1, pp. 41-42.
- Junta directiva. (1906b). Notas editoriales. Homenaje. *Alpha* 1, pp. 43-44.
- Junta directiva. (1906c). Notas editoriales. Nota importante. *Alpha* 2, p. 84.
- Junta redactora. (1905). Crónica local. *Revista nueva. Literatura y ciencias* 2(13), pp. 421-422.
- L. D. (1903). Continuamos. *La Miscelánea* 6(1), p. 1.
- López, A. (2023). “La estabilización de la economía colombiana después de la Guerra de los Mil Días y el periodo de transición monetaria comprendido entre 1903 y 1923”. Capítulo IV, pp. 132-165. <https://repositorio.banrep.gov.co/items/94b9c8af-f9a1-431f-ab13-834179f89dd6>
- Marroquín, L. y Rivas, J. (1907). *Pax*. Bogotá: Imprenta de la luz.
- Olano, R. (2004). *Memorias. Tomo 1*. Medellín: Fondo editorial Universidad EAFIT.
- Pérez, J. M. (1938). *Reminiscencias liberales*. Bogotá: Editorial El Gráfico.
- Pineda, Á. (2016). *Tomás Carrasquilla. Vida, creación e identidad antioqueña*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Pinzón, J. (1905). Bibliografía. *Revista nueva. Literatura y ciencias* 2 (13), pp. 420-421.
- Rendón, F. (1907). El palacio de la felicidad. *Alpha* 3, pp. 93-104.
- Restrepo, M. L. (2005). En busca de un ideal. Los intelectuales antioqueños en la formación de la vida cultural de una época, 1900-1915. *Historia y sociedad* 11, pp. 115-132. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/hisy-soc/article/view/23295/24065> [14.03.2022]
- Restrepo, S. (1906a). El enemigo. *Alpha* 2, pp. 61-70.

- Restrepo, S. (1906b). Notas editoriales. Los libros y el crimen. *Alpha* 3, pp. 122-124.
- Schwartz, J. y Patiño, R. (2004). "Introducción". Dossier dedicado al estudio de revistas literarias y culturales de América Latina. *Revista Iberoamericana*, LXX 208-209, pp. 647-650.
- Secretaría de Gobierno de Antioquia (1904). *Ordenanzas expedidas por la Asamblea en sus sesiones ordinarias de 1904*. Lino Ospina (dir.). Edición oficial hecha bajo la dirección de la Secretaría de Gobierno. Medellín: Imprenta Oficial.
- Steinhäuser, A. (2020). El concepto de *xenia* en la Odisea. En Ó. Hincapié Grisales y J. F. García Castro (Coords.). *A Homero lo trajo el mar. Navegando en la Odisea* (pp. 75-101). Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Uribe Uribe, R. (1980). *Discursos. Cámara de Representantes (1896)*. Medellín: Imprenta Departamental de Antioquia.
- Velasco, D. (1902). *La guerra en el istmo*. Panamá: Imprenta Star and Herald.
- Velásquez, E. (1907). Égloga de la tarde. *Alpha* 22, pp. 885-886.
- Vives Guerra, J. (2000). De la guerra. En H. Gaviria (Coord.). *El Recluta* (pp. 27-30). Medellín: Fondo editorial Universidad EAFIT.

Tierra contrafuturo (2021), de Luis Carlos Barragán: utopía trágica y distopía paródica, futuro y presente, Colombia y el universo



Tierra contrafuturo (2021), by Luis Carlos Barragán: Tragic Utopia and Parodic Dystopia, Future and Present, Colombia and the Universe

Sophie Dorothee von Werder

Universidad de Antioquia, Colombia

dorothee.vonwerder@udea.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0002-0526-3905>

Reconocimientos: Producto derivado del proyecto «Sistemas políticos extremos en cinco novelas de ciencia ficción latinoamericana: *Synco* (2008), de Jorge Baradit, *Iménez* (2011), de Luis Noriega, *Iris* (2014), de Edmundo Paz Soldán, *Las constelaciones oscuras* (2015), de Pola Oloixarac, y *Tierra Contrafuturo* (2021), de Luis Carlos Barragán». Este artículo contó con el apoyo de la Estrategia para la Sostenibilidad y Consolidación de los Grupos de Investigación 2023, otorgada al grupo de investigación Estudios Literarios —GEL—, por parte del Comité para el Desarrollo de la Investigación —CODI— de la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Cómo citar este artículo: Dorothee von Werder, S. (2025). *Tierra contrafuturo* (2021), de Luis Carlos Barragán: utopía trágica y distopía paródica, futuro y presente, Colombia y el universo. *Estudios de Literatura Colombiana* 57, pp. 99-121. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.358121>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 15/08/2024
Aprobado: 21/12/2024
Publicado: 31/07/2025

Copyright: ©2025 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. 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



***Tierra contrafuturo* (2021), de Luis Carlos Barragán: utopía trágica y distopía paródica, futuro y presente, Colombia y el universo**

Tierra contrafuturo (2021), by Luis Carlos Barragán: Tragic Utopia and Parodic Dystopia, Future and Present, Colombia and the Universe

Sophie Dorothee von Werder, Universidad de Antioquia, Colombia



Resumen:

En el presente artículo se ofrece una lectura de *Tierra contrafuturo*, la más reciente novela de ciencia ficción de Luis Carlos Barragán. En el mundo narrado, a los colombianos se les presenta la oportunidad de formar parte de un proyecto utópico; examinamos, de un lado, cómo los desarrollos posteriores se convierten en una reflexión acerca del ambiente político y la historia reciente de Colombia; por otro lado, analizamos las dinámicas que la novela genera y aprovecha, entre cuestiones diversas, como el futuro y el presente, la región, el país y el universo; indígenas y extraterrestres; utopía y distopía; tragedia y parodia. Por último, procuramos dar cuenta de la originalidad de la obra y mostrar que representa una novedad genérica.

Palabras clave: ciencia ficción; Luis Carlos Barragán; utopía; Colombia; proceso de paz.

Abstract:

This article presents a reading of *Tierra contrafuturo*, the latest science fiction novel by Luis Carlos Barragán. In the fictional world, Colombians are offered the opportunity to be part of a utopian project; we examine, on the one hand, how subsequent developments become a reflection on Colombia's recent history and political context; on the other hand, we analyse the dynamics that the novel generates, among diverse issues, such as the future and the present, the region, the country and the universe; indigenous people and aliens; utopia and dystopia; tragedy and parody. Finally, we attempt to describe the originality of this work, and show that the novel represents an innovation within a genre.

Keywords: science fiction; Luis Carlos Barragán; utopia; Colombia; peace process.

La más reciente novela del escritor colombiano Luis Carlos Barragán (Bogotá, 1988-) es una obra de ciencia ficción desbordante y muy particular. El futurismo en *Tierra contrafuturo* se ubica en el presente, con personalidades reales que hacen parte de los acontecimientos narrados. Se trata de una obra ambiciosa, en la cual el escritor mezcla algunos tópicos cienciaficcional, como los extraterrestres y los viajes por el espacio, con la política y la realidad colombiana, además de movimientos actuales como los liderados por comunidades indígenas y grupos LGBTI.¹ Por otro lado, logra un complejo equilibrio entre el análisis agudo, hasta doloroso, y el humor, que se convierte en un gran aliado para la lectura.

Barragán es un autor e ilustrador de ciencia ficción que, aparte de un buen número de cuentos, ha publicado tres novelas de ciencia ficción: *Vagabunda Bogotá* (2011), ganadora del X Premio de novela de la Cámara de Comercio de Medellín y nominada al Rómulo Gallegos en el 2013; *El gusano* (2018), una obra que recibió una mención de honor en el concurso de novela de ciencia ficción Isaac Asimov y, finalmente, *Tierra contrafuturo*, publicada en 2021.

Sobre *Tierra contrafuturo* en este momento aún no se encuentran trabajos académicos; no obstante, en términos generales, se ha indicado que la obra de Barragán mezcla la ciencia ficción con el *new weird*, la teoría *queer* y las visiones no binarias del género. En esta línea, se incluyen los trabajos de Conde Aldana (2022), Avendaño Cumplido (2019) y Colombetti (2015) en torno a *El gusano* y *Vagabunda Bogotá*.² Mercier (2022), por su parte, centra su análisis en el libro de relatos *Parásitos perfectos* (2021c),

¹ Hoy, se suele nombrar la sigla LGBTIQ+, que da cuenta de una reflexión constante y abierta acerca de asuntos de género y de inclusión. No obstante, optamos por la sigla que Barragán usa en *Tierra contrafuturo*.

² Conde Aldana (2022) observa que, como en la novela *El gusano*, en el contexto de una extraña pandemia se fusionan los humanos con otros seres, la obra plantea superar no solo el binario homosexual/heterosexual, sino también el binario humano/no humano (p. 162). Avendaño Cumplido (2019) reflexiona sobre la idea de “física poscuántica”, el *novum* de la novela *Vagabunda Bogotá*. La autora considera que la toma de conciencia de objetos inanimados y su transformación en objetos sexuados puede entenderse en términos de la física poscuántica, y diluye la oposición entre lo vivo y lo inerte (p. 164). En esta misma línea, Colombetti (2015) considera que *Vagabunda Bogotá* enuncia nuevas proximidades y conexiones entre el ser humano y las máquinas, y cuestiona las dicotomías tradicionales de lo natural y lo artificial, las cuales entrarían en crisis en las subjetividades híbridas en la ciencia ficción reciente (p. 4).

el cual relaciona con el concepto harawayano de la simpoética.³ En 2023 la autora publica otro artículo; en este, ofrece un estudio de *El gusano* como una mitología poshumana.⁴

Afirmamos ahora, con lo aludido hasta aquí, que este trabajo busca aportar una lectura de *Tierra contrafuturo* (TC) que indague en la propuesta utópica y las razones de su fracaso en el mundo ficticio narrado; igualmente, estudiar cómo en esta novela se generan dinámicas dialécticas entre futuro y presente; Colombia, la región y el universo; indígenas y extraterrestres; tragedia e imitación paródica. Finalmente, aspiramos a mostrar que *Tierra contrafuturo* es una novela de ciencia ficción muy original que nos obliga a repensar las categorías usuales y, a su vez, permite dar cuenta de una novedad genérica. Esta denominación, en virtud de que se trata de una obra singular y novedosa en el campo de la ciencia ficción, sin la pretensión, valga aclarar, de que sea asumida como una categoría nueva, un nuevo tipo de obras de ciencia ficción. En la última parte del artículo sustentamos esta idea.

Para la discusión conceptual, nos basamos en los planteamientos que hace el crítico y teórico literario Fredric Jameson, en *La política de la utopía* (2006) y en *Arqueologías del futuro* (2009; publicado por primera vez en inglés, en 2005). Al igual que otros teóricos, como Moylan (1986, 2020), Moreno (2010), Kurlat Ares (2012) y Mendizábal (2021)⁵, Jameson (2006) considera la ciencia ficción un género altamente político y una forma literaria para proyectar lo posible y reflexionar críticamente sobre un presente; por ello, reconoce el principio de *extrañamiento cognitivo* establecido por Suvin (1984) como “una estética que, basada en la idea formalista rusa de ‘hacer extraño’, y el brechtiano *Verfremdungseffekt*, caracteriza a la ciencia ficción como una función esencialmente epistemológica” (p. 10).

En continuidad con lo expresado en renglones anteriores, las reflexiones de Jameson (2006) se focalizan en el valor político y el uso literario de la utopía; explican que en el mundo globalizado de hoy “la desintegración de lo social es tan absoluta —entre miseria, pobreza, desempleo, hambre,

³ La autora señala que la simbiosis entre humanos, animales, máquinas y parásitos es un elemento central en varios relatos del libro; asimismo, muestra que, en algunos relatos de Barragán, las simpoéticas parasitarias permiten tornar visibles las comunidades marginalizadas (p. 19).

⁴ Según la autora, la fusión se relaciona con un giro crítico posantropocéntrico y, finalmente, culmina con una theosis poshumana, es decir, la fusión del ser humano con la divinidad que coincide con la aniquilación del humano (Mercier, 2023, pp. 157-158).

⁵ Moylan (1986) introduce el concepto de *utopía crítica*, el cual implica el reconocimiento de las limitaciones de la utopía tradicional y se presenta como una alternativa imperfecta y siempre en proceso (p. 10). En textos posteriores, Moylan (2020) afirma su concepto amplio de utopía crítica, que se refiere tanto a un subgénero de la ciencia ficción como también a los movimientos políticos y sociales. Moreno (2010) usa el concepto de *literatura prospectiva*, para referirse a obras de ciencia ficción que problematizan o replantean asuntos sociales y políticos (pp. 120-123). Kurlat Ares (2012) relaciona la reflexión central de la ciencia ficción en castellano con una “indagación sobre lo político desde un espacio que permitiera hacer un juicio sobre el presente” (p. 18). En la misma línea, Mendizábal (2021) explica que “un factor evidente en la ciencia ficción en Latinoamérica es su carácter político” (p. 189).

desdicha, violencia y muerte— que los programas sociales de compleja elaboración de los pensadores utópicos resultan de una frivolidad equiparable a su irrelevancia”. Agrega que el capitalismo tardío es un sistema totalitario y, al parecer, inquebrantable, por lo que “el ocaso de la idea utópica constituye un síntoma histórico y político fundamental” (pp. 37-38); no obstante, lo dicho indica que hoy resulta muy difícil imaginar un programa político radical, sin la concepción de una alteridad sistémica, de una sociedad alternativa, que solo la idea de utopía parece mantener viva, aunque débilmente. Finalmente, observa cómo en este contexto la ciencia ficción se convierte en un espacio importante, de un lado, para la crítica y, de otro, para buscar una frágil pero indispensable utopía.⁶

Aparte de la utopía, el teórico introduce como categorías genéricas la *antiutopía*, la *distopía* y el *relato apocalíptico*. La antiutopía advierte contra los programas utópicos, porque los enfrenta con ciertas características negativas, inherentes a la naturaleza humana —como la voluntad de poder, la corrupción o la maldad—. La antiutopía es antirrevolucionaria, en razón a que muestra que la utopía, a la postre, conduce “a la represión y a la dictadura, a la sumisión y al aburrimiento” (Jameson, 2006, p. 42); en contraste, la distopía “es una pariente negativa de la utopía propiamente dicha, porque sus efectos se generan a la luz de cierta concepción positiva de las posibilidades sociales humanas, y su actitud deriva de los ideales utópicos” (Jameson, 2009, p. 241). De esta manera, la distopía puede alertar sobre el capitalismo como un sistema que se independiza y somete al ser humano. Jameson (2009) cree que para mucha gente “es más fácil imaginar el fin del mundo que el final del capitalismo”, y sugiere hablar de “relatos apocalípticos” para caracterizar las visiones de destrucción total y de extinción de la vida en la Tierra (p. 242).⁷ Aquí, cabe advertir que el sistema de clasificación propuesto por Jameson se retoma más adelante, para tratar de identificar el lugar específico que ocupa TC en él.

⁶ Para una reflexión más amplia sobre el concepto de *utopía*, se recomienda consultar a Bloch (1986), Levitas (1990, 2013) y Milner (2012).

⁷ Mendizábal (2021) introduce tres variantes para hablar, en términos de política, de la ciencia ficción latinoamericana, que se corresponden, en cierta medida, con lo propuesto por Jameson (2009). Para Mendizábal, la *ficción prospectiva utópica* es una anticipación del futuro, que puede derivar de la evaluación de un pasado o presente problemático; en la *ficción escéptico-metafísica* ocurre un quiebre entre utopía y distopía, es decir, una sociedad ha logrado ciertos avances, pero se convierte en antiutopía; en la *ficción poshistórica*, se presentan sistemas políticos indeseables y represivos, y aparece la necesidad de una refundación (Mendizábal, 2021, p. 191). La primera expresa el deseo de lograr una sociedad mejor; la segunda refiere a una sociedad que, si bien ofrece cierto bienestar, al mismo tiempo impone restricciones a los personajes; la tercera es la distópica; en contraposición a Jameson (2009), quien considera que en la distopía aún se perciben cuáles hubieran podido ser los ideales utópicos, Mendizábal piensa que en la distopía ya ni existe el deseo ni la perspectiva de crear una mejor sociedad y, a diferencia de Jameson, considera los escenarios apocalípticos como una forma de distopía.

A continuación, ofrecemos una sinopsis de la novela, tarea nada fácil por tratarse de una obra en la que abundan los acontecimientos. Quien cuenta es Talula, una narradora homodiegética que a veces se vuelve omnisciente; es la enamorada eterna y secreta de Sami, el personaje principal, y amiga de Mafalda, la exnovia de Sami.

TC se estructura en tres partes; la primera comienza con el *novum*,⁸ una nave espacial que aterriza en el departamento colombiano del Vaupés. Samuel Rojas, Sami, un bogotano de veintinueve años y excapucho⁹ de las juventudes comunistas de la Universidad Nacional, acaba de separarse de su novia Mafalda y viaja al domo radioactivo que la aeronave ha producido en la selva. Se encuentra con María del Carmen Saavedra, Doña María, una mujer de sesenta y dos años que vive en Florencia, un municipio en la región amazónica. Ella quiere irse porque se siente defraudada de su hijo que resultó ser un ladrón. Doña María y Sami se roban la nave y vuelan al espacio. En el planeta Nabulus se conectan a la red pantelepatía que les permite sentir y pensar lo que siente y piensa el otro. Luego de eso, Doña María sigue viajando de planeta en planeta. Sami se entera de que el Directorio Interplanetario, una federación de planetas progresistas, considera la Tierra muy subdesarrollada y llena de basura. Entonces, vuelve al Vaupés para crear una embajada del Directorio y luchar por el ingreso de la Tierra a este. Convertido en embajador, Sami logra fusionar el internet con una enciclopedia extraterrestre e introduce la tecnología ConektionPlus para la enseñanza vía telepatía.

La segunda parte de la novela se dedica al trabajo político de Sami y Mafalda, quien vuelve a ponerse en contacto con Sami y se une a su proyecto. Se organizan marchas y eventos en apoyo a la integración interplanetaria. Mafalda llega a ser asistente de la ministra de Relaciones Exteriores y crea el Comité de Asuntos Extraterrestres, un ente internacional supervisado por la ONU. Sami activa el enlace pantelepatía para los terrestres. Mitú, ciudad vaupense, se convierte en la capital del mundo, con el centro científico internacional e interestelar más importante, y una arquitectura que supera la de Dubái. Mientras tanto, la oposición se moviliza y desarrolla acciones que se vuelven violentas: varios colaboradores de Sami reciben amenazas, y un congreso de futurología termina con un atentado.

En la tercera parte aumentan los disturbios, al igual que los ataques contra extraterrestres y los partidarios del Directorio. Sami confía en que la paz se logre tan pronto se active el módem, el cual facilitaría una

⁸ Suvin (1984; primera edición en inglés en 1979) define la ciencia ficción como una literatura con un interés en algo nuevo y extraño; un *novum*: el elemento que genera un extrañamiento cognitivo (p. 26).

⁹ En el contexto colombiano, se refiere a manifestantes que se cubren la cara para proteger su identidad. A veces participan en fuertes enfrentamientos con la policía.

expansión mental y una conexión directa con los demás, incluidos los extraterrestres; sin embargo, sus adversarios rechazan la propuesta y piden una consulta popular. Mafalda se posiciona del lado de la oposición, razón por la cual Sami la considera una traidora. Luego este activa el módem, aunque en la consulta ganó el No. Inmediatamente, los militares se toman Mitú y destruyen el módem; Sami muere, pero su conciencia está guardada en una nube. Se refugia en un planeta no alineado, donde se reencuentra con Doña María; ambos deciden atacar la Tierra con cuatro bombas de felicidad absoluta y matar a todos los humanos, pero Mafalda se entera del plan y logra impedir que tres de ellas entren en la atmósfera.

A continuación, abordamos tres asuntos en la novela: en primer lugar, la estructura temporal; en segundo lugar, el desarrollo de las temáticas regional, nacional y cósmica; y, por último, la compleja convergencia de utopía, antiutopía, distopía, tragedia y parodia.

Futuro y presente

Como ya mencionamos, el tiempo narrado en *TC* no es el futuro, sino el tiempo contemporáneo del autor, lo que queda claro con la inclusión en la trama de personas reales como Vicky Dávila, Elon Musk y Maluma, entre otros. Adicionalmente, abundan las alusiones a un ambiente político y social concreto y actual: Sami le concede una entrevista a Noam Chomsky y recibe amenazas de las Águilas Negras; los participantes en un congreso de futurología¹⁰ son grupos indígenas, afroamericanos, feministas y LGBTI; el “mal llamado Centro Colombiano” (Barragán, 2021, p. 326) hace clara alusión al partido político Centro Democrático; en el “expresidente de derecha” que “ahora usaba un casco naranja que combinaba con sus crocs” (p. 310), los lectores¹¹ familiarizados con el contexto colombiano reconocen a Álvaro Uribe;¹² asimismo, logran relacionar a Jair Ordóñez, el candidato de derecha en *TC*, con Alejandro Ordóñez, un político colombiano de marcada tendencia tradicionalista.

¹⁰ Alusión a *El congreso de futurología* (2014, publicado por primera vez en lengua polaca en 1971) de Stanisław Lem. El protagonista asiste a un Congreso Mundial de Futurología de científicos que, aislados del mundo en un lujoso rascacielos, buscan una solución al problema de la sobrepoblación del planeta, mientras afuera se produce un tenso enfrentamiento entre manifestantes y las fuerzas del orden.

¹¹ Cuando nos referimos a “el lector” o “los lectores” el término incluye a mujeres y hombres. Se opta por esta forma para facilitar la lectura.

¹² En 2017, en medio de un discurso, Uribe se quitó los crocs y explicó: “Yo no tengo Ferragamo, yo tengo crocs”, lo que se interpretó como una crítica hacia el actual presidente colombiano, Gustavo Petro, quien usa zapatos de la prestigiosa marca.

Siguiendo con el hilo de este ejercicio, en el mundo ficticio narrado también se observan elementos de un contexto internacional conocido; de manera que aparece Donald Trump, quien publica sus discursos simples por Twitter, donde explica que quiere invadir el Vaupés y llevarse la Embajada a los EE. UU. En *TC* se cita, igualmente, a Angela Merkel, y las referencias a ambos políticos permiten inferir que el tiempo narrado coincide con la época en que se escribió la novela, porque se publicó en 2021, el mismo año en el que finalizaron los mandatos de Merkel y Trump.¹³

Teniendo en cuenta lo anterior, y a pesar de varios elementos futuristas como las naves espaciales, los extraterrestres y diversas tecnologías inéditas, *TC* insiste en ubicar la trama en el momento actual. En vez de proyectar un futuro, la novela reconstruye un tiempo actual alternativo, a partir de una suposición: el *novum* que no se dio en la realidad. Resumiendo, varios de los personajes y las dinámicas sociales que se narran en *TC*, convierten la obra en una ciencia ficción del presente, incluso, más específicamente, en una ciencia ficción del presente colombiano.

Colombia, el Vaupés y el universo

TC es una novela que se abre a los contextos interplanetarios, sin descuidar la temática nacional. Barragán se sirve de un género diferente, especulativo, para revisar varias problemáticas centrales de Colombia, como la violencia, la búsqueda de la paz, una sociedad excluyente, y las amenazas para la selva y las comunidades indígenas. En una presentación de su libro (Barragán, 2021b), el autor explica que, como el tema político en la literatura colombiana se ha tratado casi exclusivamente a través de la narrativa realista o incluso testimonial, con *TC* quiso realizar un aporte desde otra perspectiva, planteando una hipótesis y narrando sus consecuencias.

Por lo que sigue, es evidente que en *TC* el autor también se ocupa del tema regional; por un lado, en la caracterización de los personajes humanos, se nota la tendencia a una suerte de neocostumbrismo irónico. Sami, un hombre joven de Bogotá, fue un capucho en la Universidad Nacional con tintes de intelectual, de anarcosindicalista y de existencialista. Reproduce discursos contra las élites corruptas y contra los fascistas.

¹³ Trump terminó su primera presidencia en enero de 2021; Merkel fue canciller federal hasta diciembre de 2021.

Su autoimagen, como alguien individualista e inconventional, pareciera plasmarse en características tanto físicas como mentales, porque es albino y tiene Asperger. En su infancia fue violado por un monje; ahora, considera el catolicismo una práctica sadomasoquista. Además de eso, se declara ateo.

En contraste, Doña María es un ama de casa, oriunda de Florencia. En su habla, incluye giros coloquiales como “mijo”, “estar chiflado”, etc. Es católica, y el apelativo “Doña” indica que comparte características con un amplio grupo de mujeres que, por su edad madura y sus actitudes, de alguna manera, se consideran respetables. No obstante, viaja por el espacio con una maleta de Hello Kitty, detalle que revela cierto infantilismo. El propósito de la vida de Doña María es su hijo; la mayor ofensa es que este le haya resultado un ladrón.

Advertimos que los personajes reproducen varios estereotipos relacionados con un contexto regional, sociocultural e intelectual (capitalino/provinciana; hombre/mujer; ama de casa/estudiante de universidad pública, etc.). Sin embargo, esta forma de jugar con la tipicidad de los personajes, posteriormente, contrasta con un exotismo extremo enfocado en los extraterrestres. Estos representan la otredad en todos los sentidos; no solo tienen cuerpos, metabolismos, aparatos sensoriales y modos de reproducción diferentes de los humanos; también cuentan con otros lenguajes, sistemas conceptuales, medios de comunicación, etc. Para dar solo tres ejemplos: los *valsorgs* son rectángulos tridimensionales, no tienen ojos, pero “ven” a través de los sonidos; saben esculcar e, incluso, destruir otras mentes a través de la telepatía, y parece que no conocen el concepto de tiempo. Por su parte, los *sölföls* son babosas que con sus filamentos pueden penetrar y explorar al otro; no duermen, y para reproducirse necesitan cuatro compañeros de cualquier sexo para formar un huevo. Los *barlunkos* parecen grandes letras M, y su lenguaje se basa en los cambios de temperatura de su piel.

Ahora bien, en cuanto a la temática regional, esta se focaliza en el Vaupés, la selva, y la ciudad de Mitú, donde ocurre gran parte de los acontecimientos narrados. El Vaupés tiene una población mayoritariamente indígena; tradicionalmente, ha sido un lugar periférico y olvidado por los gobiernos colombianos. *TC* hace referencia a una epidemia de suicidios de indígenas, que efectivamente azotó el departamento en 2018. Sin embargo, en el mundo ficticio de la novela, el Vaupés se convierte en el centro de la transformación del país y del mundo entero. Los indígenas ahora consiguen becas, viajan y pueden estudiar. A pesar de ello, en Mitú tienen que aprender inglés y siguen siendo los que limpian o sirven la comida. Con respecto a la raigambre regional, un personaje explica que

“han matado tantos líderes indígenas, no tenemos derecho a nuestro territorio ancestral, no valemos mucho” (Barragán, 2021, p. 239). Los indígenas, en el mundo narrado, saben que “las selvas están condenadas [...] si peleamos, nos matan” (p. 241).

En la novela de Barragán se desarrolla un juego dialéctico entre el sufrimiento de las comunidades indígenas, por un lado, y su apertura y disposición a experimentar, por otro. Un grupo de indígenas desesperanzados decide abandonar la Tierra para vivir en otro planeta y se convierte en pionero de la terraformación. Unido a ello, los indígenas son los primeros que, en el contexto de sus tomas de yagé, experimentan con relaciones íntimas interespecie (p. 190).

Utopía trágica

Una *utopía* es la representación imaginativa de una sociedad futura que posee características ideales. Sin embargo, como explica Kurlat Ares (2017), un programa utópico “no puede separarse de su momento histórico o de su *pathos*” (p. 403), es decir, su configuración concreta depende, en cada caso, de los problemas y las necesidades percibidas en un contexto sociopolítico real, de manera que puede ser libertario, socialista, tecnológico o anarquista, entre otros.

En el mundo ficticio de *TC*, Sami explica claramente: “Estamos construyendo una utopía” (Barragán, 2021, p. 253). De hecho, pretende nada menos que acabar con la pobreza, poner fin a las guerras, lograr la sostenibilidad y el manejo responsable de los recursos, facilitar la comprensión instantánea entre las personas mediante nuevas tecnologías, y eliminar las trabas burocráticas en el marco de un proceso llamado “Accelerando”.

Varias metas de Sami coinciden con los requisitos que debe cumplir el planeta Tierra para ingresar al Directorio Interplanetario, verbigracia, “no haber tenido una muerte violenta en cien años, a manos de la especie que pretende afiliarse”, “no tener niveles de desigualdad social significativos” y “haber solucionado sus problemas de recursos naturales, al menos al 90%” (p. 149). Valga decir, que la propuesta va más allá; incluso, se abre la posibilidad de guardar las conciencias en una nube: “uno de los propósitos del módem era la vida eterna” (p. 282).

En el congreso de futurología, Sami expone acerca de los tres pilares de su programa. Por un lado, se promueve la Economía ProBot que es una forma de roboticomunismo, concebido como “la evolución natural del capitalismo automatizado” (p. 261). Ahora, los robots realizan muchos

trabajos y, dado que no se enferman, no duermen, no se embarazan, no toman vacaciones ni hacen huelgas, las empresas multiplican sus ganancias. De los aportes que las empresas realizan con holgura, se financia un sistema de Renta Básica Universal, la pobreza en Colombia se elimina, la gente se libera de la obligación de trabajar y puede disfrutar de su vida. Por otro lado, se activa el enlace pantelepático para posibilitar la conexión directa con los demás. Sami piensa que “no solo es un internet mejorado. Es esencialmente la mejor herramienta que hay contra la guerra, contra el odio y contra la ignorancia” (p. 249). Por último, a todos se invita a jugar con cuerpos desechables en la Arena Multicorpórea, que es una suerte de espacio virtual en 3D. Aquí las personas pueden vivir sus fantasías, incluidas las violentas que, de esta manera, se canalizan sin hacer daño en la vida real.

Como se mencionó anteriormente, un proyecto utópico siempre responde a un contexto y a un momento histórico. En el caso de *TC*, el lector nota que existen dos preocupaciones centrales y relacionadas entre sí: la superación de un sistema clasista y la paz. Talula explica que el enlace pantelepático aporta a ambos: “Entre más compartíamos, más nos entendíamos”, y surge “una nueva forma de solidaridad. La gente exploraba al otro antes de juzgarlo, y sentían el impulso de ayudarse en vez de competir” (p. 328). Todavía más: se logra prevenir el abuso sexual: “Los victimarios de repente no podían continuar, ya sabían qué sentía la víctima y era imposible continuar” (p. 328).¹⁴

El proyecto del módem anhela avanzar más en esta dirección, esto es, posibilitar la fusión mental con los extraterrestres para aportar a la convivencia pacífica a nivel galáctico. En su discurso de aceptación del premio Nobel, Sami aclara: “El módem de la selva es el primer paso hacia un futuro en el que todos cabemos; un futuro anticolonial, antirracista; un futuro feminista, sostenible; un futuro en el que nos entendemos unos a otros, y creamos una verdadera solidaridad e igualdad” (pp. 330-331); por consiguiente, la activación del módem se plantea como la culminación y meta final del proyecto utópico: “El módem era la paz” (p. 277).

En el mundo ficticio de *TC*, la utopía se presenta como una propuesta sólida y perfectamente viable, y la novela puede leerse, ya lo indicamos, como una indagación acerca de las razones que conducen a su hundimiento. *TC* sugiere, por ejemplo, que una autopercepción negativa y la falta de imaginación podrían convertirse en importantes trabas psicológicas. Al menos, Sami interpreta así la historia del subdesarrollo en Colombia:

¹⁴ Recordemos que, en *TC*, los cambios ocurren primero en la ciudad de Mitú, que por una similitud fonológica alude al movimiento Me too, un *hashtag* que surgió en octubre de 2017 para denunciar la violencia sexual y el acoso sexual.

Nadie es capaz de imaginar cómo sería este país si domináramos la industria, o si produjéramos tecnología, o si tuviéramos un sistema de salud decente [...]. Y como no podemos imaginarlo, no podemos hacerlo. Solo podemos reírnos de la desgracia: el presupuesto para la ciencia es un chiste, los puentes se caen, porque los políticos se roban el dinero de los materiales. Y nadie es capaz de cambiarlo; las mismas leyes no permiten los cambios y favorecen la corrupción. Eso es el subdesarrollo, no que no tengamos los recursos; es la forma de pensar: un pordebajearnos cuando aparecen los blancos que sí pudieron con la tecnología; un autorracismo, un autosabotaje (p. 156).

A pesar de todo, Sami apuesta por un cambio, pero, de hecho, con la implementación de sus propuestas vuelven a aparecer varios problemas bien conocidos: siguen existiendo casos de corrupción en los contratos y extorsión, y se descubre un “carrusel de las neociudades” (p. 285).

Sin entrar en otras consideraciones, lo que la novela realmente pone en el centro del análisis crítico es el poder de los sectores reaccionarios.¹⁵ Cada vez que en el mundo ficticio se logre un progreso, se activan también las fuerzas adversas. En otro apartado, ofrecemos una caracterización detallada de los opositores al proyecto de Sami. Aquí, queremos mostrar, a modo de ejemplo, cómo el personaje de Yurleidy Henao se convierte en una personalización de la utopía social y la arremetida en contra de la misma. Sami explica sus intenciones:

Tome una Yurleidy Henao cualquiera, una Usnavi Quintero, un Jeison Estivard de cualquier municipio, méталos en una nave metálica, agite suavemente y mándelos a volar por la Puerta del Vaupés hacia cualquier planeta del directorio: Nabulus, Palus, Durruti o Cromaton Cortex 10. Espere cinco años, esté pendiente, deles lo que necesiten para que se gradúen de una carrera universitaria, y haga lo posible para que vuelvan a Colombia. Solo espere un poco y verá. Sami sabía que esos pelados sin privilegios [...] eran la semilla del cambio (p. 224).

¹⁵ Dado que tanto en la novela de Barragán como en este artículo se utilizan los términos “conservador” y “reaccionario”, para referirse a sectores de la derecha, queremos hacer la siguiente claridad: la línea divisoria entre ambos conceptos no es muy clara y, muchas veces, se utilizan indistintamente. De hecho, tanto los conservadores como los reaccionarios son tradicionalistas y se oponen a las innovaciones; no obstante, los conservadores defienden una continuidad, mientras los reaccionarios suelen ser más radicales y buscan un retroceso (Walraff, 2024). En el contexto de TC, ambas fuerzas políticas son “contrafuturas”, aunque el fanatismo y la predisposición a la violencia estarían más relacionados con los grupos reaccionarios. Por su parte, Ardití (2000) habla de un “reverso de la multiplicidad”, cuando la propugna por la diversidad produce una mayor desorientación y, por lo tanto, fortalece las demandas de modelos identitarios más tradicionales y simples (p. 32).

Más adelante, el lector se entera de que, efectivamente, Yurleidy se convierte en una de las primeras diseñadoras colombianas de robots y funda la empresa RoboChoc (Robots del Chocó); sin embargo, en la última parte de la novela leemos que “descuartizaron a Yurleidy Henao con un arma ilegal de pulsos azules, según reportaron los vecinos, después de recibir amenazas de las Águilas Negras” (p. 276).

En realidad, los sectores de la derecha no solo atentan contra la vanguardia social; parece que, por regla general,

[...] detestaban sin razón los aportes del Directorio: las avenidas, los nuevos edificios, las energías limpias, las industrias completamente robotizadas, las doce líneas del metro de Bogotá, las cuatro de Cali y las dos de Bucaramanga; la disminución de los crímenes, la cantidad de colombianos en el exterior, en otros países y planetas. Pero lo que más odiaban era la Renta Básica Universal (p. 327).

En la medida en que las fuerzas retrógradas se movilizan y los disturbios y atentados incrementan, la utopía deriva en tragedia, una evolución que culmina y concluye con el bombardeo del módem.

Distopía paródica

En el género de la ciencia ficción, algunos teóricos han señalado una tendencia general hacia lo negativo o sombrío.¹⁶ En este sentido, la distopía se puede considerar un subgénero importante. En *TC* llama la atención que la crítica y la reflexión sobre situaciones desoladoras se realicen siempre con humor, al incorporar diferentes elementos paródicos.

Recapitemos, la caracterización inicial de Doña María y Sami resulta jocosa, porque reproduce algunos clichés. Además, en el transcurso de los acontecimientos, irónicamente, se cruzan las trayectorias políticas de estos dos personajes: Doña María, que en un principio no parece tener ni mayores conocimientos ni interés en el tema, se salta las etapas de la formación y el compromiso políticos, para convertirse directamente en nihilista y antisistema; incluso en una extraterrestre que vive, prácticamente, en la clandestinidad. Sami, quien, inicialmente, se presenta con su pasado de capucho y pronuncia discursos revolucionarios y anarquistas,

¹⁶ Capanna (2021) observa que el esquema más recurrente de la ciencia ficción, “desde sus comienzos hasta el ciberpunk, fue el de la gnosis pesimista” (p. 278). De su parte, Moreno (2010) se refiere a la afinidad entre el género y la distopía, y explica que la ciencia ficción “pretende que el lector jamás olvide que todo lo desarrollado tiene que ver con la parte más cruda y profunda de la realidad” (p. 105).

más adelante es nombrado embajador; un hombre poderoso que cree en la política y defiende la institucionalidad. Para simplificar, mientras Sami llega a representar y avalar un sistema, el Directorio Interplanetario, Doña María decide vivir con su amante, el extraterrestre PAU, en un planeta no alineado con el Directorio.

Al estudiar la relación que se desarrolla entre Sami y Doña María, es viable decir que en sus expediciones intergalácticas son cómplices y camaradas. A pesar de tener filiaciones generacionales, intelectuales y culturales muy distintas, se unen para robar una nave espacial, viajan juntos por el espacio y llegan a hacer el amor. Al final, deciden atacar la Tierra con bombas de felicidad absoluta para acabar con la humanidad.

Ahora, es imposible no percatarse de que Doña María, claramente, asume un liderazgo y es más valiente y decidida que Sami. Ella se comunica con los extraterrestres, descubre cómo resistir el efecto de la radioactividad y luego se pone al volante de la nave espacial. Esa capacidad de decisión se nota, además, cuando invita a su compañero: “Samuel, hijo, vamos a ir mochileando de planeta a planeta”; él no parece estar a la altura de las circunstancias y formula reparos como: “Necesito un cepillo de dientes y, no sé, un libro” (Barragán, 2021, p. 62).

En este lugar de la exposición, cabe advertir que, sobre la marcha, el lector descubre cómo varía la percepción pública de ambos personajes y va notando que la parodia en *TC* cumple una función sociocrítica. En este caso, la novela muestra las condiciones que impone un sistema patriarcal, porque nos enteramos de que, a pesar de ser pusilánime, solo Sami se vuelve famoso como “uno de los primeros seres humanos en encontrarse con vida inteligente de otro planeta”; la narradora explica que, en las entrevistas, “contó que se sintió como Neil Armstrong cuando dio su primer paso sobre la Luna, pero quien en verdad merecía ese crédito era la señora María” (p. 44).

De estas circunstancias nace un hecho: mientras Sami se convierte en “el Dr. Samuel Rojas” y, más adelante, en “la persona más importante en la Tierra” (p. 109), “la normalidad de Doña María hizo imposible su descripción; nadie supo quién era, nadie supo su papel en aquel hecho histórico” (p. 60). Ella “siempre fue un personaje secundario en la historia de Sami, un accesorio, algo accidental, hasta podía verse como los restos de machismo de Sami” (p. 186). Más adelante, Mafalda se tendrá que dar cuenta de que “a pesar de todos sus logros, muchos la seguían llamando: la novia de Samuel” (p. 213).

Por cierto, la habilidad y la osadía de Doña María también contrastan con la ineptitud de la fuerza pública y de los científicos. Al afrontar una invasión alienígena, la policía y el ejército forman el mismo escuadrón

de ataque de siempre: “Organizados, estrictos, profesionales” (p. 52); luego, cuando Doña María ya logra comunicarse con los *valsorgs* e, incluso, recibe algunas indicaciones útiles de parte de ellos, el ejército captura a cinco ejemplares: “Los rodearon con sus armas y los amarraron. Nadie les sacó una palabra entendible. Fueron fotografiados, medidos, pesados” (p. 85). Por su parte, los científicos, bajo el efecto de la bomba de felicidad absoluta, se convierten en figuras ridículas: “Gemían de placer en el suelo, eyaculando bajo la potencia de la radiación, alucinando y retorciéndose de felicidad” (p. 53). Tatiana, una Ph. D. en Química, “en sus momentos de lucidez, cuando no se interrumpía a sí misma por carcajadas”, apenas alcanza a dar este informe: “Material de la nave: desconocido. Material de los prismas negros flotantes: indefinido. Síntomas: felicidad excesiva” (p. 52).

Lo que la novela
realmente pone en
el centro del análisis
crítico es el poder de los
sectores reaccionarios.
Cada vez que en el
mundo ficticio se logre
un progreso, se activan
también las fuerzas
adversas.

Por otro lado, es evidente que en la novela de Barragán abundan las alusiones irónicas a la historia reciente de Colombia. Un guiño al lector es la mención del Metro en Bogotá, un proyecto que en la realidad se originó en 1940, pero que, después de décadas de controversias y propuestas fallidas, recién se está iniciando. En el mundo narrado de *TC*, el progreso tecnológico y social ya llegó a Bogotá, Cali y Barranquilla, con varias líneas de Metro; opera gratis y siempre

llega puntual, porque lo maniobran inteligencias artificiales.

La consulta popular que ocurre en el mundo narrado se convierte en una parodia del plebiscito histórico que se realizó el 2 de octubre de 2016 para aprobar o no los acuerdos de paz entre el Gobierno de Juan Manuel Santos y la guerrilla de las FARC-EP. Tanto en la realidad como en la novela, el resultado fue una victoria del No, de manera, pues, que la novela ironiza acerca de un pueblo que vota en contra del progreso y de la paz. Vale mencionar que, a pesar del No, que ganó en la consulta histórica, el Gobierno de Santos renegó algunas condiciones y, de todos modos, firmó los acuerdos de paz. En el mundo ficticio de *TC*, aún con la consulta perdida, Sami no renuncia a sus propósitos y activa el módem. Como si la coincidencia fuera poca, recibe el Premio Nobel de la Paz, al igual que Santos en la historia real, a quien se le otorgó en 2016.

Finalmente, al focalizar el carácter humorístico de *TC*, destacamos la brillante recreación de los discursos y actitudes de diferentes sectores de la sociedad colombiana; en particular, la novela ofrece una extensa

parodia de la derecha reaccionaria, los “contrafuturo”. Sus alegatos, aun trasladados a un contexto totalmente insólito, son calcados y resultan tan conocidos que su carácter inalterable representa de por sí una ironía.

Colombia contrafuturo

Aquí cabe mencionar que el título de *TC* juega con la ambigüedad de la palabra “tierra”, que puede referirse al planeta, pero también a un país o a una región. Sin desconocer que, en el mundo ficticio, lo que ocurre en Colombia tiene repercusiones a nivel global, la novela claramente se centra en el contexto colombiano.

Ahora bien, en el contrapunteo de diferentes actitudes —de los progresistas encabezados por Sami, por un lado, y de sus opositores, por otro—, dos temas centrales son la orientación sexual y la fe religiosa. Con respecto a lo primero, observamos que Sami y sus cercanos practican la relación sexual con mucha libertad y en todas sus formas. También celebran orgías con extraterrestres, y la novela ficcionaliza acerca de las corporalidades diferentes y distintas capacidades de penetración (mental, por las venas, por las neuronas, etc.). Con las relaciones interespecie, *TC* introduce sexualidades novedosas y diversas, mucho más allá de las que reivindica el colectivo LGBTI. Sin embargo, para la derecha, la liberación y diversidad sexual son signos de una peligrosa degeneración; por consiguiente, una de sus mayores preocupaciones es la defensa de una sociedad heteronormativa. Quieren “prohibir la homosexualidad para salvar a la familia tradicional y hac[en]¹⁷ panfletos contra familias multiespecie” (p. 310). Asimismo, consideran que el enlace panteleopático, al posibilitar que una mujer experimente lo que siente un hombre y viceversa, representa una amenaza para la identidad de género:

Esa degradación moral de mujeres sabiendo qué es tener pene y hombres que pueden navegar cuerpos de mujeres y sentir qué es la menstruación, no es más que la ideología de género aplicada. ¡Quieren acabar con la familia cristiana para siempre! ¿Y qué me dicen de las familias de humanos con bichos de toda índole? Monstruos, degeneraciones de la obra de Dios (p. 326).

¹⁷ El término original de la cita es hacían.

En lo que respecta a la religión, notamos que los personajes que luchan junto a Sami por el cambio comparten ideas con extraterrestres, los cuales en el mundo ficticio se presentan como seres más evolucionados. Sami explica: “La mayoría de las especies inteligentes eran ateas”. Además, cuando supieron

[...] que en la Tierra se creía, de una u otra forma, que un ser inmortal y eterno era el creador de todo, los tomaron por seres no pensantes. Para ellos es absurdo suponer que un cerebro o una máquina pensante existiera antes de que existiera la materia. Solo los cerebros y la materia son capaces de pensar, y no entienden cómo es que nosotros damos ese paso en falso hacia la fantasía (p. 110).

Pero los adversarios de Sami van “a la iglesia cada domingo a gritar” (p. 310). Aparece Teresa Guerra, una *youtuber* mexicana que se inspira ampliamente en el discurso religioso y se convierte en la *influencer* de la derecha, “citando la biblia [sic] cada dos frases” (pp. 278-279). En sus videos “contaba en vivo lo que el Espíritu Santo le susurraba” y explicaba que

[...] los extraterrestres eran en realidad demonios y Sami era el Anticristo; rechazaba totalmente la tecnología del Accelerando, y en el último año había empezado a organizar a sus seguidores y llamarlos los Orgánicos, los orga: la Organización de Recuperación de la diGnidad humanA (p. 278).

El mártir del movimiento es el niño Sergio, que muere de una extraña enfermedad, después de tener un contacto con extraterrestres; sus padres manifiestan que “los extraterrestres eran demonios enviados por Satanás”, y “[...] la Puerta del Vaupés era la puerta hacia el infierno” (p. 267). También en los carteles que se ven en las marchas contra el Directorio y la integración planetaria resuena el discurso religioso, con eslóganes como “Fuera control mental, Sami es el anticristo” o “La Tierra es de Cristo” (pp. 309-310).

Al mismo tiempo, las referencias bíblicas se mezclan cada vez más con un lenguaje bélico; no en vano Teresa, quien se apellida Guerra, se convierte en una oficial al mando, de manera que sus *followers* le piden a Dios: “Bendice a tu comandante Teresa Guerra, para que lidere tus ejércitos contra el Enemigo” (p. 279). Adicionalmente, el uso de los cascos naranja se establece como distintivo de los sectores reaccionarios, cumpliendo con dos funciones: por un lado, simula un peligro y crea un ambiente de guerra; por otro, se convierte en símbolo de la negación a la expansión mental. La narradora explica: “Había varios candidatos

presidenciales de extrema derecha que nunca se habían conectado al enlace pantelepático, y cuyo pelo apestaba porque no se habían quitado el casco naranja en todos esos meses” (p. 326).

Una vez más lo exponemos, en esta novela de Barragán la actitud bélica no se limita a los discursos. Los llamados orga, con el dinero que reciben de las empresas, organizan linchamientos de extraterrestres y financian atentados contra becarios del Directorio y ciudadanos progresistas. Cuando Mafalda y Talula van a un concierto de Rock al Parque, con la intervención de una banda extraterrestre, irrumpen unos sicarios, matan a varias personas, se apoderan del audio y explican: “Hemos venido para decirles que la Tierra le pertenece a Jesucristo, y que todos los demonios se pueden ir al infierno, a donde pertenecen. Somos los orga. Rechazamos la Embajada, rechazamos a Samuel Rojas y queremos que nos devuelvan nuestro planeta [...] ¡Deus Vult!” (p. 305). Talula constata que “la verdad era innegable; estábamos en una guerra” (p. 305). De hecho, cuando Teresa Guerra aparece “en un video encriptado usando un casco anaranjado para atribuirse la responsabilidad de los hechos [...], los orga le declararon la guerra al Directorio Interestelar” (p. 309).

En los opositores al progreso se percibe, aparte de la ideología tradicionalista, una poderosa base psicológica determinada por dos emociones básicas: el miedo y el odio. Cuando la derecha se moviliza, “más de cincuenta mil personas marcharon sobre la carrera séptima, cantando con fuerza, haciéndose los mártires, como si todo el sistema estuviera en contra de ellos [...] ellos se sentían totalmente amenazados, y cada vez que lo repetían, más lo creían” (p. 310).

Por otro lado, la aversión hacia Sami y sus seguidores se convierte en un factor unificador: “las posiciones políticas, económicas o religiosas cedieron ante el odio en común” (p. 278). En estas circunstancias, Jair Ordóñez, el candidato del llamado Centro Colombiano, se presenta como “un hombre resentido cuyo odio había logrado unir al catolicismo y a las iglesias cristianas” (p. 326).

Finalmente, las fuerzas reaccionarias, en el mundo ficticio de la novela, son irracionales y hacen “una constante apología a la ignorancia” (p. 327). De esta forma, logran “unir a los terraplanistas, a los antivacunas, a los que solo comen crudo, a los que temen a los derechos LGBTI, a los racistas, a los musulmanes que le temían a occidente [sic]” (p. 278).

Reflexiones finales

Tierra contrafuturo es una novela que se convierte en laboratorio para realizar un experimento que busca responder a la siguiente pregunta: ¿Qué harían los colombianos si, a partir de un suceso inesperado, la utopía se les presentara como una posibilidad real y factible? En el mundo ficticio ideado por Barragán, de un lado, la promesa es grande, las oportunidades que se abren son ilimitadas, los argumentos en contra parecen no tener fundamento; por otro lado, tratándose de una utopía pensada para Colombia, un interrogante crucial es la búsqueda de la paz y lo que la impide.

La novela no da respuestas simples, pero hace varias sugerencias. Por ejemplo, señala los efectos negativos que puede tener una imagen negativa de sí mismo; adicionalmente, muestra las dificultades que derivan de la corrupción como práctica social generalizada. Sin embargo, *TC* identifica como los mayores impedimentos la distancia y la incomprensión entre los actores sociales.

De acuerdo con la novela, el miedo a lo desconocido conduce al rechazo e, incluso, a la violencia. Para hiperbolizar y tornar más visible la problemática, el autor introduce personajes extraterrestres, seres tan radicalmente “otros” que con su llegada no solo abren múltiples posibilidades, sino que, además, profundizan los temores y animadversiones preexistentes. De esta manera, en el repudio que para algunos producen las relaciones interespecie, se intensifica el fenómeno de la exclusión de las personas LGBTI. También el odio al inmigrante se renueva: “Ahora la palabra xenofobia cobraba fuerza, aparecía en los titulares no para referirse a venezolanos, a sirios o a africanos, sino a extraterrestres” (p. 267). Al mismo tiempo, *TC* sugiere que la otredad podría dejar de ser una amenaza, en la medida en que la comprendamos. Sami piensa que “el miedo no es el miedo. La incapacidad de pensar diferente no es sino una conexión pobre de neuronas mal arregladas” (p. 330). En su perspectiva, la empatía se presenta como la única y suficiente condición para una conciliación. Visto así, en el desarrollo de la trama, la novela configura el antagonismo entre progresistas y la derecha reaccionaria, fundamentalmente, alrededor de esta disyuntiva (comprensión, confianza, paz versus desconocimiento, miedo, violencia).

Entonces, mientras Sami promueve el uso de diferentes dispositivos que facilitan una conexión telepática —el ConektionPlus, el enlace pan-telepático y finalmente, el módem—, sus adversarios rechazan las tecnologías vanguardistas y nunca se conectan. Sin embargo, al negarse a explorar y conocer al otro, parecen estar sabotando la posibilidad o condición previa para la paz. Pero los opositores al proyecto de Sami no solo

se presentan con un carácter excesivamente desconfiado y la disposición a utilizar la violencia; encima, tienen una predilección por las explicaciones irracionales. Se muestran impermeables a cualquier argumentación, y son creyentes, en un sentido religioso y otro amplio. Si se les contradice, en vez de repensar sus convicciones, las cultivan con fervor y las convierten en trincheras.

En beneficio de la reflexión, la novela sugiere que los “contrafuturo”, con respecto a lo nuevo, prefieren destruirlo antes que conocerlo, con independencia de lo positivo que pudiera llegar a ser; de ahí que el golpe definitivo a la utopía sea el bombardeo del módem, el cual, por primera vez, hubiera facilitado una conectividad mental directa entre todos los seres.

Definitivamente, la utopía para la Colombia ficcionalizada en *TC* no fracasa: es atacada y es destruida. De acuerdo con la novela, el problema no serían las deficiencias propias de la propuesta utópica, sino el rechazo a todo cambio y, como señalamos, a comprender al otro, que se presentan como elementos centrales de la ideología de derecha. La novela, claramente critica ciertos sectores de la sociedad; sin embargo, no es simplista. Advertimos, por ejemplo, que Sami es una figura ambigua que permite diferentes lecturas. El personaje se presenta como un nuevo Mesías, un profeta que luego será traicionado por los suyos y matado por sus adversarios. En esta perspectiva, la novela entera se puede leer como una parodia del Nuevo Testamento, en un gesto altamente autoirónico, ya que, continuamente, reniega de las narrativas religiosas.

A esto se suma otra ambivalencia, por cuanto Sami no solo puede considerarse un redentor; asimismo, parece tener lo necesario para convertirse en dictador, y así lo perciben sus críticos: “Samuel es un fascista” (p. 355). De hecho, Sami invita a la gente a formar parte de un programa utópico, pero se vuelve autoritario en la medida en que las cosas se dificultan. Su actitud es categórica: quiere salvar a la humanidad, pero prefiere destruirla en el caso de que esta no colabore con sus propósitos.¹⁸

Finalmente, aunque *TC* es una novela llena de elementos trágicos y distópicos, estos constantemente se mezclan con el humor. En este sentido, la última novela de Barragán es una suerte de “tragiparodia”; un texto narrativo y cienciaficcional que cumple con una función socio-crítica, similar a la tragicomedia en el teatro de los años 50.¹⁹ De hecho,

¹⁸ Por cierto, aquí observamos un curioso eco de la relación que Doña María tiene con su hijo, a quien le entrega todo lo que está a su alcance, sin embargo, cuando no cumple con las expectativas no duda en declararlo “muerto”.

¹⁹ Se trata de un género muy crítico que apareció después de la Segunda Guerra Mundial, con obras de Friedrich Dürrenmatt y Max Frisch, entre otros. En la tragicomedia se borran las fronteras entre tragedia, comedia, lo grotesco y lo absurdo. Dürrenmatt explica que la tragedia presupone que existen la responsabilidad individual y la culpa. Según el autor, en la complejidad del mundo moderno, la culpa se desdibuja y la tragicomedia se convierte en la única forma dramática para poder reflejar lo trágico (Dürrenmatt, 1961).

desde una perspectiva teórico-literaria, *TC* es una obra tan original que es justo reconocerla como una novedad genérica. Recurriendo a las categorías propuestas por Jameson (2006, 2009), podemos afirmar que *TC* introduce una propuesta utópica y narra el inicio de su realización. No obstante, la novela incluye su propia antiutopía, una visión crítica de un proyecto utópico malogrado por culpa de quienes la ejecutan (persisten la corruptela y los patrones coloniales, y el comportamiento de Sami al final se vuelve despótico). *TC*, sin duda, también integra elementos distópicos como la violencia y el caos (se exponen sobre todo en la última parte). Aparte de eso, se trata de un relato anticapitalista que casi llega a ser apocalíptico, si no fuera por la intervención de Mafalda que se narra en las últimas páginas. En resumidas cuentas, *TC* es una obra que salta de una categoría a otra, mezclando diferentes formas y modalidades.

Es importante señalar que, más allá de eso, los mismos elementos utópicos, antiutópicos y distópicos son particulares y atípicos. Para comenzar, en las distopías, usualmente, un sistema sociopolítico y económico desarrolla una dinámica totalitaria, imparable y destructiva. En cambio, *TC* no se centra en un sistema, sino que vuelve a poner a los actores humanos en primer plano. Ahora, si bien el factor humano es central en las antiutopías, en este tipo de relatos la utopía suele fracasar, debido a la codicia de los poderosos o porque estos implementen mecanismos de sometimiento y control. En *TC*, por el contrario, los actores humanos que atentan contra ella lo hacen desde la oposición política.

Recogiendo, el problema en *TC* no es un sistema totalitario, agobiante e incontenible, ni tampoco hay personas siniestras o avariciosas que ejercen el poder de manera opresiva; en la novela de Barragán, la perspectiva es novedosa y contrasta con las modalidades cienciaficciones conocidas, porque aquí lo que impide el avance es la mediocridad humana, la intolerancia de Sami y la mentalidad cerrada y falta de coraje de sus opositores. *TC* llega a la conclusión de que ninguna utopía podrá realizarse por falta de gente que se ponga a su altura.

Por último, hay que tener en cuenta que, en *TC*, el desenlace trágico no se traduce en un cambio negativo con respecto a la realidad; al contrario, el problema parece ser que, aun siendo posible, nada cambiará. De esta manera, la última novela de Barragán pone de relieve lo lamentables que son la violencia, la pobreza y la incompreensión que caracterizan a la sociedad colombiana actual. ◆◆◆

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arditi, B. (2000). El reverso de la diferencia. *Cinta de Moebio. Revista de Epistemología de Ciencias Sociales* (7), pp. 32-37. <https://www.moebio.uchile.cl/07/arditi.html>
- Avendaño Cumplido, E. (2019). La física poscuántica: sexualidades alternativas en la ciencia ficción y novum en *Vagabunda Bogotá* de Luis Carlos Barragán. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* (29), pp. 145-170. <http://dx.doi.org/10.15648/cl.29.2019.8>
- Barragán Castro, L. C. (2011). *Vagabunda Bogotá*. Bogotá: Angosta Editores.
- Barragán Castro, L. C. (2018). *El gusano*. Bogotá: Ediciones Vestigio.
- Barragán Castro, L. C. (2021). *Tierra contrafuturo*. Bogotá: Minotauro.
- Barragán Castro, L. C. (2021b). Presentación. *Tierra contrafuturo*. Librería Casa Tomada. https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=577373730374984
- Barragán Castro, L. C. (2021c). *Parásitos perfectos*. Bogotá: Ediciones Vestigio.
- Bloch, E. (1986). *The Principle of Hope*. Cambridge: MIT Press.
- Capanna, P. (2021). *Ciencia ficción. Utopía y mercado*. Buenos Aires: Gaspar & Rimbau.
- Colombetti, F. (2015). Desplazamientos en las fronteras entre lo humano y la máquina en la ciencia ficción latinoamericana reciente. Trabajo presentado en el IV Congreso Internacional de Cuestiones Críticas, del 30 de septiembre al 2 de octubre 2015 en la Universidad Nacional de Rosario. https://www.academia.edu/43666367/Desplazamientos_en_las_fronteras_entre_lo_humano_y_la_m%C3%A1quina_en_la_ciencia_ficci%C3%B3n_latinoamericana_reciente
- Conde Aldana, J. A. (2022). Cuerpos difusos. Una lectura *queer* de tres novelas de ciencia ficción colombiana. *Estudios de Literatura Colombiana* 50, pp. 145-163.
- Dürrenmatt, F. (1961). *Problemas teatrales*. Buenos Aires: Sur.
- Jameson, F. (2006). La política de la utopía. *AdVersus: Revista de Semiótica*, (6-7), pp. 37-54.
- Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal.
- Kurlat Ares, S. (2012). La ciencia ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá. *Revista Iberoamericana*, LXXVIII(238-239), pp. 15-22.
- Kurlat Ares, S. (2017). Entre la utopía y la distopía: política e ideología en el discurso crítico de la ciencia ficción. *Revista Iberoamericana*, LXXXIII(259-260), pp. 401-417.
- Lem, S. (2014). *El congreso de futurología*. Buenos Aires: InterZona.
- Levitas, R. (1990). *The Concept of Utopia*. Syracuse: Syracuse University Press.
- Levitas, R. (2013). *Utopia as Method: The Imaginary Reconstruction of Society*. Londres/ Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Mendizábal, I. R. (2021). Ciencia ficción latinoamericana y política. En S. Kurlat Ares y E. De Rosso (eds.). *La ciencia ficción en América Latina. Crítica. Teoría. Historia* (pp. 189-202). Nueva York: Peter Lang.
- Mercier, C. (2022). Las comunidades parasitarias de Luis Carlos Barragán Castro: simpoética en *Parásitos perfectos*. *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos* 26, pp. 4-20. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.862>

Mercier, C. (2023). Mitología poshumana en *El Gusano* de Luis Carlos Barragán Castro: el (des)devenir de la especie humana. 452°F. *Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* (29), pp. 142-160. <https://doi.org/10.1344/452f.2023.29.9>

Milner, A. (2012). *Locating Science Fiction*. Liverpool Science Fiction Texts and Studies, 44. Cambridge: Liverpool University Press.

Moreno, F. A. (2010). *Teoría de la literatura de ciencia ficción*. Vitoria: Portal Ediciones.

Moylan, T. (1986). *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. Londres/ Nueva York: Methuen.

Moylan, T. (2020). *Becoming Utopian: The Culture and Politics of Radical Transformation*. Londres: Bloomsbury.

Suvin, D. (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. México: Fondo de Cultura Económico.

Walraff, F. (2024). Konservativ und reaktionär. *Biblioteca digital de la Friedrich-Ebert-Stiftung*. <https://library.fes.de/gmh/main/pdf-files/gmh/1953/1953-01-a-035.pdf>

La conjura contra Porky y el mundo musical de Fernando Vallejo




La conjura contra Porky and the Musical World of Fernando Vallejo

Linda Camila Naranjo Páez

Universidad de Antioquia, Colombia

linda.naranjop@udea.edu.co

 <https://orcid.org/0009-0006-5083-8081>

Reconocimientos: Artículo derivado de la investigación “La relación entre literatura y música en la novelística de Fernando Vallejo”, tesis para optar por el grado de Doctora en Literatura de la Universidad de Antioquia, Colombia.

Cómo citar este artículo: Naranjo Páez, L. C. (2025). *La conjura contra Porky* y el mundo musical de Fernando Vallejo. *Estudios de Literatura Colombiana* 57, pp. 122-137. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.358094>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 12/08/2024
Aprobado: 26/12/2024
Publicado: 31/07/2025

Copyright: ©2025 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. 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 conjura contra Porky y el mundo musical de Fernando Vallejo

La conjura contra Porky and the Musical World of Fernando Vallejo

Linda Camila Naranjo Páez, Universidad de Antioquia, Colombia



Resumen:

El presente artículo analiza el mundo musical de Fernando Vallejo a partir de su publicación *La conjura contra Porky* (2023). Aquí se pone de relieve la influencia de la música en la prosa del autor, en tanto con sus referencias musicales ilustra diferentes momentos de la vida del narrador protagonista, permitiendo comprender la transversalidad de los recursos musicales en toda la novelística. *La conjura contra Porky* entabla un diálogo con las demás novelas de Vallejo, para descubrir allí su relación con la música popular comercial y con la música erudita; esto permite el estudio de la intermedialidad en la obra del escritor, siguiendo una de las tres divisiones propuestas por Irina Rajewsky. El objetivo es aportar nuevas miradas a la obra del autor de esta reciente novela desde la literatura comparada y los estudios músico-literarios.

Palabras clave: literatura y música; Fernando Vallejo; intermedialidad; literatura comparada.

Abstract:

This article analyzes the musical world of Fernando Vallejo as presented in his latest publication, *La conjura contra Porky* (2023). It outlines the influence of music on the author's prose, illustrating how musical references highlight different vital stages in the life of the narrator-protagonist. This analysis allows for an understanding of the transversal role that musical resources play across Vallejo's collection of novels. *La conjura contra Porky* facilitates a dialogue between Vallejo's novels, revealing his relationship with both popular commercial music and classical music. This, in turn, enables an exploration of intermediality in Vallejo's work, following one of the three divisions proposed by Irina Rajewsky. The aim is to provide a fresh perspective on Vallejo's oeuvre through this recent publication, from the standpoint of comparative literature and studies on the relationship between music and literature (musician-literary studies).

Keywords: literature and music; Fernando Vallejo; intermediality; comparative literature.

Una obra literaria tejida con hilos de música

La más reciente publicación de Fernando Vallejo, *La conjura contra Porky* (2023), mantiene la línea temática y la estrategia narrativa de toda su novelística, ya que cada novela hace parte de un gran todo que es el universo literario del escritor. Esta idea de continuidad, como la expresa el mismo autor “[m]is libros no se dividen en capítulos. Son chorros continuos como cuando orino” (Vallejo, 2023, p. 94), puede entreverse en sus páginas no solo porque el hilo conductor de todas las novelas es la vida de Fernando, sino por otras temáticas recurrentes de la voz que dice “yo” en sus obras para hablar de sus verdades, ya sea perorando o invitando a posturas más críticas frente a la existencia humana y su relación con el entorno, como lo demuestra su gran compromiso en la defensa de los animales. Además de estas características evidentes, objeto de la crítica y de los estudios sobre su obra, hay un segundo tejido más sutil, pero no menos importante, que hace a su narrativa muy personal y vincula una parte fundamental de la vida del escritor en el discurso del protagonista en las novelas: la música.

Las primeras cinco novelas del escritor antioqueño, con una gran cantidad de información autobiográfica, evidencian el relevante papel de la música en la vida de Fernando, quien comienza sus estudios musicales a muy temprana edad, manteniendo una estrecha relación con la música erudita y la interpretación del piano, al igual que con la música popular comercial que recrea diferentes episodios en su narrativa. En otro sentido, la música ejerce una importante influencia en el manejo del lenguaje del escritor, por lo tanto, sus textos son musicales y rítmicos. Después de estas cinco novelas recogidas en *El río del tiempo* (1999), todas las demás tienen alguna mención a la música, la cual está vinculada a su vida en todas sus etapas: infancia, adolescencia, adultez y vejez, y acompaña como recuerdo las experiencias del narrador protagonista o sonoriza una escena en la cual la referencia musical marca una gran diferencia en el

tono de lo narrado y sitúa al lector en el paisaje sonoro de Vallejo. Así, en *La Virgen de los sicarios* (1994), la música es utilizada por Fernando Vallejo para dramatizar la violencia de Medellín, escenario donde transcurre la novela. En este contexto, menciona el ruido que es para él el rock o la violencia implícita en el vallenato “La gota fría” que se escucha en el transporte público. En *¡Llegaron!* (2015), el escritor usa la referencia musical a la canción “María Cristina” para presentar el vínculo con su familia y sus memorias felices de infancia. Y, para citar un último ejemplo, en *Casablanca la bella* (2013), el bolero “Veinte años” es una muestra de la música que le gusta y lleva siempre en su cabeza.

Varias escenas en sus novelas están relacionadas con sus estudios musicales o con el recuerdo de la música que ambientaba alguna situación personal o familiar. En *Los días azules* (1985), Fernando comparte por primera vez la información sobre su asistencia al Instituto de Bellas Artes¹ en Medellín, donde emprendió el estudio del piano y otros tantos instrumentos como el violín y el clarinete.² En *El fuego secreto* (1987), cuenta su paso por el Conservatorio de Música de Bogotá y la nostalgia que representa abandonar los estudios de armonía al descubrir, según sus propias palabras, que no tenía música en el alma:

Pero, ay, todo eran meras apariencias: yo, que podía repetir con manifiesta facilidad las notas que otros escribieron, tenía seca la fuente de la música en la profunda aridez de mi alma. Al santuario de Bellas Artes llegué como un mendigo, y tras de pasar años en él, como un mendigo me fui. He vivido siempre de limosnas musicales, que recibo con devoción agradecida (Vallejo, 1985, p. 113).

En las novelas posteriores son las referencias musicales las que enriquecen las diferentes experiencias de Fernando, quien rememora, como una banda sonora, pasajes del repertorio universal de la música erudita o bien comenta sobre compositores destacados como Mozart y Ravel, al igual que puede pasar al recuerdo de una ranchera, un tango o una milonga.

Algunos autores han escrito sus intuiciones sobre la presencia de la música en la prosa de Vallejo, ya que allí expone sus conocimientos musicales. Estos van más allá de utilizar una obra o una canción para generar la atmósfera de la narración, y demuestran un manejo especializado del lenguaje musical, al igual que un uso musical del lenguaje. Jacques Joret

¹ En “Fernando Vallejo: infancia, juventud y madurez (1942-1995)”, tesis presentada por Miguel Eduardo Ardila Simpson (2020), se menciona que, desde pequeños, Fernando y sus hermanos estudiaron en el Instituto de Bellas Artes, centro cultural de gran importancia para la época, ubicado cerca de la residencia del escritor (p. 30).

² “Cinco años después, cuando ya vivía en el barrio Laureles, también estudió allí violín, clarinete, saxofón y trompeta” (*Ibidem*, p. 30).

(2010) hace en su estudio sobre Vallejo un primer acercamiento a la musicalidad en la narrativa de este autor de la siguiente manera: “Y también con el ritmo único de su prosa, que pasa de un libro a otro, confiriéndole esa música particular que me parece ser la contribución de Vallejo para tratar de acercar la literatura a la música, el Arte supremo del que, dijo más de una vez, siempre se quedará muy por debajo el de escribir” (p. 19). La apreciación de Joset (2010) invita además a “interpretar en clave musical la composición a primera vista —pero solo a primera vista— caótica de las autoficciones de quien estudió armonía en el conservatorio de Bogotá” (p. 47), pues en ella se muestran los conocimientos musicales del escritor, su paso por el conservatorio, su cercanía con el piano, y, en general, una fuerte inclinación por el arte de los sonidos.

En varias entrevistas y artículos se ha interrogado al autor antioqueño sobre la música en su obra, pues esta es predominante en su escritura y reviste el interés de sus lectores y críticos. Renson Said Sepúlveda (2013), en su reseña sobre *Casablanca la bella* (2013), devela una importante característica de la prosa de Vallejo al afirmar que “es poesía pura” (párr. 1), lo que implica una mirada musical de la escritura al estar la poesía³ basada en el ritmo y la métrica del lenguaje. En este punto es interesante la relación propuesta por Rossana Dalmonte (2002) entre poesía y música para dar cimiento a la musicalidad de los textos de Vallejo:

Uno de los rasgos principales de la poesía es, como es bien sabido, el uso poético de los sonidos de las palabras. La recurrencia de un fonema o de un grupo de fonemas en ciertos lugares del texto, la disposición de los acentos y la diferente longitud de las palabras producen en el nivel fonológico todas las figuras retóricas de repetición, cuyo efecto está unido al sonido más que al significado conceptual. La paronomasia, anáfora, anadiplosis y *quiasmo* fonológicos (junto con convenciones poéticas como el metro, la aliteración y la rima) son elaboradas por los poetas del mismo modo y con los mismos propósitos que lo hacen los músicos, aunque sus materiales difieren: ambos pretenden la creación de un ritmo que exprese una imagen particular o un movimiento interno del sujeto. El sonido y las figuras fonológicas de la poesía son tan inefables como la música en tanto que tienen que encontrarse en una intersección entre el significado y las características fono-simbólicas de las palabras (Alonso, 2002, p. 97).

³ “Música y poesía estarían unidas a partir de una forma de semiosis común: la constante remisión de unos signos a otros, el hecho de una remisión interna e infinita que caracteriza la peculiar semántica de cada una, dentro del mundo sonoro y del mundo verbal respectivamente” (Alonso, 2001, p. 53).

Los recursos musicales en la narrativa de Fernando Vallejo nacen de la unión entre el escritor y el músico interior que habita no solo en el autor de las novelas, sino también en el protagonista de todas ellas. En las novelas *Memorias de un hijueputa* (2019) y *Los caminos a Roma* (1988), el narrador protagonista afirma que quiso ser músico o bien que se siente músico, lo que corrobora que sus juegos con el lenguaje se ajustan a lo descrito por Dalmonte (2002) y sellan ese carácter musical y poético de su escritura, pues es su forma de componer a partir de los sonidos de las palabras:

De Medellín pasé a Bogotá y de la Facultad de Derecho al Conservatorio. Me fui pues a la ciudad capital y a ese centro de la armonía y el arte efímero que se da en el tiempo (la pintura y la escultura en el espacio, y el sexo en el espíritu y en la carne) a avanzar mis rudimentos de trompeta, violín, clarinete, flauta, flautín, viola, chelo, contrabajo, corno inglés, trompa, corneta, trombón, trompeta, sin contar varios instrumentos wagnerianos, raros, discontinuados, porque lo que yo quería era componer, componer, componer, aunque fuera dos minutos, un bolero, uno solo, lanzar al aire pompas de jabón que dieran visos y las rompiera el viento a los tres segundos como una eyaculación o un Popper. No se me dio, Dios no quiso. Y mis maestros de armonía y composición me resultaron sordos por partida doble: del oído y del alma (Vallejo, 2019, pp. 155-156).

“Sin que recuerde por qué, me cambié a una residencia de músicos. ¿Tal vez porque soy músico? Sí, soy músico de corazón” (Vallejo, 1988, p. 47).

La música elegida por Vallejo en cada pasaje no tiene el valor de mera referencia, se suma al texto para transmitir una nueva información y construye una atmósfera musical como telón de fondo para sus novelas.

Esta es la huella de Vallejo el escritor, quien intentó seguir los estudios universitarios de música en el Conservatorio de Bogotá, donde seguramente formó su visión sobre la música como un arte superior a la misma literatura. Dicho paso por el conservatorio y por el Instituto de Bellas Artes sería la fuente de su erudición en la música académica, reflejada en las constantes alusiones a los compositores de los diferentes periodos de la historia de la música, de los cuales destaca su pasión

por Beethoven, autor que interpreta frecuentemente en el piano.

La conjura contra Porky y las melodías del pasado. La música como recurso literario

En *La conjura contra Porky* asistimos al suicidio del narrador —quien no por esto deja de ser la voz de toda la novela— acompañado de la música de Cuco Sánchez,⁴ manera sutil de conectar su profundo interés por la música en su narrativa, partiendo del vínculo muy estrecho con la música mexicana, la cual conocía aún antes de vivir en el país azteca, debido a los discos de los autores mexicanos más reconocidos que de niño sus padres traían de sus viajes: “Trajeron a José Alfredo Jiménez prensado en disco (y lo tuvimos cantando en mi casa por veinte años)” (Vallejo, 1985, p. 116). En su adolescencia tuvo su propio tocadiscos: “Cuando Fernando cumplió quince años, su padre le regaló un tocadiscos en el que oyó infinidad de discos de boleros y tangos, cuyas letras recuerda e incorpora en sus relatos para ilustrar sus sentimientos” (Ardila Simpson, 2020, p. 31); este hecho corrobora el arraigo de estas canciones en su memoria y de las cuales se sirve en el discurso narrativo. Esta referencia a la canción “Que si te quiero, júralo”, en *La conjura contra Porky*, abre una ventana retrospectiva a la presencia de la música popular comercial en la mayoría de las novelas de Fernando Vallejo, entre las que se cuentan canciones colombianas en ritmo de cumbia o vallenato, las rancheras mexicanas, tangos y milongas o bien boleros, pasodobles y sonos cubanos. Este peregrinar por la música de diferentes latitudes comienza desde la muy temprana infancia según lo relata Fernando en *Los días azules*: “En onda corta primero. Cogíamos emisoras del Japón, de Cuba, de Marte... Las emisoras de Cuba tocaban danzones y guarachas. Tangos las emisoras de Medellín cuando Ovidio, cansado de lejanías, cambiaba a la onda larga. Eran tres: Ecos de la Montaña, La Voz de Medellín y La Voz de Antioquia. Esa noche tocaban tangos” (Vallejo, 1985, p. 22). La música habría de quedarse con él por el resto de su vida, pues no hay una etapa de su recorrido vital que no haya estado marcada por una canción en el tiempo de la narración.

⁴ Cuco Sánchez fue un cantautor y actor mexicano. En la narrativa de Vallejo, son frecuentes las referencias a cantantes mexicanos o a canciones muy populares en dicho país, las cuales conoció cuando aún vivía en Colombia y que, de manera sarcástica, insinúa, invadieron el país en el momento en que empiezan a entrar al territorio los discos de todos estos artistas: José Alfredo Jiménez, Los Panchos, Alfonso Ortiz Tirado, Pedro Infante, entre otros.

El personaje de *La conjura contra Porky* —al construir sus “memorias o novela o lo que sea” (Vallejo, 2023, p. 22) y autorreferenciarse constantemente mencionando otras de sus novelas y publicaciones— pone en alerta al lector asiduo de su obra sobre la relación entre el Fernando que narra su propia muerte y el de las demás novelas que escuchaba “Boquita salá”⁵ o que le cantaba a su abuela “La negra noche” de Jorge Negrette,⁶ yendo así de la música de Colombia a la de México. Un motivo recurrente en Fernando Vallejo (2023) es la Navidad celebrada en su infancia cantando villancicos, el cual reaparece en *La conjura contra Porky*: “El diciembre pasado (en que como año por año vuelve a nacer el Niño Dios, plaga eterna universal) el profesor Vélez no alcanzó a comer natilla con buñuelos, ni a ver globos volando, ni a oír pólvora tronando, ni villancicos alegrando” (p. 36). De esta manera, el escritor antioqueño tira del lazo que une toda su obra a partir de las manifestaciones musicales populares de la cultura colombiana. Ya bien lo había manifestado en *Mi hermano el alcalde* (2004) “Ni un villancico se sabía el güevón. ¡Y pretendía ser presidente de Colombia! El que quiera ser presidente de Colombia tiene que cantar al unísono con ella o hacerle segunda voz” (p. 71), recalcando la importancia de las tradiciones y en especial aquellas relacionadas con la música.

Y no solamente la música popular comercial ocupa un espacio importante en su narrativa. El pequeño Fernando compartió audiciones con la destacada pianista colombiana Teresita Gómez, siendo los dos estudiantes del Instituto de Bellas Artes, al cual ingresó por iniciativa de su madre y donde se formó principalmente en el piano. De allí su preocupación en *La conjura contra Porky* después de un pequeño accidente con su perra Brusca: “«¡Me quebró la mano! —grité—. ¡No tocaré nunca más el *Concierto para la mano izquierda* de Ravel con la Filarmónica de Berlín!»” (Vallejo, 2023, p. 87). Este comentario sirve de antesala para comprender la cercanía con el mundo de la música universal y los grandes compositores. En su primera novela, Vallejo presenta el piano como uno de los protagonistas en la vida de Fernando y también como un sello de su familia y lo ratifica en *La conjura contra Porky* (2023): “De todo teníamos: casa, comida, educación, finca, carro, piano, lo que casi nadie en Medellín” (p. 72). A partir de allí, va construyendo una visión crítica del repertorio erudito destacando sus opiniones sobre Mozart y Gluck, compositores

⁵ “Tarata-ta-ta-tán, tarata-ta-ta-tán, tarata-ta-ta-tan, tan, tan, tan, táaan... Estoy tarariando «Boquita salá», la cumbia más hermosa que parió la tierra. Y la estoy bailando entre el viejerío con el gangstercito contra mí apretado, mientras bendigo la fortuna y el sol que me ilumina” (Vallejo, 1987, p. 114).

⁶ “«La negra noche tendió su manto, surgió la niebla, murió la luz, y en las tinieblas de mi alma triste, como una estrella, brotaste tú». Canta el doctor Alfonso Ortiz Tirado, que le encantaba a mi abuela. ¡Qué hermoso!” (Vallejo, 2010, p. 116).

que en algunas de sus obras tiene en gran estima: “—Las mujeres, hermano, son gallinas ponedoras. Bonitos o no (eso poco más importa pues en caso de necesidad cualquiera sirve), los muchachos son lo más hermoso del paseo. Más que Mozart, más que Gluck” (Vallejo, 2001, p. 163).

En sus ires y venires, en sus amores y odios musicales, conserva en su última novela su pasión por Ludwig van Beethoven: “Bien desayunados Brusca y yo, me voy esta mañana hermosa y soleada a tocar, con mi niña de oyente y en mi Steinway de cola (de cola corta para que quepa en la sala), la sonata *Appassionata* de Beethoven hasta donde me dan los dedos, la memoria y mi devoción por el sordo inmortal de Bonn” (Vallejo, 2023, p. 110). El bagaje musical de Fernando Vallejo se manifiesta en las novelas, con referencias tanto a los primeros siglos de la historia de la música como a los últimos, pues hay referencias al canto gregoriano y a la música renacentista, además, en un mismo fragmento, puede ir de la Antigüedad a la Modernidad, donde expresa sus más rotundas opiniones y, en muchas ocasiones, se contradice de una novela a otra:

Odio la música de voces: a Palestrina, a Orlando di Lasso, a Tomás Luis de Victoria... La polifonía me saca de quicio y detesto la monodia. No resisto ni la música de cámara ni la sinfónica. Odio el trío, el cuarteto, el quinteto, el sexteto, el octeto, el noneto... Y los timbalazos de Beethoven los detesto. Y a Tchaikovsky, a Puccini, a Prokofiev, a Haendel. No los puedo oír ni en pintura. ¿Y saben cómo me imagino al caganotas de Bach? Un negro con peluca en un clavecín cagando jazz (Vallejo, 2019, p. 83).

Para Fernando “Ni el cine es un arte, ni la música es universal. Música es la que me gusta a mí y el resto es ruido” (Vallejo, 2023, p. 91), por lo cual es sobre todo la música moderna y contemporánea el blanco de sus ataques: “Yo estaba bien para los tiempos de Monteverdi, no para después. La vida me ha castigado con un siglo de jazz y estrépito rock, que me revientan el hígado y la cabeza” (Vallejo, 1985, pp. 112-113). Su música, una mezcla heterogénea de lo popular y lo clásico, va en contraposición a lo que él llama ruido:

Que no se podía vivir sin música, y yo que sí, y que además eso no era música. Para él era música “romántica”, y yo pensé: a este paso, si eso es romántico, nos va a resultar romántico Schönberg. “No es música ni es nada, niño. Aprende a ver la pared en blanco y a oír el silencio”. Pero él no podía vivir sin ruido, “música”, ni yo sin él (Vallejo, 1994, pp. 17-18).

Aunque en algunas novelas sus opiniones cambien al mencionar a compositores como Ravel, Gluck e inclusive al mismo Beethoven, se mantiene la idea de su inclinación por la música, la que al narrador protagonista le gusta y que en general se refiere a todas aquellas canciones que escuchó en compañía de sus familiares y amigos y está casi toda enmarcada en la música popular comercial. Por su parte, la música erudita queda como parte de las memorias de su pasado o aparece en el presente cuando habla de las piezas que aún interpreta en el piano.

Fernando Vallejo y la intermedialidad. Un puente de referencias entre la literatura y la música

El frecuente recurso a referencias musicales de Fernando Vallejo evidencia una de las tres divisiones de la intermedialidad propuestas por Irina Rajewsky (2005). Su concepto de la *intermedialidad* como referencialidad a otros medios⁷ es una herramienta metodológica para el análisis de la presencia de la música en la obra de Fernando Vallejo dentro de los estudios de literatura comparada. La intermedialidad es un concepto que surge en el siglo pasado para examinar los diferentes entrecruzamientos que se dan en las obras de arte a partir de los medios en los cuales estas son creadas. En la actualidad, se observa una gran ampliación de expresiones artísticas derivadas de las nuevas tecnologías y con ellas nuevas formas de arte que combinan o bien traducen los textos artísticos a sus propios medios. Aunque el debate no es nuevo y dicho comportamiento entre las obras de arte tampoco, la teoría literaria se ha ocupado de los múltiples casos en los que intervienen varias manifestaciones artísticas a partir de un mismo texto.⁸ La literatura comparada y los estudios

⁷ La definición en español la tomo de Ruth Cubillo (2013): “Intermedialidad como referencialidad a otros medios, por ejemplo las referencias en un texto literario a una película o viceversa, o bien la evocación de ciertas técnicas cinematográficas en la literatura (el zoom, los fundidos, los encadenados, el montaje o la edición). Otros ejemplos podrían ser la llamada musicalización de la literatura, la ekfrasis, las referencias a la pintura en una película o bien en la pintura a la fotografía, y así sucesivamente. En esta categoría, en lugar de combinar diferentes formas mediales de articulación, un medio dado evoca, tematiza o imita elementos o estructuras de otro medio convencional” (Cubillo, 2013, p. 173).

⁸ El texto o texto artístico se entiende acá, en el sentido propuesto por Yuri Lotman (1982), como la materialización de un cierto sistema. La música y la literatura son sistemas de signos organizados y, por tanto, sus textos son estructuras complejas portadoras de alguna información.

músico-literarios han abierto un campo de investigación gracias al cual se puede tratar la relación entre la música y la literatura en la obra de Fernando Vallejo. Para actualizar los referentes teóricos y analizar una obra novelística que abarca dos siglos, como la del escritor antioqueño, la intermedialidad permite recoger una propuesta, entre tantas, que surge de su narrativa combinada con la música, según el interés de este trabajo.

La intermedialidad como referencialidad a otros medios propuesta por Rajewsky es a la que mejor se acoge el discurso de Vallejo, colmado de referencias musicales. Como se ha venido presentando a lo largo de este estudio, una y otra vez, Fernando, el narrador protagonista, entrega en cada novela un recorrido musical que va señalando la cronología vital del personaje, al igual que va presentando los periodos históricos de la música. Esta forma de mencionar canciones u obras del repertorio de la música erudita responde a la función de la intermedialidad propuesta por Rajewsky (2005): “Intermediality may serve foremost as a generic term for all those phenomena that (as indicated by the prefix *inter*) in some way take place between media” (p. 46); la intermedialidad permite señalar la relación entre la música y la literatura en la narrativa de las novelas de Vallejo. Aquí, la literatura en ningún momento deja de ser el único medio en que el autor expresa sus ideas, pero ve enriquecido el texto con las referencias musicales, característica que debe cumplir en este contexto la intermedialidad. La música hace presencia en la narración a través de las diferentes referencias a canciones u obras de la música clásica. Es decir, la música es evocada en el discurso narrativo, sin darse una imitación directa ni el paso a recursos propios del sistema de ese medio artístico. El artículo de Irina Rajewsky (2005) hace el acercamiento del texto literario al cine y a la pintura, dejando la relación con la música someramente enunciada. Este trabajo señala específicamente la intermedialidad entre la música y la literatura gracias a la narrativa de Fernando Vallejo, que con gran maestría utiliza las referencias musicales en su discurso, lo que constituye una amplia fuente para comprender cómo opera dicha referencialidad en el texto escrito.

La intermedialidad como categoría para analizar textos u otros productos de diferentes medios posibilita la comprensión del efecto estético del autor con el uso de las referencias musicales: “The focus is on intermediality as a category for the concrete analysis of texts or other kinds of media products” (Rajewsky, 2005, p. 51). María Amalia Barchiesi (2013) en su artículo “Al compás del fin del mundo: *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo” vislumbra la importancia que tiene para Fernando Vallejo el material sonoro, el cual no se limita a las referencias musicales:

El trabajo con el material acústico, por tanto, se le vuelve tarea indispensable; la atención puesta en la sonoridad verbal se puede apreciar en el amplio empleo de un vocabulario relacionado con lo auditivo, con la voz. La narrativa vallejana está hecha de onomatopeyas, de paisajes sonoros (p. 175).

Barchiesi (2013) descubre que, a través de la recopilación de los sonidos, ruidos y músicas por parte del escritor en *La Virgen de los sicarios*, se dibuja más claramente la violencia de la ciudad en la que se despliega la historia. Es una forma de centrar al lector y de apelar a las sensaciones que no pueden ser narradas, pero sí evocadas. De esta manera, la música elegida por Vallejo en cada pasaje no tiene el valor de mera referencia, se suma al texto para transmitir una nueva información y construye una atmósfera musical como telón de fondo para sus novelas. En *La conjura contra Porky*, el suicidio de Fernando en la Catedral de Medellín, acompañado por la música de la canción “Que si te quiero, júralo”, de Cuco Sánchez, amplifica la carga semántica de la acción. Esta canción, además, introduce el tópico apocalíptico de la novela: “Semanas después estalló la guerra nuclear. Cuco: de noche no sale el sol, estás en lo cierto. Pero entérate de que nunca más saldrá de día” (Vallejo, 2023, p. 9). La introducción de la obra y de los sucesos que están por ser narrados dependen en gran medida de la conexión con la canción, la cual está escuchando Fernando en la catedral con el volumen máximo de su equipo de sonido. La decisión de acompañar el suceso de música —un tanto macabro dadas las circunstancias— enfatiza la ironía característica de Vallejo (2023), quien describe el evento en términos muy contrarios a la expectativa que pueda tener el lector: “Hermoso. Cuco le daba un toque de fiesta a la escena trágica, y el público feliz con mi cadáver, abarrotando la Basílica Mayor” (p. 18), centrando siempre la atención en la música, en la canción, en el ambiente musical que genera la referencia, la cual incluye la letra de la canción para entablar un diálogo con el cantante.

Esta atmósfera sonora se despliega por toda la novela, y el paisaje sonoro es completado por Vallejo con pequeñas menciones a la ambientación musical presentada al comienzo, la cual va afirmando al completar la imagen con cada uno de los detalles del paisaje sonoro propuesto dentro de la catedral. La música no está sola en la narración, se acompaña de cómo suena y cómo resuena todo a su alrededor: “Y los vitrales catedralicios, de luminosos verdes, rojos, azules, violetas, amarillos, reverberaban en armonía con mi flamante artilugio del que salía la voz del gran Cuco Sánchez, medio distorsionada por la mala calidad del producto pues en El Hueco no venden sino basura china, mierda amarilla” (Vallejo, 2023, p. 33). Vallejo utiliza la música y todas sus resonancias para incluirlas

en el paisaje, haciendo vibrar la catedral entera y sus ocupantes con su muerte, la que en su narración sigue a contracorriente de todo, igual que vivió el narrador protagonista en todos los relatos.

En otras novelas Fernando va también construyendo una atmósfera musical al referirse a canciones y a cómo las escuchaba. En *Los días azules* (1985), Fernando viaja en sus recuerdos a través de la música:

Yo aún no era pianista, de suerte que el abuelo era el músico de la familia. Está tocando en su dulzaina «María Cristina», y nosotros vamos traduciendo sus notas con palabras: «María Cristina me quiere gobernar, y yo le sigo le sigo la corriente, porque no quiero que diga la gente, que María Cristina me quiere gobernar». Treinta o más años después volví a oír la canción: en el altoparlante de una fiesta popular en un parque, en un país muy lejano: se había deslizado por una grieta del tiempo, entre otra música eléctrica de guitarras frenéticas. De golpe retorné por un instante a ese cuarto espacioso de mi pasado, y pocas veces he sido más feliz” (p. 95).

De esta manera, el paisaje sonoro pone al lector en un íntimo contacto con la escritura del autor, ya que este indica de manera muy detallada cómo vive la experiencia musical. Así, nos permite conocer cómo escuchaba canciones cuando era niño en el radio de pilas o en la vitrola del tío Ovidio como lo menciona en *Los días azules* o *¡Llegaron!* (2015), en el tocadiscos de *Los caminos a Roma* (1988) o *Mi hermano el alcalde* (2004), en el traganíquel o juke-box de *El fuego secreto* (1987) o *Entre fantasmas* (1993), en el equipo de sonido de *El don de la vida* (2010), *Casablanca la bella* (2013) y *Escombros* (2021) o en los dispositivos más modernos como el Ipod mencionado en *Casablanca la bella*.

Cada pasaje musical incorporado por Vallejo a su obra crea una atmósfera que mueve la narrativa y sintoniza al lector, al llevarlo por el sendero de los efectos que despierta, según lo comentaba Jean-Jacques Nattiez (1989) en su estudio sobre la música en Proust, en el cual señala que esta parte perceptiva había sido dejada de lado, ya que la crítica tiende a limitarse al acercamiento a la música desde una visión objetiva e intelectual⁹ (p. 10). Está claro que la intermedialidad como referencialidad a otros medios, aplicada a la obra de Vallejo, posiciona la música en un nuevo nivel donde el conjunto de la referencia musical más el discurso textual forman un todo que busca resonar en el lector al transmitir la emoción del narrador protagonista o la idea general de la novela.

⁹ “In particular, the relevance of a *perceptual* approach to music has been dismissed - as if music could only be discussed when ‘perceived and analysed objectively [?]’ [...], and as if it were of secondary importance to consider music in terms of the various effects it produces and the varied ideas it awakes” (Nattiez, 1989, p. 10).

Françoise Escal (1990), en su estudio comparativo entre literatura y música *Contrepoints*, toma como ejemplo a Balzac para ilustrar cómo este recurre a las referencias musicales como una herramienta de amplificación, que influye tanto en el personaje como en el lector, pues en el primero logra crear resonancias y prolongar sus estados de alma, mientras, del otro lado, el lector sigue la voluntad de un autor que busca convencer y persuadir¹⁰ (p. 53). Vallejo hace uso —con experticia— del recurso musical como medio de amplificación. Es a través de la música que el lector logra vincularse emocionalmente con el narrador protagonista, debido a que hay una descripción detallada de la carga emocional que representa para el autor una referencia musical. En *Los días azules* (1985), Vallejo trae a colación un episodio de nostalgia sobre un amor juvenil que fracasaría por la timidez del narrador protagonista, el cual colorea el triste episodio a partir de la sonata “Tempestad” de Ludwig van Beethoven:

Cuando hay música de por medio la picazón duele más. La sonata empieza con un acorde que se desgrana y sigue con un Allegro fugaz. Sigue un Adagio, un nuevo Largo, un nuevo Allegro... A mitad del nuevo Allegro, pasando del re menor al la menor se me desquicia el alma: un fuerte acorde de dominante que al punto se trueca en piano, e irrumpe el segundo tema, el motivo insoportable con su carga de dolor. Once compases tan sólo de un pasaje que no termina: se derrumba en una cascada de lágrimas... (pp. 155-156).

A través de la narración, el lector se inserta en la atmósfera dolorosa recreada con la música, mientras en el discurso narrativo se conjugan términos musicales con los adjetivos que permiten entender el carácter melancólico de la escena. Los objetos sonoros, descritos por Fernando Vallejo, los sonidos del piano o los acordes van a formar el paisaje sonoro, según el proceso propuesto por Murray Schafer (1969). La novelística de Fernando Vallejo cuenta con un gran número de ejemplos en los que la música construye una atmósfera determinada al convertir la referencia musical en un paisaje sonoro.

La conjura contra Porky aporta entonces luces para rastrear la música en la novelística de Fernando Vallejo. La impronta del escritor, músico de corazón, está presente en las páginas de sus novelas, en las que le regala al público una mirada a la música desde su cotidianidad, en un juego discursivo enriquecido con las referencias musicales, aquellas que crean una atmósfera donde se sumerge el lector y se deja afectar emotivamente. Las

¹⁰ “De son côté, Thérèse Marix-Spire remarque que Balzac recourt dans son récit à la référence musicale pour conférer plus de résonances et de prolongements aux états d’âme de son personnage. Participant d’une volonté d’auteur de convaincre ou de persuader, la figure musicale dans le roman devient un élément rhétorique d’amplification” (Escal, 1990, p. 53).

novelas son un reflejo de la influencia de la música en la vida del escritor y, del mismo modo, en el narrador protagonista, al mostrar un vínculo que se extiende a una forma muy personal de escritura, en la que prima la musicalidad y el ritmo para dar paso a un juego creativo y compositivo donde se relacionan la literatura y la música. Además, las referencias musicales incluidas por el escritor en el discurso narrativo dan cuenta de un entrelazamiento entre la experiencia vital del mismo con las tradiciones musicales y culturales que han hecho parte de su transcurrir por diferentes latitudes, y han recogido un variado cancionero o repertorio clásico, al igual que escenas memorables para musicalizar.

La intermedialidad se aprecia en la propuesta narrativa del escritor colombiano, cuyas referencias musicales invitan a una novedosa experiencia al lector, en la cual hay una vivencia de la música que brota de la literatura. Cada canción, cada recurso musical empleado por Vallejo tiene una función dentro del texto para recrear un estado emocional o apelar a la emotividad del lector para conectar con la narración, para influir en su proceso de lectura y comunicarle lo incomunicable con las palabras. La novelística de Fernando Vallejo se convierte entonces en un punto de referencia para el estudio de la intermedialidad entre la literatura y la música, pues en ella se encuentran los ejemplos precisos en los que la música interviene en la literatura. Estas referencias surgen del texto y de las palabras del escritor y complementan el estudio hecho por Irina Rajewsky. El lenguaje de la palabra y el sonido convergen para transportarnos al mundo musical de Fernando Vallejo a través de una experiencia perceptiva nueva y diferente. ➡♦➡

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, S. (2001). *Música, literatura y semiosis*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L.
- Alonso, S. (Ed.) (2002). *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco/Libros.
- Ardila Simpson, M. E. (2020). *Fernando Vallejo: infancia, juventud y madurez (1942-1995)*. [Tesis de doctorado, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla] <https://hdl.handle.net/20.500.12371/13993>
- Barchiesi, M. (2013). Al compás del fin del mundo: *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo. *Altre modernità*, pp. 173-186. DOI: 10.13130/2035-7680/3082
- Cubillo, R. (2013). La intermedialidad en el siglo XXI. *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, 14(2), pp. 169-179. DOI: 10.15517/dre.v14i2.8444
- Dalmonte, R. (2002). El concepto de expansión en las teorías relativas a las relaciones entre música y poesía. En S. Alonso (Ed.). *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. (pp. 93-115). Madrid: Arco/Libros.
- Escal, F. (1990). *Contrepoints*. París: Méridiens Klincksieck.
- Joset, J. (2010). *La muerte y la gramática. Los derroteros de Fernando Vallejo*. Bogotá: Taurus, Alfaguara, S. A.
- Lotman, Y. (1982). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Schafer, M. (1969). *El nuevo paisaje sonoro. Un manual para el maestro de música moderno*. Toronto: BMI Canada Limited.
- Nattiez, J. (1989). *Proust as musician*. New York: Cambridge University Press.
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités / Intermediality* 6, pp. 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Sepúlveda, R. (2013). La casa del lenguaje. <https://www.las2orillas.co/la-casa-del-lenguaje/>
- Vallejo, F. (1998). *La Virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara.
- Vallejo, F. (2004). *Mi hermano el alcalde*. Bogotá: Alfaguara.
- Vallejo, F. (2012). *Los días azules*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S. A.
- Vallejo, F. (2013). *Casablanca la bella*. Bogotá: Alfaguara.
- Vallejo, F. (2015). *¡Llegaron!*. Bogotá: Alfaguara.
- Vallejo, F. (2016a). *Entre fantasmas*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Vallejo, F. (2016b). *El don de la vida*. Bogotá: Alfaguara.
- Vallejo, F. (2017a). *El fuego secreto*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Vallejo, F. (2017b). *Los caminos a Roma*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Vallejo, F. (2019). *Memorias de un hijueputa*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Vallejo, F. (2021). *Escombros*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Vallejo, F. (2023). *La conjura contra Porky*. Bogotá: Alfaguara.

Del libro a la cabina de radio: narrativas de la ciudad en la adaptación radiofónica de la novela *El camino en la sombra*



From the Book to the Radio Booth:
Narratives of the City in the
Radio Adaptation of the Novel
El camino en la sombra

Yubely Andrea Vahos Hernández

Universidad de Antioquia, Colombia

yubely.vahos@udea.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0003-4091-5072>

Reconocimientos: Artículo derivado de la investigación “Del libro a la cabina radiofónica: narrativas de la ciudad en la adaptación para radio de la novela *El camino en la sombra*”, tesis para optar por el grado de Magister en Comunicaciones de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia, Colombia.

Cómo citar este artículo: Vahos Hernández, Y. A. (2025). Del libro a la cabina de radio: narrativas de la ciudad en la adaptación radiofónica de la novela *El camino en la sombra*. *Estudios de Literatura Colombiana* 57, pp. 138-158. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.357224>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 16/05/2024
Aprobado: 24/12/2024
Publicado: 31/07/2025

Copyright: ©2025 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. 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



Del libro a la cabina de radio: narrativas de la ciudad en la adaptación radiofónica de la novela *El camino en la sombra*

From the Book to the Radio Booth: Narratives of the City in the Radio Adaptation of the Novel *El camino en la sombra*

Yubely Andrea Vahos Hernández, Universidad de Antioquia, Colombia



Resumen:

En este artículo se abordan las narrativas de la ciudad en el radioteatro *El camino en la sombra*, producido por la Radiodifusora Nacional de Colombia a partir de la obra homónima de José Antonio Osorio Lizarazo. El abordaje se nutre de aportes teóricos de disciplinas como la historia, los estudios literarios y los estudios de producción de radio. En el artículo se sostiene que la narrativa de la ciudad consignada en el radioteatro se enmarca en el proyecto estatal de crear una cultura nacional basada en la modernización técnica y en la preservación de tradiciones culturales valoradas por los gestores de la emisora. Con tal propósito, se analizan de forma comparativa los veinte capítulos del radioteatro *El camino en la sombra* y la novela homónima (edición de 1965).

Palabras clave: radioteatro; literatura urbana; adaptaciones literarias; lenguaje radiofónico; José Antonio Osorio Lizarazo.

Abstract:

This article examines the urban narratives in the radio drama *El camino en la sombra*, produced by the Radiodifusora Nacional de Colombia and based on the homonymous work by José Antonio Osorio Lizarazo. The analysis draws on theoretical contributions from disciplines such as history, literary studies, and radio production studies. The article argues that the city narrative presented in the radio drama aligns with the state project of creating a national culture grounded in technical modernization and the preservation of cultural traditions valued by the station's administrators. To this end, a comparative analysis is conducted of the 20 episodes of the radio drama and the novel *El camino en la sombra* (1965 edition).

Keywords: radio drama; novel; city; radio language; José Antonio Osorio Lizarazo.

Introducción

El radioteatro *El camino en la sombra* fue una producción emitida por la Radiodifusora Nacional de Colombia a mediados de la década de los setenta. Su guion fue realizado por Gonzalo Vera Quintana, su música estuvo a cargo de Rubén Darío Godoy y su actuación estuvo en manos del grupo teatral de la emisora. Durante los capítulos que la conforman, sus productores escenificaron, mediante la hibridación creativa de las herramientas técnico-expresivas de la radio, con los hilos de la trama homónima urdida por el escritor José Antonio Osorio Lizarazo, un drama sobre el trayecto que recorrió la familia García en su proceso de integración a la ciudad de Bogotá. Si retomamos el sentido que recorre el título de la obra, podemos afirmar, reinterpretando la lectura que Neira (2002) realizó de la novela de Osorio, que la radionovela construye el camino de perplejidad, exclusión, angustia y pertenencia que recorrió una familia a la sombra de un medio que le exigió modificar sus valores y actitudes para llegar a comprender sus dinámicas.

Esa producción se inscribe en una apuesta de largo aliento de la Radiodifusora Nacional de Colombia (RNC): adaptar obras literarias nacionales o universales al formato y al lenguaje radiofónico. En el caso abordado en este artículo, la novela elegida fue la obra homónima del escritor y periodista José Antonio Osorio Lizarazo, publicada en 1963. Si nos atenemos a la trayectoria de la emisora estatal colombiana, no era una gran novedad que aquella incluyera adaptaciones en su programación. Sin embargo, la obra de la que se ocupa este artículo es un caso singular en esa lista que incluye producciones tan diversas como *El proceso*, de Franz Kafka, o *Salve Regina* de Tomás Carrasquilla. Ello se debe a que fue la primera producción emitida por esa emisora que empleó el lenguaje radiofónico, con la intención de construir una historia cuyos sucesos acaecieron en una ciudad colombiana.

En un nivel más profundo, la determinación sostenida de adaptar clásicos de la literatura que resulta perceptible en la Radiodifusora Nacional responde a un interés más ambicioso. Los diferentes líderes de la emisora debieron gestionar una programación que favoreciera la apropiación de la cultura nacional por parte de la audiencia (Rea, 2013,

p. 23). Esta meta se persiguió mediante la conversión de referentes de la cultura letrada a la que pertenecían los artífices de la idea de nación, a formatos y lenguajes propios de un medio ampliamente usado por las masas nacionales: la radio.

Los procesos que se entrecruzan en la producción de aquella radionovela hacen preciso inscribir este artículo en el campo de los estudios culturales, porque posibilitan un tipo de crítica basada en la articulación de lo simbólico, lo económico y lo político, y permiten pensar productos —como las novelas y las radionovelas— como parte crucial de flujos de sentidos sociales que los trascienden y los incluyen (Grimson y Caggiano, 2010, p. 21). Así, en estas páginas, privilegiamos el análisis comparativo del lenguaje escrito y del lenguaje radiofónico, con el afán de analizar las inflexiones en el sentido presentes en ambas. Para tal fin, nos apoyaremos en el rastreo de las necesidades comunicativas y las apuestas de formato y de contenido que modularon cada producción (Williams, 1981). Además, el sentido de estas será explicado a la luz de los contextos históricos y las relaciones institucionales que propiciaron la aparición de las obras homónimas, siguiendo la propuesta de Rea (2013) y Berman (2018).

A raíz de lo anterior, este artículo es un estudio del radioteatro *El camino en la sombra*, en cuanto discurso que arroja indicios sobre la manera en la que el proyecto nacional encarnado en esa emisora se posicionó con relación a un aspecto crucial de la trayectoria de Colombia en ese periodo: el crecimiento veloz de las ciudades.

Dos momentos de un camino

El intelectual colombiano José Antonio Osorio Lizarazo (1900-1963) participó de dos campos de acción cultural: el periodismo y la literatura. En el primero, se situó en el llamado periodismo folletinesco; en el segundo, plasmó su vocación narrativa en novelas cuyo estilo se inscribió en el realismo social.

Su primer oficio fue como reportero judicial, trabajo que le permitió escribir sobre chicherías, cantinas, callejones, y explicar lo que él comprendía como los valores y trayectorias de los sujetos que habitaban esos espacios. Sin embargo, de acuerdo con Vergara Aguirre (2014, p. 14), esa afirmación —que en el caso de Osorio se ha tornado en un lugar habitual

para explicar su obra— debe ser tomada con cautela. En sus crónicas, aquellos sujetos fueron contruidos como personajes tipo que suscitaron una atracción truculenta entre los lectores de la prensa bogotana.

A lo anterior, el investigador añade la función propedéutica que el escritor le asignó a sus crónicas. Osorio se proponía exhibir el relieve de “los miserables” para ilustrar sobre aquellas elecciones personales y estructuras sociales que conducían a la inmoralidad y a la autodestrucción, con la ciudad como punto de observación. De forma semejante, en la narrativa de Osorio persistió una marcada definición del bien —laboriosidad, aseo, respeto por la familia—, que fue presentado como horizonte desde el cual criticar la persistencia de prácticas opuestas a aquel.

En términos tipológicos, la toma de postura que, como periodista, Osorio practicó en la crónica folletinesca, tuvo una correspondencia literaria en la escritura de novelas situadas en el realismo social. Para Osorio Lizarazo, la novela debía ser una herramienta para evaluar problemas sociales, políticos y económicos. De allí la importancia que le otorgaba a la búsqueda de una prosa sencilla que facilitara la comprensión de las ideas esbozadas en su obra a través de personajes tipo (Moreno Gómez, 2019, p. 98). En suma, el autor privilegió una conciencia comunicacional de aquello que escribía, pese a que esto implicaba insistir en un estilo que palidecía ante las propuestas de escritura literaria que empezaban a tomar fuerza en Colombia, desde fines de la primera mitad del siglo pasado. Tal singularidad se explica porque Osorio Lizarazo se veía a sí mismo como un nacionalista que buscaba captar lo “auténticamente” nacional en sus novelas, “posición que cimentó en la filiación entre realismo literario y nacionalismo político, en oposición al subjetivismo y el universalismo de las vanguardias” (Calvo, 2009, p. 101).

El escritor colombiano asumió un proyecto de nación orientado por la perspectiva política del Partido Liberal, y fue reconocido por los artífices de esta. Una prueba de lo anterior es que la publicación de seis de sus novelas ocurrió durante los dieciséis años en los que el Partido Liberal gobernó el país (1930-1946). La sinergia entre el autor y el proyecto que rigió el país en ese lapso le permitieron crear una serie de significados que participaron de lo que Calvo (2009) denominó “un campo institucionalizado de producción, circulación y uso de una cultura popular colombiana” (p. 94). Es decir, aquellos rasgos de su novelística que autores como Moreno Gómez (2019) leyeron en cuanto demostraciones de que Osorio hizo suya la voz de los marginados para criticar la trunca modernización de Colombia son, fundamentalmente, parte de una voluntad institucional por tornar a las masas en objeto privilegiado de la acción educativa de la política cultural de la República Liberal.

Tal proyecto adquirió forma en instituciones como la Biblioteca Nacional de Colombia, el Museo de Arte Colonial y el lugar que ocupa esta investigación: la Radiodifusora Nacional de Colombia. Este espacio fue creado como una dependencia de la Sección de Extensión Cultural —adscrita al Ministerio de Educación Nacional—, y encarnó la concepción de cultura que había hecho carrera entre los intelectuales de la República Liberal. Para ellos, la cultura era una fuerza activa que permitía el despegue de la sociedad colombiana hacia los horizontes de la modernización (Silva, 2000, p. 6).

Educar suponía urdir estrategias cuya recepción le permitiera a Colombia transitar hacia una forma moderna de organización social, consistente en el fortalecimiento de algunos rasgos culturales nacionales, enfocados a través de la lente del progreso. Tal objetivo explica, por un lado, la subordinación de las instituciones culturales respecto al Ministerio de Educación y, por el otro, la centralidad que adquirió la Radiodifusora Nacional.

Detengámonos ahora en algunos hitos de la historia de la emisora estatal que derivaron en la transmisión de *El camino en la sombra*. La Radiodifusora Nacional de Colombia fue inaugurada el 1 de febrero de 1940 por el presidente Eduardo Santos. Él y sus copartidarios esperaban que fungiera como organismo de comunicación oficial del Estado, espacio formativo para la población y punto de encuentro de las regiones con la capital del país. Estos objetivos se materializaron en una programación rica en debates de actualidad económica y política, franjas educativas orientadas a diversos perfiles etarios y muestras de lo que sus gestores asumieron como representativo de la cultura nacional. Sin embargo, a medida que esa emisora adquiría carácter de órgano estatal permanente —y el proyecto educativo de la República Liberal era relevado por apuestas de otros gobiernos— hubo modulaciones en los mecanismos para el logro de tales metas.

Las radionovelas fueron introducidas como parte de la programación de las emisoras privadas que habían empezado a resonar desde 1956 en Colombia. Rápidamente, esos productos revelaron su potencia expresiva para producir emociones en la audiencia. En palabras de Emmett (2021), las radionovelas le enseñaban al oyente a realizar el “radical trabajo de reimaginar las posibilidades de la realidad” (p. 26). Las virtudes ya citadas no fueron ajenas a la emisora estatal: ellos decidieron apropiarse de ese formato para generar la vinculación de las masas al proyecto modernizador del Estado. Así, la emisora, guiada por la idea según la cual el pueblo era una masa necesitada de ilustración para transitar a la modernidad, pero depositaria de tradiciones que debían ser preservadas (Martín-Barbero,

1991, p. 228), optó por incluir en su programación adaptaciones radiales de dos tipos de obras literarias: clásicos universales y libros nacionales de tono costumbrista (rural).

Si el lector se atiene a esas tipologías, la adaptación para radio de la novela *El camino en la sombra* puede ser oída en cuanto ruptura respecto a una tradición adaptadora, dado el perfil urbano de los espacios que habitan sus personajes y la aparición de la obra en 1965. No obstante, si retomamos los argumentos esgrimidos anteriormente sobre la participación de la novelística de Osorio en el proyecto nacionalista de la República Liberal, ese radioteatro constituye un caso revelador de la persistencia de una idea liberal de modernización que trascendió la Revolución en Marcha de las décadas de los treinta y cuarenta. *El camino en la sombra* responde a la necesidad de acordar la programación con los aires de cambio que trajo consigo la década de los setenta. Según Bolaños-Florido (2021), esto obedece a la existencia de un enfoque difusionista o de “democratización cultural” con fines educativos (p. 152).

La ciudad a la sombra de dos caminos (el escritural y el radial)

A lo largo de las últimas décadas, varios académicos han debatido en torno a la presencia de la ciudad en la obra novelística de Osorio. El argumento que abrió esa disputa fue ofrecido por Volkening (1972, p. 326). Este investigador, basado en la lectura de las novelas del escritor, afirmó que aquellas que, como *El camino en la sombra*, hacen parte del ciclo de novelas cuya trama transcurre en Bogotá constituyen la epopeya colombiana de la gran ciudad. Esta interpretación fue retomada por Neira (2002, p. 70), quien, gracias a la unión de las técnicas del análisis literario con conceptos de las Ciencias Sociales, leyó aquellas novelas en cuanto testimonios de la reflexión de Osorio sobre los cambios sociales que trajo consigo el crecimiento urbano en nuestro país. En contraste con lo anterior, guiado por la pregunta en torno a la vida del autor, Calvo (2009) postuló que la ciudad no era el elemento central de la novelística de Osorio: él situó en ese lugar al proyecto nacionalista del cual participó el autor. Moreno Gómez (2019) dio un paso más: él afirmó que las obras de Osorio

no son una narrativa sobre la ciudad; son evaluaciones de “algunos problemas humanos y socioculturales relacionados con el fallido proceso de modernización en Colombia” (p. 4).

La distancia entre ambas posturas radica en la elección de puntos opuestos de lectura: aquellos autores que postularon la esencia urbana de las novelas de Osorio estudiaron el contenido de estas, en tanto que los detractores de ese argumento privilegiaron la aproximación al autor. Para emprender la comparación entre ambas producciones serán rescatadas ambas posturas: de la primera, reivindicamos la posibilidad de abordar unas narrativas de la ciudad a través del análisis de las dos producciones; de la segunda, asumimos la inscripción de lo urbano como elemento subordinado a un proyecto de cultura nacional.

Partiendo de esta precisión, es importante aclarar por qué la ciudad fue un tópico relevante tanto para Osorio Lizarazo como para la Radio Difusora Nacional de Colombia. En Colombia, la concentración de la propiedad de la tierra, la ausencia de empleo bien remunerado en el sector agrario, la falta de inversión gubernamental en el campo, la situación de violencia y el consecuente desplazamiento favorecieron la migración del campo a la ciudad a lo largo de las décadas del siglo xx en las que se construyeron las obras que nos ocupan. La población residente en las cabeceras municipales creció desde 1938 a un ritmo promedio anual de 3,8 %, mientras que la población residente fuera de la cabecera creció a menos de 1 % anual. Ahora bien, el período intercensal de mayor crecimiento de población urbana fue el de 1951-1964 (tasa media anual de crecimiento de 5,6 %). Esto implicó una alta concentración de población en las grandes ciudades. Bogotá, por ejemplo, tenía 330 312 habitantes en 1938, pero hacia 1950 tenía 715 250 pobladores y diez años más tarde (1964) contaba con 1 697 311 habitantes (Centro de Investigación sobre Dinámica Social, 2007, p. 14).

En la novela de Osorio Lizarazo, la ciudad que habitaron los personajes fue, justamente, Bogotá. La familia vivía en un callejón periférico que devino en el espacio a partir del cual el autor exhibió el crecimiento urbano, cuyo signo es la incorporación de esos resquicios a la ciudad. Para Osorio, sin embargo, lo relevante de esa elección era reflexionar, a partir de los García, sobre cómo los campesinos recién llegados se insertaban en la periferia de la urbe y asumían su origen rural en cuanto lastre que debían combatir. En palabras de Osorio:

Ella (Rosario, la madre) no hubiera podido traducirlo en palabras, pero anhelaba la elevación de sus hijos, expulsados de su origen rural y lanzados a una agitación ciudadana que requería otros métodos de desenvolverse, distintos a los de andar detrás de las yuntas o manejar las peonadas (p. 42).

En ambas dimensiones, el diagnóstico del autor fue implacable. Instruidos en la avaricia de la madre, los García lograron el bienestar económico, pero en el proceso se tornaron en explotadores de aquellos que se hallaban en posiciones de mayor vulnerabilidad que la suya y en subordinados de sujetos que gozaban de un prestigio y una holgura económicas superiores. La primera categoría fue simbolizada en Matilde, la niña recogida que trabajaba para la familia; la segunda, en las amistades prestantes de una de las hijas: Raquel, quien cultivó una serie de relaciones de homenaje y apariencia con políticos y funcionarios. Ahora bien, para el autor, los frutos de esa búsqueda eran una soledad modulada por la prosperidad y la persistencia de la exclusión, que había perdido el carácter económico, pero se afincaba en lo simbólico.

En el radioteatro, la Radiodifusora Nacional también situó la acción en la capital del país, pero la descripción de lugares bogotanos se diluyó. A fin de darle un carácter más nacional a la obra, marcadores geográficos, como el número de la calle que habitaban los García, fueron omitidos del relato. En su lugar, el narrador ofreció únicamente los nombres de aquellos lugares que merecían ser destacados por su valor cultural, como las iglesias. Veamos un ejemplo: después de que Lucía, una de las hermanas García, empezó a ser cortejada por Rigoberto, un citadino, la madre le pidió a su hijo que saliera a hacer averiguaciones sobre aquel hombre. En la obra de Osorio, se enuncia que, durante ese encargo, el joven se encontró con el pretendiente y fue con él a tomar mistelas al Parque de Santander. En el radioteatro, Rigoberto dijo:

Pero qué placer tan enorme tenerlo por aquí, mi queridísimo y futuro cuñado. De veras que esto me causa un regocijo, pero completamente inesperado. Inmediatamente nos vamos a tomar unas mistelitas en un establecimiento que acaba de abrirse en el Parque de Santander. Está recién ornamentado de bancos de flores y unos elegantísimos pinos (RNC, aprox. 1976, capítulo 4).

Además, la preocupación por los retos de la integración perdió centralidad ante el afán por dramatizar la tensión entre las tradiciones de la familia campesina y los retos que la vida urbana le planteaba a aquella. En el capítulo dos (RNC, aprox. 1976), el narrador describió la noche en cuanto momento de encuentro familiar. No obstante, a medida que

avanza la producción, desaparecen anotaciones como esa. En su lugar, se tornaron recurrentes los soliloquios de Rosario —primero angustiados, luego melancólicos—. Dos fragmentos resultan ilustrativos: en el capítulo cinco, después de que el novio de Lucía se ha marchado y la familia descubrió que ella esperaba un hijo, la madre pensó: “Perdí a mis hijos por culpa de esta desalmada, por esta perversa que no se sabe de dónde aprendió esas habilidades para lo malo. Yo no me explico cómo se dejó tentar por el diablo” (RNC, aprox. 1976). El siguiente fragmento apareció en el capítulo seis, cuando Raquel sonsacó a la madre para que destinara parte de sus ahorros a la compra de nueva ropa. Entonces la madre pensó: “¿Adónde ha ido a parar mi autoridad? Jamás me he sentido tan impotente, ni cuando Feliciano se escapó con la plata. Raquel llega a mandar y a disponer, y yo no soy capaz de impedirselo” (RNC, aprox. 1976).

En el primer apartado, la madre dejó oír su angustia porque su experiencia no le permitió evaluar los riesgos de consentirle a Rigoberto cortejar a su hija. En el segundo apartado, la madre reconoció que sus hijos habían dejado atrás los valores que ella defendía; aceptó que ellos estaban reemplazando la autoridad de la tradición por las novedades que la ciudad les ofrecía, y que ella difícilmente podría insertarse en esa lógica.

A partir de este tipo de situaciones, podemos afirmar que los creadores del radioteatro establecieron una jerarquía de valores escenificada en una oposición entre el campo y la ciudad (Williams, 2001, p. 72); en esta, la carga positiva: frugalidad con el dinero, unión familiar fue ligada a la experiencia rural, en tanto que sus contrarios fueron vinculados a la ciudad. Pero esta oposición no es tajante: la Radiodifusora Nacional mostró aprobación respecto a algunas actitudes que los hijos asumían a raíz de su comprensión del contexto al que habían sido trasplantados, a condición de que los atributos loables de la tradición no fuesen puestos en entredicho. En el capítulo ocho, Feliciano le explicó a la madre sobre la inconveniencia de emplear la violencia para educar a su nieto; él afirmó: “Eso sí que no. Eso es muy arcaico. Los hijos no se educan así. Por eso es que se vuelven sinvergüenzas, y se largan de la casa. A Juliancito lo vamos a levantar con cariño y arrumacos” (RNC, aprox. 1976).

En ambas producciones, una determinación moduló la experiencia urbana de los García: Feliciano decidió retomar la tradición combativa de su padre y vincularse a las guerrillas liberales durante la guerra de los Mil Días. En la novela, el autor resaltó la vinculación de las mujeres en la causa política. Ellas se comprometieron a recoger remesas que serían guardadas en la tienda y, posteriormente, enviadas al campo de batalla. El autor las narró imbuidas de una determinación guerrera que las movía

a arriesgar su seguridad para contribuir con el triunfo del partido y honrar la lucha a la que primero el padre y ahora el hermano consagraron sus vidas.

Asimismo, él enfatizó en la forma silenciosa que adoptó el conflicto en la ciudad. Así, en su narrativa, en Bogotá la guerra estuvo marcada por la vigilancia encubierta de los esbirros del Gobierno sobre los familiares de los combatientes y por las estrategias de las mujeres para eludirlos y colaborar con la causa familiar. Ellas desplegaron artimañas como recorrer las iglesias bogotanas a horas pactadas, arrodillarse juntas y entregar información entre dientes como si musitaran un rezo y, más tarde, echar a andar por las calles sin mirarse, aprovechando el aura de anonimato que ofrecía la ciudad. Si de esta manera lograban transmitirse las últimas novedades, la vía para la entrega de las remesas era valerse de Matilde, la joven recogida por los García. Ella iba a las casas de las otras familias escabulléndose por callejuelas poco transitadas y simulaba hablar con las otras empleadas mientras recibía los insumos que se precisaban. La joven también aprovechaba los días de mercado: iba a la plaza, simulaba elegir los alimentos entre otras sirvientas e, inclinadas sobre la mercancía, intercambiaban datos sobre los hombres que luchaban en el campo.

En el radioteatro, el equipo de Gonzalo Vera acentuó la atmósfera de vigilancia que la ciudad le imprimía a la guerra. Las mujeres hablaban con temor de las constantes visitas de esbirros disfrazados de obreros a la tienda y de hombres que, desde la calle o la acera de enfrente, miraban durante largo rato hacia la casa de la familia. En el capítulo once (RNC, aprox. 1976), Raquel expresó que, a raíz de la guerra, Bogotá se hallaba sumida en el miedo.

Sin embargo, hubo un esfuerzo por situar la participación de las García en la guerra como resultado de sus emociones (el afecto, el rencor) y alejar sus acciones de la conciencia política partidista que se le atribuía a personajes como Feliciano (Arroyave Álvarez, 2019, p. 96). Cuando un guerrillero fue a llevarles noticias de Feliciano y a pedirles su apoyo para sostener la guerra, el narrador explicó su asentimiento argumentando que Raquel ayudaría para arrancarse el malestar que le produjo ser despedida de su empleo, pese a haberle mostrado su fidelidad y su eficiencia al Gobierno y para entretenerse durante aquellos meses en los que las fiestas y los encuentros en la ciudad estaban prohibidos (RNC, aprox. 1976, capítulo 10).

Finalmente, el radioteatro mostró cómo la fuerza de los lazos familiares les permitió a las García sobreponerse, tanto al vuelco doméstico que supuso la guerra, como a los retos de integración económica y social

que la ciudad le planteó a esa familia. A diferencia de lo ocurrido en la novela, el final no sucedió tras la muerte solitaria de las mujeres, sino con el inicio de un periodo de prosperidad que, aparentemente, les permitiría cumplir su deseo de mejorar las condiciones materiales de existencia.

Llegados a este punto, es preciso hacer dos aclaraciones sobre los procedimientos de la comparación realizada entre ambas producciones. En primer lugar, no consideramos el radioteatro en tanto forma supeditada a la novela escrita (Castrillón, 2015, p. 74). Ambos productos son el resultado del encuentro de dos tipos de contexto: uno sociocultural que determinó el rol de Osorio Lizarazo y de la Radiodifusora Nacional en la creación de un sentido cultural de la nación colombiana y otro técnico que determinó la adscripción de ambos productos en las tradiciones de la novela realista y de los radioteatros con fines propedéuticos de la emisora estatal. En segundo lugar, para tornar un radioteatro y una novela en obras susceptibles de ser puestas en relación, partimos de los tipos de lenguaje que fueron empleados en ambas: el lenguaje radiofónico en el primero y el lenguaje escrito en la segunda. Lo anterior se justifica en el argumento según el cual, pese a la diferencia en lo relativo a los mecanismos de los que se vale cada uno, su función de compendio de herramientas que vehiculan la comunicación de una idea o un mensaje les es común (Cappello, 2020, pp. 1-5). En consecuencia, interpretamos las narrativas de la ciudad que le pertenecen a cada uno en tanto manifestaciones de intenciones comunicativas que, si bien guardan relación, son propias de las necesidades históricas ante las que se posicionaron tanto Osorio Lizarazo como la emisora.

El lenguaje radiofónico

El melodrama fue el principal resorte expresivo que moduló los usos del lenguaje radiofónico en el radioteatro *El camino en la sombra*. Los recursos técnicos de la radio fueron puestos, en primer lugar, al servicio de uno de los mecanismos retóricos que integran ese pulso narrativo: la producción de suspenso (Fernández Reyes, 2008, p. 11). En el producto cultural del que se ocupa esta investigación, la capacidad de otorgarle ritmo a la producción de emociones y construir la dirección que estas debían tomar (atributos propios del suspenso dramático) fueron potenciadas por los creadores para favorecer la comprensión de la producción entre los oyentes. Cada uno de los veinte capítulos operó como una puerta entreabierta que, mediante la música, la voz, el silencio y los efectos sonoros,

le permitía al oyente recordar lo que había ocurrido previamente, conocer las nuevas peripecias que protagonizaba la familia, pero, al tiempo, sugería tal cantidad de interrogantes que la sintonización de la entrega venidera era indispensable para la cabal comprensión de la historia (Martín-Barbero, 1992, p. 34). En este sentido, vale aclarar que aquello cuya solución se prometía eran las tensiones emergentes (la forma como la familia asumiría el embarazo de Lucía, los problemas financieros), pero, aun cuando estos fueran superados por los García, su acumulación a lo largo de los capítulos añadía la sensación de que el dilema tutelar del radioteatro se tornaba más enrevesado, situación que alentaba al oyente a sintonizar la obra hasta el final.¹

El melodrama fue usado, en segundo lugar, para ritmar otra determinación comunicacional: los elementos constitutivos del lenguaje radiofónico se tornaron en vehículos para escenificar las acciones, los deseos, los pensamientos y los conflictos de la familia García, en primer lugar, como fuerza que alentó el avance de la narración y transmitió la acción narrada; en segundo lugar, en tanto experiencia arquetípica que moldeó una ciudad cuyo contorno estaba subordinado a los roles que desempeñaron los García, y cuyo clima estaba signado por sus dramas. Citando a Ang (1985), podemos afirmar que la ciudad “perdió su carácter arbitrario y devino un espacio que enfocó el tono de la acción y le dio resonancia a la trayectoria de los personajes” (p. 30). El tránsito de las García por los estertores de la guerra de los Mil Días es elocuente respecto a lo anterior. Durante el periodo en el cual el grupo de hombres de Feliciano empezaba a tomar las determinaciones que derivaron en su muerte, las voces de los personajes y del narrador fueron portadoras de algunas manifestaciones de un suspenso que tensionó la narración hasta el último capítulo. Uno de sus mecanismos fue el presagio: cuando las García, fortalecidas por el encarcelamiento injusto de Lucía y Betulia, decidieron vincularse de forma a la red de colaboradores urbanos de la guerra, la voz de la madre adquirió un tono y un lenguaje que anunciaban el desenlace ominoso. En el capítulo quince, ella afirmó: “Mira, Raquel, mira allá: una gran mariposa negra. ¡Mira! Nunca se presentan en las casas, sino cuando alguien va a morir” (RNC, aprox. 1976).

La ciudad también participó de esa tensión. El narrador describió el golpe insistente de un viento helado, la niebla que parecía amortajar las calles, el paso de una patrulla de policía. De acuerdo con la pulsión melodramática, en momentos como el mencionado, lo urbano adquirió

¹ Lo que aquí se denominan tensiones emergentes corresponden al nivel microestructural del suspenso. Es decir, el desenlace de las peripecias en las que se ven envueltos los personajes una y otra vez a lo largo de la producción. Existe también el nivel macroestructural, que está construido por las tensiones que únicamente encuentran su solución al final de la producción.

sentido en la realización cotidiana de la vida familiar (Ang, 1985, p. 42). Pero detengámonos en el tratamiento del que fue objeto el lenguaje radiofónico para producir esa narrativa melodramática de la ciudad.

En el radioteatro pueden oírse dos tipologías musicales. En el primer segmento, que culminó con los rumores del inicio de la guerra, predominó la presencia de aires andinos; estos acompañaron las ilusiones que ritmaron la instalación de la familia en la ciudad, y las incertidumbres que trajeron consigo la apertura de la tienda. En el segundo segmento, que se prolongó hasta el final del radioteatro, los aires inspirados en la música clásica europea puntuaron la partida del hijo al combate, la

La versión radiofónica de la novela de Osorio Lizarazo da cuenta de un destiempo entre la historia nacional y las políticas culturales estatales urdidas para intervenir sobre ella, de cómo las estrategias creadas por intelectuales al servicio de la República Liberal –entre los que se halló Osorio Lizarazo– continuaron siendo el horizonte de acción de la emisora.

vigilancia de los esbirros, el apresamiento de las hermanas o la muerte de Feliciano. De acuerdo con Bolaños-Florido (2021), las decisiones de esta naturaleza estaban sustentadas en la premisa según la cual la emisora debía divulgar las músicas que representarían los mayores logros de la cultura occidental y la tradición nacional, entendida como las producciones andinas. Situados en esos límites, los creadores organizaron una suerte de gramática que permitiera la comprensión de la novela.

El punto de partida para abordar la música en el radioteatro son las funciones de esta en la radio, expuestas por Fernández (1994, pp. 56-64) y Camacho (1999, pp. 21-39). Así, la primera función de la música con relación a la ciudad fue situar a los persona-

jes en las calles: cuando un personaje abandonaba la casa, su tiempo en movimiento era descrito con la voz alegre, rápida y aguda de los tiples, las guitarras y los requintos, si su misión no conllevaba riesgos. Un ejemplo de ello surgió cuando Feliciano salía a repartir los duraznos en conserva y las almojábanas frescas que preparaban las mujeres de la familia antes de adquirir la tienda (RNC, aprox. 1976, capítulo 2).

La segunda fue crear una atmósfera que expresara los estados de ánimo que suscitaban en los sujetos algunos hechos ocurridos en la porción de ciudad que habitaban; esto se tornó más frecuente durante la guerra, cuando la incertidumbre de las mujeres ante una ciudad que se revelaba hostil con ellas fue expresada mediante acordes lentos y agudos ejecutados

con violines y oboes. Después de que Lucía y Betulia fueran apresadas, la mujer fue rodeada con ese tipo de halo mientras permanecía junto a la ventana contemplando las calles (RNC, 1976, aprox. capítulo 14).

La tercera fue otorgarle textura al tiempo vivido por la familia en la ciudad. Mientras la vida familiar estuvo signada por el vértigo de modernizar sus costumbres bajo las órdenes de Raquel, y todos recorrían la ciudad comprando vestidos, visitando amistades y asistiendo a misas, la música denotaba el veloz discurrir del tiempo. Entre tanto, cuando la existencia de las García devino en la rutina de esperar el fin de la guerra y superar los males que se abatían sobre ellas, el ritmo de la música fue más pausado, aunque fue interrumpido por aires con tambores fuertes que se asemejaban al latido de un corazón en momentos como aquel en que, durante una visita al mercado, Raquel se enteró de la muerte de su hermano (RNC, aprox. 1976, capítulo 18).

La voz del narrador adquirió un rol crucial en la producción. Él se ocupó de darle forma a una ciudad que careció de paisajes sonoros en la obra. Él, mediante fragmentos de la novela de Osorio Lizarazo, tuvo la misión de encarnar a Bogotá. Era esa voz quien nos informaba las actividades, las atmósferas y los recorridos que marcaban a los personajes cuando abandonaban la casa. Asimismo, esa voz dotada de un tono grave y solemne, cuyas inflexiones orientaban al oyente —tanto respecto a las emociones que se instalaban en el radioteatro como respecto a la velocidad temporal y la ubicación espacial de los personajes— era una suerte de testigo omnisciente que informaba al oyente aquellos detalles que precisaba para comprender la historia (Arias-García, 2019; Hayes, 2012).

Ahora bien, asumir al narrador en tanto testigo puesto al servicio del oyente tiene dos implicaciones importantes para el estudio del lenguaje radiofónico: en primer lugar, su función fue crear un marco visual que fungiera como referente para orientar la imaginación de los oyentes (Ong, 1987, p. 73). En segundo lugar, su voz era la marca más audible de las aspiraciones propedéuticas de la emisora, al enseñarle a los oyentes a imaginar y entender la obra, así como al ligar el radioteatro al libro que le dio origen.

En el capítulo ocho (RNC, aprox. 1976), el narrador informó la recién adquirida costumbre del hijo de Rosario: recorrer los establecimientos nocturnos de la capital. Cuando había finalizado una conversación entre madre e hijo, en la que la madre indagó por las nuevas ocupaciones de Feliciano, el narrador adoptó su rol omnisciente, asumió un tono de voz tenso y afirmó, citando a Osorio Lizarazo:

En realidad, la señora Rosario no sabía que su hijo frecuentaba diferentes tipos de reuniones. Había adquirido el relieve que le correspondía por las hazañas cumplidas en la breve contienda que acababa de transcurrir. Ostentaba con orgullo su título militar, adquirido con rapidez, pero a fuerza de valor y destreza (RNC, aprox. 1976, capítulo 8).

Otra intervención del narrador en lo relativo a la ciudad fue audible durante el capítulo veinte, cuando un soldado liberal llegó a casa de las García a recoger las remesas que habían recolectado los colaboradores del partido en la ciudad. Gracias a esa voz, el oyente pudo enterarse de que el soldado dejó las mulas ocultas en el río San Francisco, avanzó agazapado entre las sombras hasta la casa de las García, golpeó su ventana, entró, y repitió el procedimiento cinco veces, hasta ubicar cinco bultos en los animales. La voz del narrador también resultó elocuente sobre el riesgo que acarreaba esa actividad, y preparó un suspenso que derivó en el asesinato del soldado tras culminar el último viaje. No obstante, ese desenlace fue informado mediante la voz del soldado: “Narrador: el sargento se escurrió hasta llegar al río San Francisco. Llegó, cargó los bultos. Luego puso en camino las bestias. De pronto se vio rodeado de sombras (sonaron varios disparos precedidos por la queja de un hombre). Militar: “Me muero” (RNC, aprox. 1976, capítulo 20).

Pero el valor de la voz del narrador se completó con la voz de los personajes. En la producción radial, a diferencia de lo ocurrido en la producción escrita —donde las conversaciones solían ser paráfrasis realizadas por el narrador—, las voces de cada sujeto de la obra marcaron el ritmo narrativo de todos los capítulos y les otorgaron sentido a los sucesos del radioteatro. Así, retomando a Sarlo (2012), podemos afirmar que en *El camino en la sombra* no solo se discurrió por las peripecias de la familia García en la ciudad, sino que esos trayectos fueron experiencias comunicables gracias al discurso dialógico. En el radioteatro, las preocupaciones nacionalistas de Osorio Lizarazo y el afán formativo de la emisora encontraron un lenguaje que procuraba parecerse al de los oyentes de la obra.

En el capítulo veinte, después de que resonó el disparo que le dio muerte al soldado que recogió las remesas para los revolucionarios, Rosario y Raquel conversaron:

Rosario: Fue él, fue él. El sargento Rojas. Lo mataron, estoy segura.

Raquel: “Sí, fue por los lados del río San Francisco”. Minutos más tarde, cuando, tras requisar a Rojas, los militares llamaron a la puerta de las García para indagar si ellas estaban relacionadas con el difunto, podemos oír el siguiente intercambio:

“Rosario, dirigiéndose a los militares: ¿Por qué irrumpen así en mi casa?”

Militar: Podemos hacerlo. En el día o en la noche. A la hora que nos dé la gana. Pero esta vez lo hacemos con sobrados motivos.

Raquel: ¿Qué motivos?

Militar: ¿Oyeron los disparos?

Mujeres: No, no oímos nada.

Militar: Estoy leyendo sus mentiras en la cara. ¿Quién estuvo aquí hace un rato? (RNC, 1976, capítulo 20).

La voz, puesta de manifiesto en el acento, el vocabulario y el fraseo fue, además, un indicador del origen —rural o urbano— de los personajes. Rosario poseía una cadencia veloz, un timbre fuerte y una acentuación que permite situar su procedencia en un municipio de Boyacá. Lo anterior adquirió mayor verosimilitud al escuchar todos los capítulos: ella acudía a expresiones como “su mercé”, “mijo” y una serie de onomatopeyas que los colombianos sabemos ligar al altiplano cundiboyacense. En contraste, personajes como Rigoberto fueron dotados con una cadencia suave, un timbre cantarín y un acento que resulta fácil asociar con los llamados “cachacos” bogotanos. Teniendo como referencia tales personajes antípodas, adquiere sentido una inflexión que se profundizó a lo largo de la obra: a medida que Raquel abandonaba los hábitos familiares para convertirse en telegrafista, su voz perdía los matices que la emparentaban con la madre y ganaba un lenguaje poblado de un vocabulario más próximo a su rol social como mujer educada que habitaba una ciudad.

Conclusiones

Retomar el radioteatro *El camino en la sombra* constituyó una oportunidad para reflexionar sobre las respuestas que articuló la Radiodifusora Nacional de Colombia ante los retos que los cambios producidos en la década de los setenta les plantearon a las ideas sobre la cultura del país que ella encarnó. Abordar tal producción arrojó elementos para afirmar que la reacción de esa institución fue la recuperación de un proyecto de nación ensayado antes. Los líderes de esa institución retomaron el espíritu modernizador, propedéutico y culto (de acuerdo con el canon europeo y con una comprensión de lo popular determinada por este y modulada por las manifestaciones asociadas con el centro del país) de la República Liberal, pese a que habían transcurrido más de treinta años desde su clausura.

Así, frente a un puñado de ciudades que crecían de forma abigarrada y unos migrantes que demandaban su integración en la cultura y la economía urbanas, la emisora ofreció un relato de migración a la ciudad en el cual ese arribo supuso un amoldamiento de los sujetos al nuevo entorno, al tiempo que sus tradiciones permanecían casi intactas. En suma, la versión radiofónica de la novela de Osorio Lizarazo da cuenta de un destiempo entre la historia nacional y las políticas culturales estatales urdidas para intervenir sobre ella, de cómo las estrategias creadas por intelectuales al servicio de la República Liberal —entre los que se halló Osorio Lizarazo— continuaron siendo el horizonte de acción de la emisora.

Las páginas anteriores también dieron cuenta de la subordinación de las determinaciones narrativas audibles en el radioteatro respecto a la intención comunicacional que las sustentó. El rumbo que el equipo a cargo de la adaptación de *El camino en la sombra* le otorgó a la trama se afincó en la apuesta de la política cultural de la emisora estatal que posibilitó su aparición. Así, la novela de Osorio Lizarazo fue objeto de una honda reinterpretación orientada a construir una historia que pudiera atraer a una audiencia nacional y popular. Esto supuso relegar los rasgos de la obra que buscaban problematizar la modernización y la codicia desde la Bogotá de inicios del siglo xx, y otorgarle protagonismo a aquellos que dramatizaban la oposición entre tradición y modernidad, para enseñarle a la audiencia a desear para sí el mejoramiento económico y cultural, propios de la vida urbana, sin abandonar aquellos valores que, en la comprensión de la emisora, eran cualidades rurales.

Existe un trayecto notorio entre ambas producciones: ese que va desde la novela vinculada al realismo social hasta el radioteatro construido bajo la égida del melodrama. En relación con lo anterior, este artículo se sostiene en la afirmación según la cual elecciones como la consistente en tramar un radioteatro mediante los recursos técnicos, narrativos y expresivos del lenguaje radiofónico no son contingentes. Recursos como la música, la voz del narrador o las voces de los personajes, cargados con una dosis de suspenso y un discurrir emotivo, fueron los portadores de la idea de ciudad que habitó la producción. Si el escritor interpeló a sus lectores mediante su palabra, la emisora instruyó y entretuvo a sus oyentes mediante el lenguaje radiofónico. Afirmar lo anterior tiene una implicación valiosa para la comprensión de esta y otras producciones radiales: el lenguaje propio de ese medio no es una convención añadida a una producción para suplir la ausencia de imágenes, ni un ajuste necesario para divulgar una obra literaria, sino una matriz sociotécnica cuyos elementos son usados para expresar las ideas de los creadores. Además, como esta

investigación hace visible, mediante la distancia entre el sentido que tuvo la ciudad en ambos productos, adaptar la novela hasta convertirla en radioteatro supuso construir una nueva obra a la luz de las preocupaciones de un autor diferente: la Radiodifusora Nacional de Colombia.

El presente artículo deja también algunas sendas abiertas a futuros investigadores. Los argumentos presentados se centraron en la importancia de los recursos de la radio en la divulgación de la política cultural del Estado colombiano a mediados de la década de los setenta. Sin embargo, hace falta ahondar en la participación de la radio en la articulación de otras propuestas de organización de la sociedad e indagar por las funciones que este medio cumple en la actualidad.

Además, durante el proceso de investigación se trabajó a partir de una serie de formulaciones sobre la radio que requieren mayor investigación empírica. ¿En qué planos concretos la radio ayudó a la construcción de un sentido de pertenencia nacional? ¿De qué maneras los oyentes de radio aprenden a comprender los códigos sonoros del lenguaje radiofónico? ¿Cómo los realizadores deciden la disposición de los elementos del lenguaje radiofónico en sus producciones? Interrogantes que dan cuenta de la necesidad de problematizar la radio, su historia, sus técnicas, sus tradiciones de gestión metodológica y cultural y la relación con sus audiencias. —◆◆—

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ang, I. (1985). *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. New York: Routledge.
- Arias-García, E. (2019). La figura del narrador en la ficción radiofónica seriada: El caso de Taxi key. *Index.Comunicación* 9 (2), pp. 101-134.
- Arroyave Álvarez, H. (2019). Resentimiento como respuesta emocional al daño en dos grupos de mujeres en el conflicto armado en Colombia. *Revista de Psicología Universidad de Antioquia* 11 (1), pp. 93-115.
- Berman, M. (2018). *La construcción de un género radiofónico: el radioteatro*. Buenos Aires: Eudeba.
- Bolaños-Florido, L. (2021). Lo cultural y lo popular en la Radio Nacional de Colombia, 1940-1985. *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local* 13 (27), pp. 146-182. <https://doi.org/10.15446/historelo.v13n27.89101>
- Calvo, O. (2009). Literatura y nacionalismo: la novela colombiana de J. A. Osorio Lizarazo. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 37 (2), pp. 91-119.
- Camacho, L. (1999). *La imagen radiofónica*. México: McGraw-Hill Interamericana.
- Cappello, G. (2020). El melodrama como pulso esencial: una mirada desde la narrativa serial. *Comunicación y Sociedad* 1 (17), pp. 1-23.
- Castrillón, C. (2015). *Todo viene y todo sale por las ondas: formación y consolidación de la radiodifusión colombiana, 1929-1954*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Centro de Investigación sobre Dinámica Social. (2007). *Ciudad, espacio y población: el proceso de urbanización en Colombia*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Emmett, L. (2021). Feeling at home: Sound, affect and domesticity on radio soap operas. *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media* 19 (1), pp. 23-39.
- Fernández Reyes, A. (2008). El suspenso del melodrama: entre modelos narrativos y modelos de conducta. *Culturales* 4 (8), pp. 7-52.
- Fernández, J. (1994). *Los lenguajes de la radio*. Buenos Aires: Atuel.
- Grimson, A. & Caggiano, S. (2010). Respuestas a un cuestionario: posiciones y situaciones (Alejandro Grimson y Sergio Caggiano). En N. Richard (ed.). *En torno a los estudios culturales: localidades, trayectorias y disputas*. (pp. 17-31). Santiago de Chile: Editorial ARCIS.
- Hayes, J. E. (2012). White Noise: Performing the White, Middle-Class Family on 1930s Radio. *Cinema Journal* 51 (3), pp. 97-118.
- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, J. (1992). *Televisión y melodrama: géneros y lecturas de la televisión en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Moreno Gómez, S. (2019). *La novelística de José Antonio Osorio Lizarazo: la modernización sin modernidad en Colombia*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá].
- Neira Palacio, E. (2002). *La gran ciudad latinoamericana: Bogotá en la obra de José Antonio Osorio Lizarazo*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Osorio Lizarazo, J. (1965). *El camino en la sombra*. Barcelona: Editorial Aguilar.

- Rea, L. (2013). *Argentine Serialized Radio Drama in the Infamous Decade, 1930–1943: Transmitting Nationhood*. Farnham, UK: Ashgate.
- Radiodifusora Nacional de Colombia. (1976 aproximadamente). Radioteatro la novela *El camino en la sombra* [programa de radio]. en G. Vera (Productor). Bogotá: Radiodifusora Nacional de Colombia.
- Sarlo, V. (2012). *Signos de pasión: Claves de la novela sentimental del Siglo de las Luces a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- Silva, R. (2000). Hondas nacionales: La política cultural de la república liberal y la Radiodifusora Nacional de Colombia. *Análisis Político* 41, pp. 3-22.
- Vergara Aguirre, A. (2014). *Historia del arrabal: Los bajos fondos bogotanos en los cronistas Ximénez y Osorio Lizarazo, 1924-1946*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Volkening, E. (1972). Literatura y gran ciudad. *Eco Revista de la Cultura en Occidente* xxiv, pp. 323-352.
- Williams, R. (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.
- Williams, R. (2001). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.

Autobiografía, duelo y trauma. *Lo que no borró el desierto* de Diana López Zuleta

Autobiography, Grief, and Trauma.
Lo que no borró el desierto by
Diana López Zuleta

Andrea Noguera-Henao

Arizona State University, Estados Unidos

amnoguer@asu.edu

 <https://orcid.org/0009-0009-8931-0809>

Recomendaciones: Este artículo se basa en la disertación titulada “Duelo y trauma en autobiografía, memoria y autoficción colombiana: *Cómo maté a mi padre* de Sara Jaramillo Klinkert, *Lo que no borró el desierto* de Diana López Zuleta, y *Lo que no tiene nombre* y *El prestigio de la belleza* de Piedad Bonnett”, presentada en la Universidad Estatal de Arizona en 2025 bajo la dirección de Cynthia Tompkins. El contenido ha sido adaptado del capítulo IV *Lo que no borró el desierto* de Diana López Zuleta, con adiciones y omisiones respecto al original.

Cómo citar este artículo: Noguera-Henao, A. (2025). Autobiografía, duelo y trauma. *Lo que no borró el desierto* de Diana López Zuleta. *Estudios de Literatura Colombiana* 57, pp. 159-178.
<https://doi.org/10.17533/udea.elc.357853>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 20/07/2024
Aprobado: 26/12/2024
Publicado: 31/07/2025

Copyright: ©2025 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. 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



Autobiografía, duelo y trauma. *Lo que no borró el desierto* de Diana López Zuleta

Autobiography, Grief, and Trauma. *Lo que no borró el desierto* by Diana López Zuleta

Andrea Noguera-Henao, Arizona State University, Estados Unidos



Resumen:

Este texto explora en *Lo que no borró el desierto* de Diana López Zuleta la representación y construcción de la identidad en medio del dolor y el trauma mientras busca que se haga justicia. Se plantea que el texto autobiográfico es un medio para construir identidad y para transitar hacia un objetivo personal. Este artículo utiliza teorías sobre la autobiografía, el duelo y el trauma para analizar la representación narrativa de López Zuleta. Se concluye que esta narrativa autobiográfica es un testimonio de violencia y corrupción, entrelazado con una historia personal traumática donde la narradora se centra en valores de verdad y justicia. Fusiona memoria personal y fuentes documentales, en la que prevalece la verdad subjetiva. Además, actúa como un instrumento para procesar el trauma y el duelo, al facilitar la reconciliación personal.

Palabras clave: autobiografía; duelo; trauma; identidad; Diana López Zuleta.

Abstract:

This text explores the representation and construction of identity amidst pain and trauma in Diana López Zuleta's *Lo que no borró el desierto* while seeking justice. It posits that the autobiographical text serves to construct identity and pursue personal goals. This article employs theories on autobiography, grief, and trauma to analyze López Zuleta's narrative representation. It concludes that this autobiographical narrative is a testimony of violence and corruption, intertwined with a personal traumatic story where the narrator focuses on values of truth and justice. It merges personal memory and documentary sources, with subjective truth prevailing. Additionally, it acts to process trauma and grief, facilitating personal reconciliation.

Keywords: autobiography; grief; trauma; identity; Diana López Zuleta.

Presentación

Este artículo analiza la autobiografía *Lo que no borró el desierto* (2021), de Diana López Zuleta, centrándose en la representación del duelo y el trauma. Examina cómo la narradora desarrolla su identidad al relatar el asesinato de su padre y detalla el proceso de investigación personal y periodística que realizó para esclarecer la responsabilidad intelectual detrás del crimen. La obra no solo refleja su experiencia personal, sino también su búsqueda de justicia, destacando la interacción entre su identidad emergente y su labor investigativa. Para abordar estos temas, primero se sitúa la autobiografía dentro del marco teórico del género autobiográfico, lo que permite explorar cómo las autobiografías configuran la identidad y el relato personal. Luego, se analiza el texto desde las teorías del duelo y el trauma, proporcionando el contexto necesario para comprender cómo estos elementos se expresan en la narrativa. Estos enfoques teóricos ofrecen una visión integral del proceso mediante el cual la autora construye su identidad y procesa el dolor en su obra.

López Zuleta y su relato autobiográfico

La autobiografía en el contexto colombiano contemporáneo ha emergido como un medio para explorar y representar experiencias personales vinculadas a la violencia y el conflicto armado, al integrar elementos artísticos y testimoniales que enriquecen la narrativa, como lo analiza Tatiana Cuéllar Torres (2021) en su artículo “Memorias de un sueño: autobiografía visual de un pasado reciente en Colombia”. El género autobiográfico no solo reconstruye la memoria individual, sino que también aborda dimensiones colectivas y políticas a través de actos como la memoria, la acción política y la creación artística. Este enfoque interdisciplinario evidencia cómo el relato de vida puede vincularse con documentos institucionales y testimonios familiares, al ofrecer una perspectiva compleja

de la historia reciente del país (pp. 292-293). De manera similar, *Lo que no borró el desierto* de Diana López Zuleta se inscribe en esta tradición al combinar su experiencia personal de duelo y trauma con una crónica periodística que expone la corrupción y la violencia en Colombia. Así, su obra no solo da cuenta de una historia íntima, sino que también dialoga con las realidades sociales y políticas que han marcado al país, al reafirmar el papel de la autobiografía como un espacio de resistencia, memoria y justicia.

El dolor, aunque indeseable, puede ser una brújula que guía hacia un entendimiento más profundo del yo y hacia la justicia. En *Lo que no borró el desierto*, Diana López Zuleta transforma su duelo personal en una búsqueda de justicia en medio de la violencia y corrupción de Colombia. Nacida en 1987 en La Paz, Cesar, López Zuleta es periodista graduada de la Universidad del Norte y especializada en Opinión Pública y Mercadeo Político en la Universidad Javeriana. Ha colaborado con diversos medios y actualmente escribe para *El País*. En 2021, recibió el Premio Nacional de Periodismo CPB (Círculo de Periodistas de Bogotá) por su obra autobiográfica. *Lo que no borró el desierto* combina autobiografía y crónica investigativa, narrando la pérdida de su padre, asesinado en un contexto de violencia, y su lucha por esclarecer los hechos. Mezclando entrevistas, testimonios y análisis político, el libro denuncia estructuras corruptas y contextualiza el panorama judicial del Cesar y La Guajira. Aunque centrada en su experiencia, la obra trasciende lo personal e ilumina dinámicas sociales y políticas colectivas. Con este enfoque, López Zuleta convierte sus memorias en una herramienta de resistencia y reconstrucción social, al entrelazar lo personal con lo periodístico para abrir espacio a la memoria colectiva y denunciar las injusticias de su entorno.

López Zuleta relata cómo el asesinato de su padre y la violencia de su región impactaron profundamente su vida personal y familiar, transformando la escritura en una herramienta para procesar el duelo y el trauma. Criada en una familia numerosa en la región costera colombiana, marcada por el abandono estatal, el machismo y la cultura guajira, encontró en su madre y abuela figuras fundamentales de apoyo. Aunque no vivía con su padre, un político comprometido con obras sociales, mantenía con él una relación cercana y amorosa hasta su asesinato, perpetrado por Kiko Gómez, exaliado político y rival electoral, cuando ella tenía diez años. Esa misma semana perdió también a su abuela materna, lo que intensificó el trauma.

Tras graduarse del bachillerato, López Zuleta estudió periodismo, lo que le permitió investigar el asesinato del padre y denunciar la corrupción en su región de origen. Durante su carrera, entrevistó a Kiko Gómez,

quien había confesado haber ordenado el crimen para ocultar actos corruptos. La autora reunió testimonios que lo implicaban en múltiples delitos que la enfrentaron a un entorno dominado por el narcotráfico, la corrupción y los grupos armados. En su relato, contrasta los valores altruistas de su padre con los intereses corruptos de Gómez, incluyendo a figuras clave como periodistas aliados, su familia y las investigaciones que llevaron a la condena de Gómez. Además, reflexiona sobre su identidad y el impacto del duelo, y destaca cómo su lucha por la justicia la ayudó a superar el miedo y a encontrar agencia personal en medio de la adversidad.

Lo que no borró el desierto es una autobiografía que combina descripciones y narraciones con personajes de la vida pública, mencionados explícitamente por sus nombres. Como crónica de periodismo investigativo, incorpora testimonios de diversos sectores, incluyendo sociedad civil, grupos armados y periodistas, y se respalda en una investigación exhaustiva con fuentes oficiales. La autora utiliza materiales como fotografías, videos, diarios, cartas y objetos, así como textos legales y periodísticos, para reconstruir su pasado y guiar su búsqueda de la verdad tras el asesinato de su padre. La voz narrativa refleja un duelo prolongado y melancólico, marcado por el trauma de perder a dos seres queridos en una semana en un contexto de violencia política. El relato no solo busca documentar hechos, sino también transmitir su experiencia personal, al mostrar cómo López Zuleta se convierte en un símbolo de empoderamiento y liderazgo. A través de su narrativa, desafía estereotipos culturales y expone su complejidad como individuo, al utilizar la escritura como un medio para revelar la verdad y enfrentar la adversidad.

Reflexiones en torno al género literario

La narrativa autobiográfica es un género literario que, más allá de simplemente relatar eventos de la vida de un individuo, se convierte en un espacio donde convergen la interpretación y la construcción de la identidad a través del texto. Philippe Lejeune (1994) propone el concepto de autobiografía: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y; en particular, en la historia de su personalidad” (p. 50) y del pacto autobiográfico que Lejeune (1989) define como un acuerdo implícito entre el autor

y el lector sobre la veracidad de los eventos narrados y la identidad del narrador como autor del texto (p. 3). Este pacto es esencial para entender cómo el texto autobiográfico establece una conexión íntima con sus lectores, quienes aceptan la versión que el autor presenta de su vida y de su identidad. El enfoque de Linda Hutcheon (1998) sobre la *metaficción historiográfica* permite analizar cómo las narrativas personales no solo registran algunos hechos, sino que también reflejan la interpretación y la percepción del narrador sobre su entorno: “Historiographic metafiction, like both historial fiction and narrative history, cannot avoid dealing with the problem of the status of their ‘facts’ and of the nature of their evidence, their documents” (p. 122). El académico Francisco Rodríguez (2000), en su artículo “El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial” enfatiza que la autobiografía es una construcción compleja y multifacética que no solo se limita a narrar hechos pasados, sino que crea una nueva identidad a través de la escritura, influenciada por contextos culturales y retóricos. Además, destaca su valor como discurso literario, no solo como un documento cognoscitivo (pp. 9-22). Por su parte, la también académica Silva Carreras (2016), en su artículo “Literatura del yo: reflexiones teóricas perspectivas de autor en el género autobiográfico”, propone que la identidad autobiográfica es una construcción dinámica, influenciada por la representación y la interpretación que el autor hace de sí mismo (pp. 153-156).

La narrativa autobiográfica de López Zuleta cumple con el pacto autobiográfico propuesto por Lejeune (1989), pues, desde el inicio del relato, López Zuleta se define y refuerza su identidad como periodista al mencionar explícitamente su nombre completo y el vínculo con su padre asesinado (pp. 11-15). El pacto autobiográfico se refleja en el estilo periodístico del texto, informativo, crítico y directo, con abundante contexto histórico, político, geográfico y cultural, respaldado por detalles precisos como nombres y fechas, y ocasionalmente complementado con notas al pie. De modo que este pacto autobiográfico es también reforzado con su identidad como periodista y en su compromiso con la búsqueda de la verdad y la justicia, lo que da forma a la estructura y contenido de su texto. A lo largo de este, la narradora muestra su pasión por la lectura, siendo una ávida consumidora de revistas, diarios importantes y redes sociales. Desde temprana edad, demostró interés en el periodismo y se propuso descubrir la verdad sobre la muerte de su padre para compartirla con el mundo “le dije que quería escribir una crónica [...] Para ella todo tenía un sentido, incluso el oficio que cada cual había elegido. Las profesiones y los oficios son la solución de nuestros conflictos. Por eso te volviste periodista, por la necesidad de reconstruir la historia de tu papá,

me explicó” (p. 284). Así, esta autobiografía relata los eventos con el enfoque subjetivo de la narradora. López Zuleta hace su relato personal a partir de la narración del evento del asesinato de su padre. Este enfoque se alinea con la perspectiva de Rodríguez (2000), quien sostiene que el género autobiográfico se sitúa entre la realidad, la ficción y la enunciación. Rodríguez (2000) enfatiza que los escritores no simplemente registran hechos objetivos, sino que construyen narrativas que reflejan tanto la experiencia personal como la creación literaria del yo autobiográfico (p. 22). De hecho, la narradora específica dentro del mismo texto en cuestión que su elección de ser periodista está ligada a su deseo de reconstruir la historia de su padre y buscar la verdad: “Cuando me contaste lo que pasó con tu papá, entendí lo que pasaba. Siempre hablabas de la intención de contar la historia y conocer la verdad de lo que paso” (p. 134). La frontera entre su rol como reportera y su necesidad personal de comprender y contar su propia historia se entrelazan, de manera que su identidad como escritora y su experiencia vivida se combinan en una narrativa en constante construcción. Es por ello por lo que esta crónica investigativa es un espacio en donde los eventos documentados en otros textos se mezclan con la representación subjetiva y emotiva de las experiencias de la narradora.

Además, la autobiografía de López Zuleta también revela diferentes ideologías políticas y su crítica personal hacia la violencia y la corrupción que ha presenciado. La narradora muestra una actitud autorreflexiva y crítica; aunque no expresa explícitamente sus posturas políticas, sí se identifica claramente con valores como la libertad de expresión, la igualdad ante la ley y los derechos civiles para toda la sociedad. Además, es explícita al mencionar posturas políticas definidas de otros miembros de su familia. Por ejemplo, en su hogar existen ideologías políticas conservadoras y liberales en conflicto: “Mi papá era liberal, aunque mi abuelo fue conservador, en una época en que se nacía afiliado a uno u otro partido” (p. 21); “Mi abuelo era un hombre tranquilo, noble y circunspecto. Se sentaba en el corredor a leer libros de Álvaro Gómez Hurtado, el líder conservador” (p. 110). Esta diferencia generaba tensiones dentro de su hogar, con su padre identificado como liberal y su abuelo como conservador.

De esta manera, López Zuleta muestra cómo los eventos que ha vivido en su entorno político y social han moldeado su compromiso personal con la justicia y la acción contra la impunidad: “No me resignaba a la impunidad. Desde antes de empezar mi carrera de periodista sentía que debía hacer algo” (p. 12). La narradora, desde una postura crítica, rechaza la violencia y corrupción que ha experimentado, y se opone a la impunidad,

cuestionando la brutalidad de los crímenes motivados por diferencias políticas o ideológicas: “No podía entender, y entonces ni siquiera lo pensaba, que a la gente la pudieran matar por sus convicciones políticas. Todavía hoy continúo sin entender cómo la diferencia de pensamiento o de actitud puede ser motivo de un crimen atroz” (p. 56).

Esta autorreflexión y crítica de la autora sobre su versión del contexto político en su autobiografía se vinculan estrechamente con los conceptos expuestos en el texto sobre la *metaficción historiográfica* de Hutcheon (1998) y la construcción del conocimiento histórico. Ambas situaciones destacan cómo las narrativas, ya sean históricas o autobiográficas, están influenciadas por la perspectiva y los valores del narrador. Esta introspección y crítica en la autobiografía, particularmente en relación con el contexto político, ilustran cómo las narrativas personales y las históricas enfrentan el desafío común de la subjetividad, la interpretación y la evolución de la perspectiva a lo largo del tiempo. En palabras de Hutcheon (1998): “Facts are not given but are constructed by the kinds of questions we ask of events” (p. 123), lo que subraya la naturaleza construida y subjetiva de toda narración histórica o autobiográfica. De esta manera, López Zuleta entrelaza lo personal y lo político, al revelar su compromiso con la justicia y la verdad, tanto en su carrera periodística como en el hecho de compartir la historia íntima del asesinato de su padre. Entonces, el texto autobiográfico de López Zuleta destaca cómo las autobiografías son configuradas por la subjetividad del narrador y sus valores personales e ilustran, además, cómo el autor crea una imagen de sí.

La narradora, en su proceso de creación de imagen personal, también se describe físicamente, incluso en lo relativo a su salud: “Yo iba vestida con un pantalón blanco, sandalias de tacones y una blusa negra de arandelas que se ajustaba con un cinturón adornado de piedras transparentes. Tenía suelto el cabello negro” (p. 11); “Yo tenía seis años, el cuerpo menudo, las manos largas y flacas y los ojos grandes, como los de mi papá” (p. 17); “Desde recién nacida ya muchos advertían el parecido con mi padre. El mismo tipo de sangre, B positivo, los ojos redondos, negros y protuberantes” (p. 32); “nacé con una malformación en la uretra” (p. 41); “Yo llevaba una blusa gris de manga larga y cuello alto, una gabardina y unas botas negras” (p. 187); “en la cirugía me ‘corrigieron’ la nariz y me cortaron la úvula. Debido al desvío del tabique y el agrandamiento de los cornetes me costaba respirar” (p. 190). Las conexiones de su apariencia física con la de su padre, las dificultades de salud y las interacciones con su entorno ayudan a construir una imagen de sí misma como una persona frágil físicamente pero resiliente. Sin embargo, Gusdorf (1991), en su artículo “Condiciones y límites de la autobiografía” afirma que en la

autobiografía, cada individuo tiende a concebir que el sujeto de su relato es su propio yo del pasado, lo que explica la insistencia en la precisión, la comprobación de los hechos y la elaboración de una narrativa cronológica (p. 239). Pero Gusdorf (1991) también aclara que, si bien la exactitud y la verificación son esenciales para la credibilidad de la autobiografía, es la significación y la interpretación lo que realmente da profundidad al relato autobiográfico y hace que la historia del autor sea relevante tanto para él como para el lector (p. 241). Así, la narradora no solo presenta una imagen casi precisa de sí, sino que también otorga un sentido y un significado que reflejan su comprensión y percepción actuales, al mostrar aspectos de su subjetividad en relación con su aspecto físico, con lo que enriquece la construcción de su identidad.

A lo largo del texto, la identidad de López Zuleta evoluciona significativamente, un cambio reflejado incluso en sus elecciones de vestuario. Antes de la muerte de su padre, solía vestir con colores alegres, mostrando una personalidad jovial y despreocupada. Tras el asesinato, adopta el negro como símbolo de duelo. Sin embargo, con el paso del tiempo y los desafíos emocionales y personales —como el juicio y su deseo de escribir una crónica— su terapeuta le sugiere dejar de vestir de negro para comenzar a encauzar su vida. Este cambio en su apariencia simboliza su proceso de transformación y resiliencia frente al trauma: “Me preguntó qué quería y le dije que quería escribir una crónica. Ella me animó. Pero antes tienes que salir del negro. Llena tu vida de color. El lunes viste de amarillo” (pp. 283-284). Esta decisión simboliza su disposición para liberarse de la tristeza y el dolor, mientras avanza hacia la consecución de sus metas personales. Así, el cambio en la forma de vestir de López Zuleta ilustra cómo el proceso de autorreflexión y autoexpresión en la escritura autobiográfica puede propiciar una transformación en la identidad de uno mismo. Esto se alinea con la perspectiva del crítico Manuel Alberca (2013), quien explica que “la identidad del autor no debemos entenderla como sustancia o esencia, sino como su representación o figura [...] en la cual se percibe la correspondencia referencial entre el plano del enunciado y de la enunciación, entre el protagonista y su autor, como resultado siempre de una transfiguración literaria” (p. 89). Esto demuestra la naturaleza dinámica y transformadora de la identidad en el contexto autobiográfico, al subrayar que la escritura actúa como un medio para la autoexploración y la reconfiguración identitaria.

Según Carreras (2016), en cuanto a la representación del yo, el sujeto autobiográfico se construye a través de la impostura y la representación, es decir, que su identidad no es fija ni completamente auténtica, sino una construcción en constante cambio basada en la representación que

hace de sí y cómo se muestra a los demás y ante sí mismo (p. 156). Esta idea refuerza la noción de que la identidad autobiográfica es un proceso dinámico y en evolución, moldeado por la narrativa y la interpretación personal del autor. Al igual que López Zuleta transforma su identidad a través de la escritura y los cambios externos como su vestimenta, la autobiografía en sí se convierte en un espacio donde el yo se reinventa, se presenta continuamente y refleja tanto la subjetividad del autor como las múltiples facetas de su identidad a lo largo del tiempo.

La narradora revela su dimensión mental e intelectual a través de sus gustos e intereses, su capacidad crítica y sus rasgos de pensamiento mágico, al construir una imagen compleja y multifacética de sí misma: “Ensayábamos la melodía del feliz cumpleaños y la canción *Cuando escuches este vals*. Esta última parecía un presagio” (p. 63). Sus gustos e intereses la impulsan a convertirse en una periodista profesional, mientras su pensamiento crítico le permite examinar de manera lúcida las incoherencias de una comunidad que venera a su propio verdugo: “Un verdugo pavoneándose en el velorio del muerto que acababa de mandar matar” (p. 90). Estas trazas de pensamiento mágico aunadas a la capacidad crítica se alinean con la idea de Sidonie Smith y Julia Watson (2010) expuestas en su trabajo *Reading autobiography* de que la autobiografía no se limita a narrar un evento, sino que busca representar la complejidad del yo a través de la experiencia personal (pp. 1-2), lo que permite a la narradora analizar y reflexionar sobre su entorno y sus experiencias. En conjunto, estas facetas muestran cómo esta autora no solo narra eventos de su vida, sino que también los interpreta y les da significado, con lo cual refleja o construye una identidad no estereotipada.

Esa versión no estereotipada de la narradora-personaje transmite veracidad y, por lo tanto, credibilidad. De manera similar, en *Lo que no borró el desierto* la autora recurre a fuentes diversas para reconstruir sus recuerdos. Esta variedad de fuentes no solo da forma a las descripciones y eventos presentados, sino que también refuerza la credibilidad del texto. La combinación de memoria personal y fuentes documentales en la autobiografía de López Zuleta crea una apariencia de veracidad y objetividad, lo que influye en la percepción de autenticidad del relato. La narradora utiliza imágenes, objetos y lugares como desencadenantes de recuerdos, con lo que aporta autenticidad a su narrativa: “No solo volví a ver el video una y otra vez, sino que recorrí las calles por donde anduvo mi papá en Barrancas en los momentos previos de su muerte” (p. 93). Sin embargo, reconoce la confusión en ciertos recuerdos: “A veces, sin estar consciente, de repente me sorprende buscando a mi papá entre los transeúntes” (p. 368). Esta mezcla de precisión e invención en los recuerdos

puede cuestionar la credibilidad de algunos eventos, pero fortalece la percepción de honestidad de la narradora. En su artículo de 2017, “Entre la realidad y la ficción: La verosimilitud de Adán Buenosayres”, la filóloga y crítica Ana Davis González analiza cómo la relación entre forma y contenido determina la credibilidad del texto (p. 17). En el caso de la narradora de *Lo que o borró el desierto*, su crónica explora una verdad subjetiva: aunque los detalles precisos no garantizan objetividad, las sensaciones que provocan en la protagonista son lo que perdura. Así lo expresa la narradora: “No recuerdo a quién mataron, pero sí esa sensación de pavor” (p. 52).

Este texto autobiográfico refleja tanto la identidad individual de la autora como su contexto cultural. El uso del lenguaje para narrar y dar sentido a sus experiencias está influenciado por las normas y valores de su entorno, lo que permite al lector comprender cómo estos moldean su percepción de sí misma y del mundo. De este modo, su autobiografía se presenta como un testimonio personal y cultural que muestra cómo el lenguaje y la cultura influyen en la construcción y expresión de la identidad. A este respecto, el crítico Roland Barthes, en el capítulo “La muerte del autor” de su libro *El susurro del lenguaje* (1994), afirma que “un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (Barthes, 1994, p. 69). Esta narración autobiográfica es un producto del lenguaje y la cultura. Por una parte, la mezcla de autobiografía y crónica investigativa refleja el enfoque periodístico y la conexión con los valores sociales que la narradora considera importantes. Por otra parte, la narrativa, iniciada *in media res* con el enfrentamiento al asesino de su padre, no solo destaca eventos significativos en su vida personal, sino que también sirve como un prototipo de experiencias compartidas por aquellos que han perdido a un ser querido debido a la violencia. La elección de entrelazar su historia con la de los demás demuestra su preocupación por presentarse a sí misma en un contexto más amplio, al revelar la influencia del lenguaje y la cultura en la forma en que construye y comparte su relato.

Además de su habilidad para entrelazar su historia personal con temas sociales, la autora demuestra en su escritura autobiográfica la destreza periodística. Como periodista, se distingue por su objetividad al comunicar ideas complejas con un lenguaje escueto y directo, característico

de su profesión. Aunque el texto incluye excepciones con toques artísticos, prevalece un estilo periodístico. Su vocabulario es accesible y bien estructurado, ocasionalmente, explicativo con el lector: “Todo ciudadano que considere que se le esté violando su derecho a la libertad, ya sea porque se haya rebasado el plazo legal para que inicie su juicio, se hayan vencido los términos procesales, o bien se esté vulnerando cualquiera de sus garantías, puede interponer la acción constitucional *Habeas Corpus*” (p. 291). Esto muestra cómo el contexto cultural y legal influye en la forma en que ella aborda y narra su historia. Así queda demostrado que este texto autobiográfico, reflejo del lenguaje y la cultura en la que está inmersa la narradora, muestra su identidad y experiencias personales a través del prisma de su profesión periodística y su contexto social y legal en Colombia, desde la perspectiva de Barthes (1994), sobre cómo la autobiografía no solo representa la vida directamente, sino que es una construcción compuesta por múltiples objetos y relaciones a los que finalmente es el lector quien les da sentido:

Un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector; el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan solo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito (p. 71).

Lo que no borró del desierto, al integrar elementos periodísticos y múltiples perspectivas, refleja una concepción moderna de la escritura. Más que una narración personal estática, su autobiografía es una construcción dinámica que se desarrolla en el proceso de escritura, al incorporar diversas voces y puntos de vista. Con un estilo periodístico que incluye explicaciones legales, médicas y referencias a fuentes oficiales, refuerza su enfoque de objetividad y claridad. Esta escritura performativa trasciende la mera narración de su vida, para convertirse en un medio para buscar verdad y justicia por la muerte de su padre. Así, su historia, estructurada por múltiples perspectivas, encuentra su significado final en la interpretación subjetiva del lector. De hecho, el crítico literario Paul de Man, en su artículo de 1991 “La autobiografía como desfiguración”, argumenta que el escrito autobiográfico refleja un ansia “de escapar a las

coerciones impuestas por el sistema” (p. 114). En lugar de conformarse con una narración tradicional y lineal de su vida, López Zuleta construye su autobiografía de una manera compleja. Al mezclar diferentes estilos y enfoques, y múltiples personajes de sectores muy amplios del conglomerado social en Colombia, la autora demuestra una huida de las restricciones típicas de este género literario. Esta autora presenta una obra que va más allá de la representación de sí misma, al abordar cuestiones sociales y culturales más amplias en el proceso. De esta manera, la autora utiliza el lenguaje —amplio, preciso, directo— como herramienta para dar forma y significado a su historia personal aunada a un amplio contexto cultural y político. A su vez, esta construcción lingüística crea una imagen y una versión de sí misma enfocada en valores personales de verdad y de justicia.

Reflexiones en torno al duelo y trauma

El análisis del duelo y el trauma en *Lo que no borró el desierto* se fundamenta en algunos conceptos de trauma y duelo de la American Psychological Association (APA), así como en los teóricos Teherese Rando, John Bowlby, Elizabeth Jelin y el académico Alfonso Miguel García Hernández. La integración de estos enfoques permite una comprensión más profunda del texto de López Zuleta. La APA (2024) define el trauma como una respuesta emocional a un evento terriblemente negativo como un accidente, una violación o un desastre natural. Las experiencias traumáticas pueden generar una serie de síntomas físicos y emocionales, incluyendo ansiedad, depresión y trastorno de estrés postraumático. La psicóloga clínica Therese Rando, junto con Laurie A. Pearlman, Camille B. Wortman, Catherine A. Feuer y Christine H. Farber, en su obra de 2014 *Treating Traumatic Bereavement: A Practitioner's Guide*, aborda el duelo traumático como una respuesta compleja a la pérdida que incluye síntomas de estrés postraumático. Rando (2014) destaca la importancia de entender el duelo traumático no solo como una reacción emocional, sino también como un proceso que afecta profundamente la identidad y la vida cotidiana de las personas. El psicoanalista y teórico John Bowlby, en su obra de 2019 *Trauma and Loss*, se centra en la teoría del apego y cómo una figura de apego es determinante cuando el doliente sobrelleva un proceso de pérdida. Bowlby (2019) sugiere que el trauma de la pérdida puede

afectar el desarrollo emocional y psicológico de una persona de manera significativa. La socióloga e investigadora social Elizabeth Jelin (2002), en *Los trabajos de la memoria*, explora cómo las sociedades recuerdan y procesan experiencias traumáticas colectivas. Jelin (2002) argumenta que la memoria colectiva juega un papel crucial en la construcción de la identidad y la resistencia comunitaria. Este enfoque permite analizar cómo la memoria y el recuerdo de traumas pasados afectan a los individuos y sus comunidades. En su libro *La pérdida y el duelo. Una experiencia compartida*, Alfonso Miguel García Hernández (2012) explora la experiencia del duelo como un proceso compartido que afecta tanto a individuos como a comunidades. García Hernández (2012) subraya que el duelo no es un proceso lineal y que cada individuo lo experimenta de manera única. La combinación de estas perspectivas teóricas permite apreciar la experiencia de un duelo traumático narrado en *Lo que no borró el desierto*, así como el impacto de este en la construcción de la identidad.

Debido a que López Zuleta confrontó una tragedia súbita en su infancia, experimentó un trauma que dejó una marca profunda en su identidad. La repentina muerte de su padre la sumió en un estado de *shock* y profunda aflicción, manifestado en momentos de estupefacción y tensión emocional. A lo largo de los años, el impacto psicológico persistió, y reveló una lucha continua por comprender y aceptar la pérdida irreparable:

“Quedé estupefacta, me había topado con otra parte desconocida pero abyecta de la historia [...]. Mi cuerpo se puso igual de rígido que cuando supe la noticia de que mi papá había muerto en la clínica Valledupar. Tenía la voz rota, los músculos tensos de la cara. Atribulada, intentaba continuar con la entrevista” (pp. 280-281).

A los seis días de la muerte de su padre, recibe la noticia de la muerte de su abuela paterna, lo que desencadena otra reacción de dolor: “La escena era espantosa: se oía el lamento incesante de mi abuela Gala, el murmullo de la gente agolpada en la sala alrededor del ataúd, el eco de la voz de mi papá que se quebró para siempre” (p. 83). Las noticias devastadoras de las dos muertes de sus seres queridos llevaron a López Zuleta a un estado de confusión e incertidumbre: “Salí corriendo a la calle, presa del desespero, confundida, alterada, con una nube húmeda y gris sobre los ojos” (p. 100). La narradora argumenta que la muerte de su padre la dejó inmersa en la tristeza y que quebrantó la confianza en sí misma: “Cuando supe que mi padre había muerto, me sumí en un profundo silencio. Hasta

mis entrañas estaban siendo quebrantadas por esa misma bala que acabó con mi infancia. Esa bala también quebró la confianza en mí misma. Esa misma bala me convirtió en una niña insegura y huidiza” (p. 80).

Las secuelas de este evento intempestivo y doloroso, por ende traumático, la llevaron a experimentar miedo, melancolía, depresión, insomnio, trastornos del sueño, ansiedad y estrés. También pensamientos autodestructivos, descuido personal, alucinaciones y percepciones alteradas, así como un comportamiento mayormente introspectivo y solitario, abrumada por la soledad hasta muchos años después: “Después del testimonio me sentía sola. Tenía miedo. Tanta presión me agobiaba”

Así, su obra no solo da cuenta de una historia íntima, sino que también dialoga con las realidades sociales y políticas que han marcado al país, al reafirmar el papel de la autobiografía como un espacio de resistencia, memoria y justicia.

(p. 245). Aparecen luego también somatización de emociones y malestares físicos tales como náuseas, desmayos, deficiencia cardíaca y anorexia. A pesar de ello, la narradora muestra valentía al buscar de manera constante tanto ayuda terapéutica como que se haga justicia. Aunque el duelo y la melancolía persistían, ella encontraba momentos de desahogo, consuelo y superación personal.

García Hernández (2012), en sus investigaciones, destaca cómo la muerte súbita, sin un duelo anticipado, afecta a los dolientes en diversas dimensiones. Además, según García Hernández (2012), la muerte inesperada también puede provocar sentimientos de pérdida de control y confianza en el mundo. La ausencia del ser querido y la forma en que se produjo la muerte son factores situacionales que afectan el proceso de duelo, mientras que la serenidad y la capacidad de iniciativa son factores personales que influyen en la recuperación (pp. 64-66); sin embargo, el ambiente de violencia social que rodeaba a la autora no le permitió asumir la muerte de su padre con serenidad.

Rando et al. (2014), en su obra *Treating Traumatic Bereavement*, define la muerte como traumática cuando es inesperada y abrupta, pues estas situaciones pueden desencadenar un duelo complicado con síntomas prolongados y diversos impactos psicológicos. Estos impactos varían dependiendo de las circunstancias y características personales del sobreviviente, tales como el género, el estilo de apego, las creencias religiosas y la personalidad (pp. 1-36). Sin duda, la muerte repentina y traumática del padre de López Zuleta ha sumido a la narradora en un constante dolor y trauma. La pérdida repentina y sin preparación de su padre durante la infancia dejó una huella indeleble. Factores como la prematuridad, el

contexto de violencia asociado y la percepción de una muerte evitable acentuaron la naturaleza traumática de su duelo. La autora se muestra consciente de la trascendencia de su silencio en respuesta al evento traumático y la falta de completar el duelo: “El recuerdo de la última vez que lo vi me carcome todavía, como una herida que no se ha acabado de cerrar” (p. 87). De hecho, los recuerdos la persiguen constantemente impidiéndole expresar su dolor de manera liberadora. Durante años, López Zuleta es casi incapaz de concentrarse plenamente en el presente. El miedo y el deseo de justicia la llevaban a reavivar constantemente la escena de la muerte de su padre: “Mi mente vagaba entre el sobresalto y el deseo de justicia. El miedo hacía que reviviera la escena de la muerte. El timbre del teléfono. El velorio. El ataúd. Las coronas fúnebres. El llanto desaforado. La ropa negra” (p. 219). Estas emociones y sentimientos, propios del duelo, han acompañado a la narradora desde los diez años hasta pasados los treinta, edad en la que escribe su relato.

Según García Hernández (2012), el duelo normal puede manifestarse con síntomas depresivos moderados que no interfieren significativamente con el funcionamiento diario (p. 35), pero, en el caso de López Zuleta, esto no ocurre. Ella se encuentra inmersa en un trauma no resuelto. Según la definición proporcionada por la American Psychological Association Dictionary (2024), “any disturbing experience that results in significant fear, helplessness, dissociation, confusion, or other disruptive feelings intense enough to have a long-lasting negative effect on a person’s attitudes, behavior, and other aspects of functioning” (párr. 1). La autora narra todos esos síntomas en su relato. La incapacidad de superar la pérdida de su padre ha moldeado su perspectiva del mundo, generando lo que ella misma define como “esa sensación de miedo constante” (p. 51).

Con el fin de iniciar un proceso de curación y progreso, la autora se ve en la necesidad de afrontar de manera directa tanto el duelo como el trauma. Este camino hacia la recuperación implica reconstruir, desde su curso de básica primaria en la escuela, su bienestar emocional y liberarse de la carga de culpa que la ha atormentado: “Aquellas sesiones de terapia me sirvieron, así como los cariños y el aliento de Amalfi Galindo, la directora de nuestro curso” (p. 103). La narradora experimenta una serie de efectos psicológicos debido a la pérdida traumática de su padre y abuela. Estos efectos resaltan la importancia del apoyo emocional en el proceso de duelo. Bowlby (2019) enfatizó en el apego con una figura de confianza que los niños necesitan para superar la pérdida de un ser querido. Así, la autora manifiesta la influencia positiva que tuvo en su infancia su profesora afectuosa para superar las pérdidas traumáticas en su vida.

Para iniciar un proceso de restablecimiento y progreso, la narradora debe enfrentar directamente el duelo y el trauma. Sin embargo, a pesar de contar con ayuda terapéutica y con el respaldo afectivo de su familia y un entorno propicio para la expresión emocional, la persistencia de un duelo prolongado y traumático en el caso de la narradora resalta la complejidad de las reacciones individuales al duelo. Según los estudios de Bowlby (2019), “not all individuals who are exposed to situations of loss in the early years develop disturbed personalities, and those that do so suffer disturbance of very varying form and degree” (p. 88). Esta variabilidad en las reacciones puede depender de numerosos factores, como las circunstancias inmediatas de la pérdida, la presencia de figuras sustitutas y cómo se manejan los sentimientos del niño durante y después de la separación. En el caso de la narradora, aunque recibió un apoyo emocional significativo, su experiencia de duelo y trauma prolongado podría estar influenciada por múltiples variables. Entre estas, se encuentran el ambiente de violencia que rodeó el trágico evento y el hecho de que fuera su padre, una figura de apego y fuente de seguridad, quien falleciera, y con quien, de hecho, ya no podía contar para transitar por este difícil momento.

A pesar del duelo complicado y el trauma que el evento produjo en la autora, la narradora evidencia una notable compasión y capacidad para perdonar al asesino intelectual de su padre: “Todavía hoy me parece que su tono de voz y sus modales eran amables, tal vez caballerosos” (p. 15). A este respecto, Jelin (2002) argumenta que solo con el paso del tiempo esto es posible, y que cuando se abre el diálogo, se comienza a dar sentido, y se produce un acto narrativo del que nace una nueva verdad (p. 84). También es de notar cómo en medio de dificultades emocionales la narradora demuestra habilidades positivas en términos de empatía y perdón: “Estando frente a frente, otra vez, decidí que si él confesaba toda la verdad sobre el asesinato de mi papá lo iba a perdonar y no buscaría que iniciaran un proceso penal en su contra. Era algo que había meditado antes. Para mí lo más importante era saber la verdad” (pp. 348-349). De acuerdo con las explicaciones de Jelin (2002), enfrentar y entender el pasado ayuda a construir un futuro mejor. Cuando aclaramos lo que ocurrió antes, castigamos a quienes hicieron daño y reconocemos a las víctimas, iniciamos un proceso de memoria y justicia que afecta tanto a las instituciones como a la sociedad en general y a nivel personal (p. 138). Dicha manifestación de la disposición de la narradora para perdonar, en lugar de exigir justicia penal, ilustra un proceso narrativo que le ha permitido reconciliarse con el pasado y construir un futuro más claro; su relato en sí es una búsqueda de justicia.

De hecho es algo muy significativo que revela el texto, teniendo en cuenta el significado que para la narradora ha tenido de principio a fin la búsqueda de justicia, pues el proceso de duelo en el que la narradora se encuentra inmersa en su relato se conecta con la perspectiva de García Hernández (2012) de que nuestro amor por el fallecido nunca se pierde, este persiste en el duelo, y superarlo implica una sustitución metafórica de la persona perdida (pp. 138-140). En esta narrativa la búsqueda de la verdad y la justicia se convierten en una forma de mantener viva la memoria y el legado de su padre, al servir como una sustitución simbólica de su presencia en su vida. Según García Hernández (2012):

Muchos objetos se comportan a modo de ‘repertorios’, como un conjunto de cosas que trascienden su valor, convirtiéndose en obras de arte y devoción, [...] pues reinciden en el mismo hecho: el ser querido fallecido, su presencia y su memoria (pp. 140-141).

En el caso de López Zuleta, su búsqueda de justicia y confrontación con Kiko Gómez refleja su necesidad de compensar la pérdida y sanar su dolor emocional. Así como los dolientes preservan la memoria del fallecido mediante objetos personales, López Zuleta encuentra en la justicia una forma de reemplazar la ausencia de su padre y construir un legado que le ayude a superar el duelo. La lucha contra la impunidad y su disposición al perdón se convierten en pilares clave para su recuperación, al permitirle mantener vivo el recuerdo y el impacto del padre en su vida.

Comentarios finales

La autobiografía de López Zuleta es un testimonio de violencia y corrupción política, donde su compromiso con la justicia y la verdad se entrelaza con su carrera periodística y una historia personal traumática en un contexto histórico y geográfico definido. Su obra no solo refleja el lenguaje y la cultura que la rodean, sino que también construye una imagen de sí misma centrada en valores como la verdad y la justicia, que vinculan su identidad personal con su profesión y el contexto social de Colombia. López Zuleta va más allá de la representación de su vida, al abordar cuestiones sociales y culturales más amplias. Aunque se apoya en eventos verificables, es su interpretación personal la que le da significado y estructura al texto autobiográfico, a partir de una verdad subjetiva donde

predominan las sensaciones. La combinación de memoria personal y fuentes documentales no solo enriquece la narrativa, sino que también refuerza su credibilidad y honestidad.

Por eso, este texto destaca cómo las autobiografías son configuradas por la subjetividad de su narradora (p. valores, propósitos personales, recuerdos, trauma, duelo, perfil profesional, etc.), quien crea una imagen de sí y construye una identidad, a la vez que le permite dar sentido a su historia personal dentro de un complejo contexto social. Aunque el trauma y el dolor están siempre presentes en el relato de López Zuleta, el texto autobiográfico muestra su naturaleza dinámica y transformadora. La escritura actúa como un medio para dar sentido y construir identidad, y pone de manifiesto un proceso interno personal. Este proceso se hace evidente cuando la narradora manifiesta su capacidad para perdonar al asesino de su padre, si este reconociera su culpa, lo que refleja por parte de la narradora una reconciliación con el pasado. Si bien el perdón no fue una decisión activa a la que hubiera lugar, su disposición para concederlo ilustra cómo el relato autobiográfico deviene en una vía para procesar el dolor y el trauma y, para preservar el legado de su padre, contribuye así a construir un futuro más equilibrado y sanador.

Para finalizar, es importante destacar que esta obra de López Zuleta ofrece una riqueza inmensa en varios aspectos: desde su dimensión autobiográfica y su rigurosidad investigativa hasta su profundo análisis de la historia política contemporánea de Colombia y su exploración del duelo y el trauma. Sin embargo, la profundidad y complejidad de estos temas son tales que este espacio se queda corto para abarcar todo lo que esta obra tiene que ofrecer. La narrativa de López Zuleta merece una atención detallada y un análisis exhaustivo que vaya más allá de las limitaciones de este artículo. Se invita al lector a sumergirse en sus páginas para apreciar plenamente su valor y significado. ◆◆◆

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberca, M. (2013). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la ficción*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- American Psychological Association (s. f.). Trauma. Consultado el 19 de julio de 2024. <https://www.apa.org/topics/trauma>.
- Barthes, R. (1994). La muerte del autor. En R. Barthes *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (pp. 66-71). México: Ediciones Paidós.
- Bowlby, J. (2019). *Trauma and loss*. London: Routledge.
- Cuéllar Torres, T. (2021). Memorias de un sueño: autobiografía visual de un pasado reciente en Colombia. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 16(1), pp. 292-319.
- Davis González, A. (2017). Entre la realidad y la ficción: la verosimilitud en Adán Buenosayres. *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 33, pp. 1-20.
- De Man, P. (1991). La autobiografía como desfiguración. *Anthropos: Boletín de información y documentación* 29, pp. 113-118.
- García Hernández, A. M. (2012). *La pérdida y el duelo. Una experiencia compartida*. España: Bubok Publishing.
- Gusdorf, G. (1991). Condiciones y límites de la autobiografía. *Anthropos: Boletín de información y documentación* 29, pp. 9-18.
- Hutcheon, L. (1998). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria. Memorias de la representación*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Lejeune, P. (1989). *On autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- López Zuleta, D. (2021). *Lo que no borró el desierto*. Bogotá: Editorial Planeta.
- Pearlman, L. A., Wortman, C. B., Feuer, C. A., Farber, C. H., & Rando, T. A. (2014). *Treating traumatic bereavement: A practitioner's guide*. New York: The Guilford Press.
- Rodríguez, F. (2000). El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* 26(2), pp. 9-24.
- Silva Carreras, A. (2016). Literatura del yo: reflexiones teóricas y perspectivas de autor en el género autobiográfico. *Káñina. Revista de Artes y Letras* 40(2), pp. 149-158.
- Smith, S. and Watson, J. (2010). *Reading autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press.



Conferencia Conference




Dos lectores al margen: Roberto Bazlen (Trieste, 1902-Milán, 1965) y Nicolás Gómez Dávila (Bogotá, 1913-1994)

Two Readers Aside: Roberto Bazlen (Trieste, 1902-Milan, 1965) and Nicolás Gómez Dávila (Bogotá, 1913-1994)

Juan Felipe Varela García

Universidad de Antioquia, Colombia

juan.varela@udea.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0002-4959-540X>

Reconocimientos: Esta conferencia fue leída el 12 de julio de 2024 en el “Coloquio Internacional ASIR 2024. Convergencias y divergencias en el espacio iberoamericano”, organizado por la Universidad de Bucarest. Agradezco al comité organizador de dicha universidad por haber aceptado mi propuesta. Gracias, también, a la Vicerrectoría de Investigación y al Grupo Estudios Literarios (GEL) de la Universidad de Antioquia por haber financiado mi viaje a Rumania. A mi consejero y primer lector de este texto: Fabio Rodríguez Amaya. Y, finalmente, a quien sabe *ser solo oído, un oído de indecible emoción*: Andrea Mejía Quintero.

Cómo citar esta conferencia: Varela García, J. F. (2025). Dos lectores al margen: Roberto Bazlen (Trieste, 1902-Milán, 1965) y Nicolás Gómez Dávila (Bogotá, 1913-1994). *Estudios de Literatura Colombiana* 57, pp. 180-191. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.358506>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 30/09/2024
Aprobado: 22/11/2024
Publicado: 31/07/2025

Copyright: ©2025 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. 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



Preliminar¹

Es sabido que en los vastos dominios de los estudios literarios hay un interés reciente por las *marginalia*. La crítica literaria comienza a ocuparse de géneros literarios alternativos a las tres *formas naturales* (lírica, narrativa y drama) (De Aguiar e Silva, 1999, p. 179) para proponer hipótesis de trabajo que van desde la materialidad (descripción de diarios, cartas, cuadernos de lectura y apuntes espontáneos) hasta la tendencia sociológica que concibe el margen como un espacio dialógico, campo donde el escritor de formas breves “lucha por hacerse [...] un lugar en la economía simbólica de las nacientes maneras de ser autor en la modernidad” (Giraldo, junio de 2023, p. 32). Pero estar *al margen* es más que una relación intersticial con la escritura. Por eso urge presentar a Roberto Bazlen y a Nicolás Gómez Dávila, no como autores, sino como dos lectores al margen de la página, al margen de la obra, al margen de la cultura. Este será el itinerario, acompañado de una breve introducción biográfica.

Roberto Bazlen

Roberto Bazlen nació en Trieste en 1902. No publicó nada durante su vida, pero su vida siempre tuvo que ver con los libros. Eligió el alemán paterno para escribir y reservó el italiano de la madre para la comunicación. Lector precocísimo —dicen que era el niño mimado de todas las buenas bibliotecas particulares de Trieste (Forn, 2015)—, se inventó una forma de vida que nunca habría de abandonar: pasar la mayor parte del día leyendo. Así se fue perfilando y fijando la imagen de un infatigable descubridor y

¹ Todas las traducciones de este texto son propias.

sugridor de obras y autores. Tras vanos intentos de dedicarse a alguna actividad práctica en Trieste, Génova y Milán, Bazlen agota el patrimonio familiar heredado y llega a Roma en 1939 para instalarse en un piso de via Margutta, donde permanecerá durante veintiséis años. Su actividad de *consulenza* adquirió una forma más articulada y precisa a partir de los últimos años de la Segunda Guerra Mundial. Adriano Olivetti le encargó la tarea de preparar un programa para una nueva casa editorial capaz de establecerse tras la caída del fascismo, proyecto bastante ambicioso que no se consolidó. Entretanto, los títulos propuestos por Bazlen confluyeron parcialmente en el catálogo de Edizioni di Comunità. Después de la guerra siguió recomendando libros a editoriales italianas como Bompiani y Astrolabio; su relación más duradera fue con Einaudi en la década de 1950. Sin embargo, solo con la editorial Adelphi, Bazlen encontró el modo de trazar un programa acorde a su pensamiento. De ahí en adelante, Roberto Calasso (1941-2021) hará justicia a la memoria de su maestro.

Nicolás Gómez Dávila

Nicolás Gómez Dávila “nació, escribió y murió”, lo demás es anécdota (Volpi, 2021, p. 10). Nació en Bogotá en 1913. Cuando tenía seis años su familia se trasladó a París, donde asistió a un colegio benedictino y recibió una educación humanístico-cristiana. La neumonía le obligó a completar su formación en casa con preceptores privados, por lo que fue conquistando un impecable dominio del griego y del latín, así como una gran familiaridad con los clásicos del pensamiento y de la literatura europeas. En su retorno a Colombia, a sus veintitrés años, trajo consigo el amor por ciertos libros y reunió una biblioteca con más de 30.000 volúmenes. Allí se recluía cotidianamente hasta la madrugada para dedicarse a leer y a escribir. Así nacieron los *Escolios a un texto implícito*, una destilación de todas sus lecturas en ocho mil pasajes textuales que fueron apareciendo sucesivamente en cinco volúmenes entre 1977 y 1992.² Su obra —concepto a problematizar— comenzó a ser reconocida gracias al impulso, en Alemania, de Botho Strauss y Ernst Jünger, y en Italia gracias a los dos libros que, hasta la fecha, ha publicado Adelphi.

² *Escolios a un texto implícito I y II* (1977); *Nuevos escolios a un texto implícito I y II* (1986); *Sucesivos escolios a un texto implícito* (1992).

Dos lectores en el catálogo del *libro único*

La obra completa de Bazlen fue Adelphi. Su artífice la definió en una frase dirigida a Roberto Calasso cuando la editorial no tenía todavía el nombre: “Faremo solo i libri che ci piacciono molto” (Calasso, 2021, p. 66). Hasta hoy, Adelphi solo ha acogido en su catálogo a dos escritores colombianos: Nicolás Gómez Dávila y Álvaro Mutis. Pero ¿cómo había comenzado todo?

En 1962, Luciano Foà —personalidad ignota en el mundo hispánico y a cuyo magisterio habrá que rendir, algún día, un merecido homenaje—, abandona la editorial de Giulio Einaudi y, de la mano de Bazlen, junto con el apoyo financiero de Roberto Olivetti, dan forma a Adelphi Edizioni. Lo primero que hacen es publicar la edición crítica de las obras completas de Nietzsche a cargo de los filósofos Giorgio Colli y Mazzino Montinari. Este hecho era para Bazlen una obviedad necesaria en un país que, después del fascismo, quedó dividido en tres bloques: el marxista, el laico-liberal y el católico; quizá por ello Einaudi renunció a publicar las obras de aquel padrino de lo *irracional* (Calasso, 2013, p. 7). Fue entonces cuando comenzaron a hablar también de *libros únicos*.

Un libro único es

aquel donde se reconoce de inmediato que al autor *le ha ocurrido algo* y ese algo ha terminado por depositarse en un escrito. En este punto hay que tener presente que en Bazlen había una intolerancia notoria por la escritura. Paradójicamente, considerando que se había pasado la vida siempre y exclusivamente entre libros, el libro era para él un resultado secundario, que presuponía otra cosa. Era necesario que quien escribiese hubiera sido atravesado por esa otra cosa, que hubiera vivido dentro de ella, que la hubiera absorbido en su fisiología y, eventualmente (aunque no era obligatorio), la transformara en estilo. Si así ocurría, esos eran los libros que más atraían a Bazlen (Calasso, 2013, p. 9).

Tal vez un escritor sin texto como él nunca pensó que habrían de convertirlo en autor de un libro único: *Scritti* (1984). Único por las tres experiencias literarias y filológicas que lo atraviesan: lectura, traducción y *editoria*. Único, también, en su *inoperancia*. ¿Qué libro es ese allí donde no hay necesariamente obra? Adelphi lo insinúa en su catálogo, donde se encuentran unidos, como por afinidades electivas, los libros de Bazlen y Gómez Dávila. El arte editorial de dar forma a una pluralidad de libros

vinculados como si fuesen capítulos de un libro único proviene, con toda seguridad, de *Der Schiffskapitän*,³ proyecto vital inacabado de Bazlen que narra el naufragio de un capitán de barco. Como un “Antiulises” (Bazlen, 1984, pp. 209-217) ajeno a la idea burguesa del retorno a casa, el Capitán de Bazlen abandona a su esposa y parte mar adentro, sin destino, con una pequeña biblioteca en su cabina que contiene el “Libro Sacro”, libro de todos los libros. ¿No les pasa que se abstienen de comprar o recibir ciertos libros porque, en el fondo, saben que no tendrían lugar en ningún estante? Acogerlos sería importunar a los huéspedes habituales, inaugurales. En la actualidad, era de la pluralidad inconexa y desenfrenada, predomina el caso contrario: libros únicos dispersos en ferias, editoriales y estanterías, cual persona *non grata* en las moradas de Cadmo y Harmonía.

Rehuyendo al contagio de las tendencias —sabemos lo que significan hoy “viral” o “tendencia” porque su uso es sintomático—, el lector al margen siente que, en su experiencia interior con el libro, este se refina en el placer de la lectura, actividad suprema del espíritu por fuera de la historia: al margen de la página, al margen de la obra, al margen de la cultura. Si el lector de hoy confunde los contenidos de redes sociales con el material verbal de un libro, si el siglo *xxi* inaugura el tiraje de libros cuyo verdadero soporte debería ser un *post*, el lector al margen sabe que en una época donde las redes sociales divulgan infinitas tonterías, él ya “no se define por lo que sabe sino por lo que ignora” (Gómez Dávila, 2021, p. 287). Al margen de la página, al margen de la obra, al margen de la cultura.

Al margen de la página

Notas, el primer libro de Gómez Dávila,⁴ inicia con un epígrafe tomado de *Noches áticas*, de Aulus Gellius. Allí, el escritor y jurista romano se dedicó a anotar fragmentos de las obras que leía. Traducido al español, el epígrafe dice, más o menos, lo siguiente: “Quienes nunca han encontrado placer leyendo, indagando, escribiendo y tomando notas; quienes nunca se han dedicado a este trabajo... lo mejor será que se mantengan alejados y busquen otras diversiones”.⁵ Es el único libro de Gellius que se conoce.

³ Así aparece el título en el manuscrito original, escrito en *Triestinerdeutsch*, esto es, en el alemán de Trieste. *Il capitano di lungo corso* (Milano: Adelphi, 1973), en la traducción de Roberto Calasso. *El capitán de altura* (Madrid: Trama, 1996), en la traducción de Cristina García Ohlrich.

⁴ Edición fuera de comercio y costeada por el autor. Está dedicada a sus amigos.

⁵ En latín: “erit autem id longe optimum ut qui in lectitando percontando scribendo commentando nunquam voluptates numquam labores ceperunt... abeant procul atque alia sibi oblectamenta quaerant” (en Gómez Dávila, 1954, p. 9).

En Roma, precisamente, Bazlen comienza a escribir los recuerdos de su vida en múltiples cuadernos titulados con ciertas letras del abecedario (E, N, C, P). “Notas sin texto” es el título inconfesable con el que Calasso agrupó esta escritura inoperante donde la página se contrae.

Yo creo que ya no se pueden escribir más libros.

Por eso no escribo libros –

Casi todos los libros son notas a pie de página infladas en volúmenes (*volúmina*). Yo escribo solo notas a pie de página (Bazlen, 1984, p. 203).

La declaración de Bazlen —acompañada de otra confesión personal respecto a sus diarios: “Es uno de los pocos libros que he soñado escribir” (en Calasso, 2021, p. 47)— se emparenta con la sencillez y la indolencia de Gómez Dávila. “La obra literaria suele escribirse en los intermedios de la meditación del autor sobre la obra que se propone escribir y nunca escribe” (Gómez Dávila, 2021, p. 349). La ligereza en la página no es por ello menos profunda: “notas, glosas, escolios” son “la expresión verbal más discreta y más vecina del silencio” (Gómez Dávila, 1954, p. 17). Lejos de conclusiones satisfactorias, ambos revelan cierta noción de literatura. Parecen estar *hablando de lo mismo*, pero “no por ello están ansiosos de nombrarlo”. Bazlen y Gómez Dávila nunca se conocieron ni se leyeron; de hecho, no se conoce una sola palabra del primero sobre las literaturas colombianas. Sin embargo, “resguardados por múltiples máscaras, saben que la literatura de la que hablan se reconoce, más que por la reverencia a una teoría, por una cierta vibración o luminosidad de la frase” (Calasso, 2021, p. 122). Aquí la afinidad se presenta por el obsequio delicado y displicente de la nota como única forma posible sucedánea al tiempo de la obra. Porque está “la época de los prólogos, la época de la obra, la época de los epílogos. (Pero nuestros moribundos no han sabido epilogar)” (Bazlen, 1984, p. 208).

No es poco lo que se ha escrito sobre Bazlen y Gómez Dávila en sus lugares de origen, siendo el segundo más reconocido en el ámbito internacional. En ese sentido, respetando el precepto del solitario relativo al texto breve, que no es “un pronunciamiento presuntuoso, sino un gesto que se disipa apenas esbozado” (Gómez Dávila, 2021, p. 69) resulta prudente saldar la cuestión material y “Escribir corto, para concluir antes de hastiar” (p. 97). Pero, para conquistar la atención del lector/auditor previamente a la disipación, la poesía del fragmento exige “completar sus curvas mutiladas” (p. 107) dando un paso más atrás. Un paso anterior al trazo de la inconveniencia literaria: la lectura como actividad *desobrada* de la obra (Blanchot, 2002, p. 49).

Al margen de la obra

“No es una obra lo que quisiera dejar”, dice Gómez Dávila (1954) en *Notas*. “Las únicas [obras] que me interesan se hallan a infinita distancia de mis manos. Pero un pequeño *volumen* que, de cuando en cuando, alguien abra. Una tenue sombra que seduzca a unos pocos. ¡Sí! para que atravesase el tiempo, una voz inconfundible y pura” (p. 340). Pese a esta temprana confidencia, los críticos de Gómez Dávila se obstinan en reproducir el concepto de *obra* al momento de referirse a una escritura que, lejos de todo envanecimiento, se presenta como símbolo de una ética y de una estética lectoras en relación vital con la escritura y la mediación (Abad, Goenaga y Giraldo, 2020, p. xv).

La obra, ansiada por el novicio para anunciar “el pomposo culto de sí mismo” (Gómez Dávila, 2010, p. 106), es rechazada de entrada cuando la lectura aguarda al escritor sin texto. Un lector al margen no puede ser otra cosa. La lectura es el *desobramiento* de la literatura. Esta negativa, este no actuar en tanto posibilidad creativa de nuevos valores, es uno de los matices de la *communauté désœuvrée* abstraída por Jean-Luc Nancy, cuyo ensayo homónimo⁶ tendrá resonancias en Maurice Blanchot (1983) y Giorgio Agamben (2001); “Bartleby” es, de hecho, uno de los apartados más potentes de *La comunità che viene*, libro consagrado al *qualunque*, ese “ser que puede no ser” y, en consecuencia, “puede la propia impotencia”, como el escribiente de Melville que no cesa jamás de escribir, pero “preferiría no hacerlo” porque ha optado por escribir su potencia de no escribir (Agamben, 2021, pp. 26-28). En esta vía, también Enrique Vila-Matas dedica unas cuantas páginas a Bazlen en su catálogo de escritores sin obra, *Bartleby y compañía* (2000), como si el siglo *xxi* pronosticase silencios más prudentes. Pero ¿qué es la obra para un lector al margen? La pregunta se responde, no con manuales de teoría literaria, sino a la manera del escoliasta: glosando a sus santos patronos.

Fino a Goethe: la biografia assorbita dall’opera

Da Rilke in poi: la vita contro l’opera (Bazlen, 1984, p. 184)

già il fatto che abbia avuto bisogno di creare l’opera

parla contro la vitalità di questo individuo – (Bazlen, 1984, p. 220)

⁶ *La Communauté désœuvrée* se publicó por primera vez como libro en 1986. Sin embargo, su versión más incipiente como ensayo autónomo apareció en el número 4 de la revista *Aléa* en la primavera de 1983 (Nancy, 1999, p. 100).

L'unico valore è la *primavoltità* (Bazlen, 1984, p. 230)

Pero la obra no es valor. La obra no es presencia autónoma, sino repositorio permanente de una evidencia humana. La obra es creación. El hombre somete la materia a un propósito que sólo su cumplimiento define; el hombre engendra el cuerpo de un valor a cuya vocación responde. Pero el valor no es pieza de una cacería espiritual; la obra es caza y presa (Gómez Dávila, 2010, p. 102).

“Obra” y “valor” transitan por caminos distintos. Bazlen, además de trazar una síntesis de la historiografía literaria (“Hasta Goethe: la biografía absorbida por la obra / De Rilke en adelante: la vida contra la obra”), revela todo su acervo, ya no en la necesidad continua de crear la obra, sino a partir de la individuación de una experiencia vital: “El único valor es la *primavoltità*”. Compuesta por el adjetivo ‘primo, a’ y el sustantivo ‘volta’, la palabra *primavoltità* podría ser traducida al español como ‘primera vez’.⁷ Sin embargo, esta traducción no sería suficiente para transmitir al lector la creatividad que radica en la invención italiana de Bazlen (lo que él buscaba era crear un equivalente de la palabra alemana *Erstmaligkeit*). Bajo esta lógica, si se intentase realizar el mismo ejercicio bazleniano, habría que inventar un neologismo en español: ¿*primeravecidad?*, ¿*primicidad?* (Agamben, 2007, p. 301). En cualquier caso, la *primavoltità* —como sugiere Calasso (2024) en *Obra sin nombre*— no es más que la sobria constatación de algo que no existía antes. Queda en el lector decidir qué hacer al respecto.

Si la obra es continuidad en tanto repositorio permanente que almacena y cristaliza una evidencia humana anterior, vale la pena entonces ligar los márgenes con la herencia cultural tamizada por estos dos lectores en pequeños pero difíciles géneros literarios propios de su quehacer: el escolio y el informe o *parere di lettura* editorial.

Al margen de la cultura

El idioma español tiene una serie de términos a los que el oído se ha habituado tanto como para no cuestionarlos más ni devolverles su prestigio original. Tal es el caso de *cultura*, palabra hoy insignificante a causa del exceso de significados que le son atribuidos. Cultura no tiene ya nada que ver con esa “educación de la atención” de la que hablaba Simone

⁷ Ignacio Martínez de Pisón, traductor de *Lo stadio di Wimbledon* (1983), de Daniele Del Giudice, traduce *primavoltità* como “anticipacionismo” (Del Giudice, 1986, p. 37).

Weil (Calasso, 2013, p. 80); tampoco con el refinamiento estilístico de un Gómez Dávila. De hecho, su insistencia al emplear el concepto en su acepción etimológica —*colere*: cultivar— pierde fuerza en sus sentencias cuando el término cede ante las ramificaciones: “cultura aristocrática”, “cultura popular”, “cultura literaria”, “cultura metódica”, etc. Mas el sabor máximo de la palabra se entrega cuando dice que “Cultivado es el hombre que no convierte la cultura en profesión” (Gómez Dávila, 2021, p. 265). Lo corrobora el mismo Ministerio de Cultura en Colombia cuando, a doce años de la muerte de Gómez Dávila, el destino de su biblioteca era todavía incierto (Badui-Quesada, 2007, p. 182). “El fomento de la cultura la enferma” (Gómez Dávila, 2021, p. 436), dictamina en uno de sus pasajes. Paradójicamente fue el Instituto Colombiano de Cultura (hoy inexistente) la entidad que publicó sus *Escolios* completos. Al debate de la encrucijada cultural se responde con el gesto impasible de voltear la mirada. Puede ser la mirada de Orfeo atrayendo hacia sí la obra... y, al mismo tiempo, apartándola de él.

La analogía vale para nombrar un ejercicio de distanciamiento que los profesionales de la actividad cultural han coincidido en llamar “divulgación del conocimiento”. Bazlen y Gómez Dávila atravesaron el siglo xx cultivando formas de escritura parasitarias de la lectura. A su manera, hablaron siempre de los libros de los otros. Sin ser críticos literarios, sus textos ratifican, en parte, las reflexiones de Roland Barthes (2003) a propósito de las dos categorías que protagonizan este coloquio (continuidad/discontinuidad). El *libro discontinuo* sugiere un “resquebrajamiento esencial” en el esbozo (p. 245). En “Literatura y discontinuidad”, Barthes (2003) insiste en ello: “Si todo lo que ocurre en la superficie de la página despierta una susceptibilidad tan viva, evidentemente es porque esta superficie es depositaria de un valor esencial, que es la continuidad del discurso literario” (p. 243). Más allá de que la escritura marginal de Bazlen y Gómez Dávila deba o no considerarse literatura, más allá incluso de que la negativa de “recitar” su objeto sea para el libro “suicidarse” (p. 244), al llegar a este punto, quizás el más centrífugo de todos, no se puede atenuar el impacto que la “obra continua” genera sobre la cultura. Nace así una correlación con tres operaciones: resumir, juzgar, parafrasear (pp. 244-245). Buscar lo que ha sido herido en el libro en el acto mismo de reherirlo.

Lector dictaminador, genio mercurial, mensajero de cultura, sabueso literario, persuasor oculto y eminencia gris fueron algunos de los apodosos con los que la intelectualidad de la *editoria* italiana se refería a Bazlen. En sus cartas editoriales emergen algunos de sus (re)descubrimientos: *El hombre sin atributos*, de Musil; *Ferdynurke*, de Gombrowicz; *El espacio*

literario, de Blanchot; *Un pequeño demonio*, de Fiódor Sologub. De esta obra tardía del simbolismo ruso decía: “Aquello que importa, siempre, es la gran carga de la *erstmaligkeit* [sic] [...]. O al menos la actualidad frenética en el momento en que el libro fue escrito”.⁸ Los *Informes de lectura*, ese pequeño tratado de *primavoltità* desobrada con el que se conocen en español las *Lettere editoriali* de Bazlen, esconden en su aparente afán comunicativo un género literario humilde, pero riguroso, *rara avis* hermana de la solapa y de la reseña: la *scheda di lettura* (‘ficha de lectura’). Existe incluso un dodecálogo del informe de lectura y es descrito por Ernesto Franco en su prefacio a las opiniones de lectura de cien consejeros Einaudi (Franco, 2015).⁹ La operación, en apariencia sencilla, resume un hábito connatural a todo lector: hablar de un libro leído a alguien que todavía no lo ha leído. La singularidad con la que Bazlen y Gómez Dávila asumieron dicha actividad renueva el acto de leer con un sentido más radical y provocador que raya en la *sprezzatura*; porque un lector de profesión es, ante todo, aquel que sabe cuáles libros no leer, es aquel capaz de decir —como lo hizo desafiantemente Vanni Scheiwiller—: “no, no lo he leído y no me gusta” (Manganelli, 2014, p. 76). Sea por repulsión o expectativa, se experimenta también goce, como una especie de placer dañino, en el no-leer. Gómez Dávila lo expresó con más ternura: “¡Qué raros son los que no admiran libros que no han leído!” (Gómez Dávila, 2021, p. 286).

En las lecturas de Bazlen es notoria la presencia de literaturas en lengua alemana, francesa e inglesa; al persa Sadeq Hedayat, a los polacos y a los rusos parece haberlos leído en francés. La ausencia de autores italianos —salvo Svevo, Montale y el rarísimo Stelio Mattioni (inédito en español)— se emparenta con la misma ausencia de autores colombianos en la biblioteca de Gómez Dávila: de sus 27.582 volúmenes, solo 718 títulos corresponden al español (Rabier, 2013, p. 238). La literatura latinoamericana es escasa: “ninguno de los autores del boom estaba representado, ni siquiera García Márquez” (Badui-Quesada, 2007, p. 181). Sí lo estaba Álvaro Mutis. La confesión bibliográfica del escolio entraña un silenciamiento.

⁸ “Ciò che conta, sempre, è la grande carica della *erstmaligkeit* [sic] [...]. O almeno l’attualità frenetica nel momento in cui il libro fu scritto”. Carta de Roberto Bazlen a Luciano Foà, 4 de julio de 1954 (en Riboli, 2013, p. 135. Énfasis añadido).

⁹ Los “doce mandamientos” editoriales de Ernesto Franco han sido traducidos parcialmente en el artículo “La *primavoltità* en las *Lettere editoriali* de Roberto Bazlen. Valoración estético-experiencial y lengua literaria en la creación de un lector implicado”, *Cuadernos de Filología Italiana* 26 (2019), pp. 261-283.

Epílogo

Una entrada inédita del *Diccionario histórico de la lengua española* (1933-1936) registra la palabra *desobra* como un sustantivo anticuado. Esto sugiere que dicha palabra sería percibida solo por aquellos ojos más atentos al pasado. Si se piensa que Jean-Luc Nancy (fallecido en 2021) se había propuesto, algún día, articular a quienes “no escriben ni leen” ni tienen “nada en común”, porque “en realidad nadie es así” (Nancy, 2000, p. 54), se advertirá que sus reflexiones en torno a la inoperancia no fueron precisamente atávicas; tuvieron, como se ha visto, cierto eco y continuidad entre algunos de sus contemporáneos en Francia e Italia. Claro, son contextos idiomáticos diferentes: la afluencia semántica y el peso de *désoeuvrée* en un país productor de grandes obras arrastran ese concepto plurivalente hasta lo escatológico (Nancy estaba sopesando las consecuencias de una obra mortal a manos de una de las mayores comunidades de muerte: el exterminio acometido por los nazis). No obstante, la definición de *desobra* en español es igual de inquietante y pasmosa: “demasiá, altercado, pendencia” (Real Academia Española, 2024). Hay, pues, *desobra* en los márgenes de Roberto Bazlen y Nicolás Gómez Dávila; hay *desobra* en la experiencia única de algo que solo sucede una vez, *primavoltità*, vivencia irrepetible; notas sin texto y escolios en *demasiá*; lecturas significativas y conflicto ante la pulsión de escrituras edificantes. ¿Constituyen por ello una especie de comunidad de escritores sin obra? ¿Comunidad de los que no tienen ya nada en común? ¿Comunidad negativa, inoperante? ¿Comunidad de ociosos, desocupados? A quienes confirman esta última acepción que tiene el término en francés, es preciso recordarles estas palabras de Maurice Blanchot que aparecen en una nota a pie de página en *La comunidad inconfesable*: “Aquel que ordena el principio de insuficiencia está también encomendado al exceso” (Blanchot, 2002, p. 23). ◆◆◆

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abad, A.; Goenaga, F. y Giraldo, E. (2020). Prólogo. En E. Volkening. *Diario de lectura de los Escolios de Nicolás Gómez Dávila* (pp. xi-xvii). Bogotá: Universidad de los Andes/Ediciones Uniandes/ Universidad EAFIT.
- Agamben, G. (2001). *La comunità che viene*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Agamben, G. (2007). El origen y el olvido. En *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias* (pp. 249-306). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Badui-Quesada, H. (2007). Apuntes para una biblioteca imaginaria: valor patrimonial y situación legal de las bibliotecas de Bernardo Mendel y Nicolás Gómez Dávila, *Revista Interamericana de Bibliotecología* 30 (1), pp. 167-184.
- Barthes, R. (2003). Literatura y discontinuidad. En *Ensayos críticos* (pp. 241-257). Buenos Aires: Seix Barral.
- Bazlen, R. (1984). *Scritti*. Milano: Adelphi.
- Bazlen, R. (2012). *Informes de lectura / Cartas a Montale*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera.
- Blanchot, M. (1983). *La communauté inavouable*. Paris: Éditions de Minuit.
- Blanchot, M. (2002). *La comunidad inconfesable*. Madrid: Editora Nacional.
- Calasso, R. (2013). *L'impronta dell'editore*. Milano: Adelphi eBook.
- Calasso, R. (2021). *Bobi*. Milano: Adelphi.
- Calasso, R. (2021). *La letteratura e gli dèi*. Milano: Adelphi eBook.
- Calasso, R. (2024). *Opera senza nome*. Milano: Adelphi.
- De Aguiar e Silva, V. M. (1999). *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.
- Del Giudice, D. (1986). *El estadio de Wimbledon*. Barcelona: Anagrama.
- Forn, J. (2015). Las piernas de Dora Markus. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-278306-2015-07-31.html>
- Franco, E. (2015). Prefazione. Ritratti e autoritratti. En *Centolettori. I pareri di lettura dei consulenti Einaudi 1941-1991* (pp. v-xiii). Torino: Einaudi.
- Giraldo, E. (junio de 2023). Diálogo en el margen. Nicolás Gómez Dávila, Hernando Téllez, la revista *Mito* y las formas argumentativas breves en la literatura colombiana. *Co-herencia* 20 (38), pp. 29-55.
- Gómez Dávila, N. (1954). *Notas. Tomo I*. México: Talleres de EDIMEX.
- Gómez Dávila, N. (2010). *Textos*. Girona: Atalanta.
- Gómez Dávila, N. (2021). *Escolios a un texto implícito*. Girona: Atalanta.
- Manganelli, G. (2014). *Lunario dell'orfano sannita*. Milano: Adelphi eBook.
- Nancy, J.-L. (1999). *La Communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois éditeur.
- Nancy, J.-L. (2000). *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2000.
- Rabier, M. (2013). Biblioteca gomezdaviliana: las fuentes bibliográficas del pensamiento de Nicolás Gómez Dávila (I), *Revista Interamericana de Bibliotecología* 36 (3), pp. 235-248.
- Real Academia Española (2024). Diccionario histórico de la lengua española (1933-1936). En *Tesoro de los diccionarios históricos de la lengua española TDHLE*. <https://www.rae.es/tdhle/desobra>
- Riboli, V. (2013). *Roberto Bazlen editore nascosto*. Roma: Fondazione Adriano Olivetti.
- Varela García, J. F. (2019). La *primavoltità* en las *Lettere editoriali* de Roberto Bazlen. Valoración estético-experiencial y lengua literaria en la creación de un lector implicado. *Cuadernos de Filología Italiana* 26, pp. 261-283.
- Vila-Matas, E. (2000). *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama.
- Volpi, F. (2021). Prólogo. El solitario de Dios. En *Escolios a un texto implícito* (pp. 9-51). Girona: Atalanta.



Entrevistas Interviews



Oralitura, memoria y educación: Entrevista a Fredy Chikangana/Wiñay Mallki

Oraliture, Memory and Education:
Interview with Fredy Chikangana/
Wiñay Mallki

Juan Diego López Fernández

Universidad del Cauca, Colombia

juanlopf@unicauca.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0002-2634-6582>

Reconocimientos: La presente entrevista fue realizada en el marco del VI Congreso de la Red de Formadores en Educación e Interculturalidad en América Latina (RedFEIAL) que tuvo lugar en la ciudad de Popayán, Colombia, entre el 14 y 16 de agosto de 2024.

Cómo citar esta entrevista: López Fernández, J. D. (2025). Oralitura, memoria y educación: Entrevista a Fredy Chikangana/Wiñay Mallki. *Estudios de Literatura Colombiana* 57, pp. 193-203.
<https://doi.org/10.17533/udea.elc.359811>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 08/02/2025
Aprobado: 23/02/2025
Publicado: 31/07/2025

Copyright: ©2025 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. 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



Uno de los poetas más representativos del suroccidente colombiano nació en 1964, en la nación Yanakuna Mitmak, en el suroriente del departamento del Cauca. Su nombre es Fredy Chikangana o también conocido en su lengua indígena como Wiñay Mallki (raíz que permanece en el tiempo). Chikangana es hijo del pueblo yanakuna, un pueblo descendiente del mundo quechua que se extendió hasta el sur de Colombia. Dentro de los títulos que ha escrito se destacan *El colibrí de la noche desnuda* (*Kentipay llattantutamanta*), publicado en el 2008, y *Espíritu de pájaro en pozos del ensueño* (*Samay piscoc pponccopi muschcoypa*), en el 2010. Asimismo, ha sido ganador de varios premios, entre ellos, está el Premio de Poesía Humanidad y Palabra, otorgado por la Universidad Nacional de Colombia en 1993, y en 2008 obtuvo el Premio Nosside de Poesía Global Multilingüe en Italia. La obra del oralitor yanakuna ha fungido como un faro para su comunidad, pues en ella teje la memoria, la cultura y el territorio colectivo para fortalecer su identidad.

Para Wiñay Mallki, la poesía es la magia que heredaron de los ancestros para comprender el paso por el mundo. Por tal motivo, considera que se necesita otro tipo de literatura que aporte en los procesos comunitarios de recuperación cultural y transmisión de conocimientos a las nuevas generaciones y, por ello, en su obra tiene un papel fundamental dar a conocer las voces de su gente, sobre todo la de los abuelos, y hacer hincapié en recordar la memoria (Castillo y López, 2022, p. 33).

La vida de Chikangana no solo se ha centrado en el ámbito literario, pues su trabajo también tiene un fuerte componente político y educativo, por eso ha sido impulsor de trabajos organizativos de recuperación y fortalecimiento cultural y lingüístico para su gente, como es el caso de la Yachay Wassi, una “casa del saber y la palabra”, y también se resalta el trabajo de la escuela no formal Munay-ki (Conexión al amor), la cual se enfoca en lo relacionado con el tejido, la lengua quechua, el trabajo de la tierra, la parte artística, la recuperación de la memoria yanakuna, la reconstrucción de espacios como las casas del pensamiento, la medicina tradicional y la ritualidad, como las fiestas de los Raymi.

Esta charla se llevó a cabo entre el 14 y 16 de agosto de 2024, en el marco del VI Congreso de la Red de Formadores en Educación e Interculturalidad en América Latina (RedFEIAL), en Popayán, Cauca. El oralitor yanakuna, Fredy Chikangana, estuvo invitado junto a la Almanegra, Mary Grueso Romero, y la poeta misak-nasa, Nery Helena Beca Masaguallí, para el recital poético de la inauguración del Congreso.

Figura 1. Mary Grueso, Nery Beca y Fredy Chikangana en el VI Congreso de la RedFEIAL



Fuente: archivo Centro de Memorias Étnicas.

Para iniciar esta conversación, maestro Fredy, hemos escuchado que para referirse a usted algunos lo llaman poeta y otros oralitor ¿Con cuál de estas dos palabras usted se siente más cómodo?

Ahí hay dos juegos de palabras muy interesantes, porque, por un lado, nosotros la palabra “oralitor” la retomamos como una manera de hacer una diferencia entre la “literatura global” y la creación de nuestros pueblos originarios. Con la palabra “oralitor” queremos retomar precisamente lo oral, pero la expresión “poeta” es una forma de nombrar la creación muy universal que rinde homenaje realmente a la palabra y su belleza. Entonces, nosotros nos hemos declarado oralitores y lo asumimos así, pero la gente nos sigue diciendo que somos poetas, igual a nosotros no nos molesta que nos digan que somos oralitores y al mismo tiempo poetas o creadores. Como oralitores respondemos al sentir de nuestros pueblos originarios y hacemos creación desde lo contemporáneo.

¿Cómo usted llega a optar más por la creación poética en lugar de la narración?

Creo que es un sentimiento que me permite, a través de la poesía, tener mayor facilidad para nombrar algunos elementos que tocan no solo con la cosmovisión del mundo quechua, sino también con elementos de carácter universal. He hecho el intento con el relato y sí he escrito algunas cosas, ahora tengo algunos cuentos pendientes por publicar, más que todo relacionados con la naturaleza y sentimientos en torno a la tierra.

Usted ha nombrado algunos temas que toca en sus obras ¿Hay rastros de experiencias personales o elementos autobiográficos en su creación?

En la creación que he hecho hay elementos que tienen que ver con los sentimientos que se han vivido a partir de una vida en el territorio y los recorridos que se han tenido. En las primeras versiones de mi trabajo solía recurrir mucho a recrear la cosmovisión de nuestra gente, no a plasmarla tal cual, sino a recrearla y crear elementos que posiblemente los capto a través de algunos mensajes y los llevo a la palabra a través de la metáfora y el simbolismo. Igualmente, también me gusta mucho tomar la palabra desde los elementos universales, sabiendo que como personas de una cultura tenemos intercambios; nosotros somos *Chaka-runas*, es decir, “personas-puente” y entablamos vínculos y hacemos puentes con otras culturas, porque no somos solitos, sino que nos hemos alimentado de otras culturas.

Ya que habla de alimentarse de otras culturas, ¿de qué fuentes literarias ha bebido usted? ¿Qué autores o autoras lo han influenciado?

Yo no he leído mucho, pero lo que he deletreado me ha ayudado mucho. Por ejemplo, he leído a algunos poetas de Colombia, como León de Greiff; me ha gustado leer algunos poemas que son muy certeros del poeta Rojas de Chile, al igual que la poesía de Vallejo, el peruano, también de Neruda y desde luego las traducciones de Arguedas. Paradójicamente he leído más prosa; he leído a García Márquez, me encantan los cuentos de Cortázar.

Retomando un poco el carácter de la oralitura, ¿qué valor tiene la palabra para usted? ¿Cuál es el papel de la oralidad? ¿Por qué recuperar y revitalizar las lenguas indígenas?

La palabra para mí es fundamental, sobre todo retomando los elementos de las lenguas, me parece que en las lenguas uno encuentra una forma de nombrar tanto el territorio como elementos de la cosmovisión muy particulares y de gran valor. Por ejemplo, en lo que he ido haciendo como

un seguimiento a la palabra quechua, he encontrado que es muy importante para ubicarnos en el tiempo, pero también para retomar la memoria oral de nuestra gente, porque la palabra permanece no solamente en el territorio, sino en el corazón de cada persona. Yo escribo elementos en la lengua materna, pero también escribo en español y entonces veo que también en el español la palabra bien trabajada puede lograr un vehículo de comunicación con sociedades que necesitamos que entiendan el mundo que habitamos los pueblos originarios. Siempre he pensado que la lengua no es solamente la repetición de la palabra, la lengua es un sistema de pensamiento que debe estar incorporado al sentimiento y a la acción del ser humano. Entonces, en la medida en que se revitalice la lengua, nos encontramos con la esencia del manejo de saberes tanto a nivel del territorio como de la cosmovisión de cada pueblo y eso nos posibilita generar conocimientos para otras culturas, en este caso, para consolidar un poco y aportar a la creación de una nación diversa. Yo pienso que ahí está lo fundamental, digamos que la lengua tiene cuerpo, pero también tiene corazón, no es solamente repetir por repetir. El ser humano, si habla de una lengua, tiene que tener coherencia en los actos con la Madre Tierra, con el universo, con las acciones que hace cada día.

Usted mencionó un aspecto muy importante y es la memoria, ¿por qué considera que es importante cultivarla?

Es necesario cultivarla porque ahí está el conocimiento que ha sido transmitido a nivel generacional, ahí están los cimientos de lo que es la Ley de Origen, lo que tiene que ver con nuestros inicios en un determinado territorio, pero también el recorrido que hemos tenido. Para el caso de los yanakuna, que somos gente quechua, hay un recorrido muy grande que viene del continente antes de que existieran las fronteras y ahí hay una historia que es muy importante; entonces, esa memoria es el ligamento que tenemos para seguir profundizando tanto en el mundo quechua como también en las relaciones con otros pueblos y cómo se desarrollaron los yanakuna en el Macizo colombiano. Entonces, la memoria es tiempo y espacio que se debe seguir tejiendo y no se puede olvidar.

Acaba de nombrar al Macizo colombiano, ¿qué significa para el país un territorio como este?

El Macizo es un espacio muy importante en biodiversidad. Nosotros decimos que es el útero de la Madre Tierra en donde está el origen de las fuentes de agua, así como se dice que la Sierra Nevada es el corazón del mundo, nosotros decimos que es el útero del universo, porque ahí nacen los principales ríos, pero además es un lugar que guarda la memoria no

solamente del paso de los yanakuna, sino del paso de muchos pueblos que tenían relaciones de intercambio con la parte baja como el caso de la Amazonía, del Putumayo. Igualmente, el Macizo es el que ayuda a armonizar el tiempo y el clima de todos los vientos que salen de la Amazonía, o sea, hay una relación muy permanente.

Figura 2. Fredy Chikangana/Wiñay Mallki en el recital poético del VI Congreso de la RedFEIAL



Fuente: archivo Centro de Memorias Étnicas.

Es interesante ver cómo los territorios cuentan el paso y las relaciones de intercambio entre distintas culturas, así como este Congreso lo ha hecho convocando a varios pueblos indígenas y afrodescendientes para compartir ideas y palabras. Muy frecuentemente, usted es invitado a participar en recitales poéticos, actividades culturales y foros educativos, como el caso de este Congreso y próximamente hará parte de un encuentro sobre literaturas del Abya Yala organizado por el Banco de la República, ¿qué significa para usted esa forma de transmitir la palabra?

Es una posibilidad de poder llegarle a un mayor público, poder intercambiar, hacer conocer lo que venimos trabajando y pensando. En el caso del conversatorio del Banco de la República, espero conversar un poco sobre algo que me ha venido rondando en la cabeza, algo que tiene que ver precisamente con un recorrido inmenso en el continente de un fluir de intercambios culturales a lo largo de esta maravillosa Abya Yala y, en el caso de lo quechua a través de los chasquis; si bien no es una investigación

científica, es muy fuerte a nivel antropológico, es un elemento de memoria que pone a pensar y lleva a que agilicemos unas miradas más amplias sobre lo que han sido las relaciones entre los pueblos amerindios.

Hablando del Abya Yala, ¿cree usted que la creación literaria de las autoras y los autores indígenas del continente llegan a Colombia o es algo restringida su difusión?

Por el momento ha sido restringido, pero se está abriendo camino. Estoy muy tranquilo porque hemos hecho aportes; por ejemplo, en torno a lo quechua en América es muy amplio el trabajo. Conozco a algunos creadores sobre todo en Perú y algo en Bolivia; hay muy buenos poetas y pienso que van a ir llegando poco a poco. Incluso en Perú tuvimos una reunión entre quechuas y hablábamos de eso, sobre tener la posibilidad de comenzar a hacer encuentros, de tal manera que lo quechua pueda llevarse a determinados países en donde alcanzó a llegar. Vamos a ver, estamos soñando, pero la idea es que eso se dé para que se amplíe el conocimiento y la lectura sobre estos trabajos, porque uno lee un poema quechua actual contemporáneo y estamos hablando en los mismos términos, sobre la montaña, los árboles, las huacas, el espíritu del sol, el espíritu de las aguas; hay otros que han incursionado en la poesía un poco más moderna que toca temas más urbanos, pero ahí está el sentimiento del origen, del maíz, de las fuentes principales de la cosmovisión. Eso es bueno que también se conozca acá.

¿Considera usted que existe una literatura indígena? ¿En qué se parece o se diferencia de lo que se conoce como literatura colombiana en términos generales?

Realmente no hay una diferencia, la poesía es única. La poesía y lo mismo la oralitura tienen que trascender lo indígena para entrar a un tipo de oralitura urbana que tenga que ver con diferentes tipos de culturas. Para mí, la oralitura es única, puede tener unos tópicos de determinada cultura, pero no necesariamente se puede enfrascar en una mirada netamente; por ejemplo, yo no quiero quedarme solo en la visión yanakuna, hay muchos mundos y, si no, los creo; en este momento, lo que estoy trabajando es más universal. Los primeros poemas que escribí hacían referencia a un mundo que era necesario tocarlo: el mundo de la cosmovisión, de los sentimientos, de la tierra, de la lucha de nuestra gente; pero lo que viene es un poco más universal, porque me parece que así debe ser la literatura: universal, y se alimenta como los ríos que bajan del Macizo que se van nutriendo por diferentes lados y van uniéndose quebradas hasta llegar a un mar profundo. Así es lo literario, así es la poesía.

¿Qué dificultades enfrentan las escritoras y los escritores indígenas del país?

Una de las dificultades ha sido la edición y publicación, porque en la parte poética es bastante complicado; siempre las editoriales están más atentas a lo que es el cuento, el relato y la prosa, entonces en la parte poética las editoriales siempre dicen que ahí no se vende mucho. Por eso, uno publica a veces en revistas o en lo que se pueda; es cuestión también de ir abriendo camino. Esa es una de las dificultades: poder producir y editar para que llegue mejor a las comunidades, pero también a centros culturales y educativos, para que llegue al país, porque, por ejemplo, uno va a un colegio en la parte urbana a dar una charla y preguntan: ¿dónde conseguimos sus publicaciones? ¿En qué parte? Entonces, vemos que esa es la mayor dificultad. Hemos querido publicar por nuestra cuenta, pero también es muy difícil andar con los libros bajo el brazo para colocarlos en diferentes lugares.

Usted ha tocado el tema de la publicación y ha contribuido en proyectos con el fin de conocer las voces de las hermanas y los hermanos indígenas de otros territorios. Hay un proyecto muy especial que surgió del Ministerio de Cultura en el 2010 y del cual usted hizo parte ¿Qué significó para usted la Biblioteca de Pueblos Indígenas y qué representó este trabajo en la historiografía literaria de Colombia?

Este proyecto fue muy interesante, porque yo había publicado en revistas, en algunos medios, inclusive por fuera del país, y había publicado un libro con mi propio esfuerzo, un libro pequeño que no tenía una amplia circulación. Entonces, me hablaron del proyecto y a mí me pareció muy importante, porque era recoger varias voces de pueblos originarios y ponerlas a leer en el país. En principio, me hablaron de una circulación bastante grande, después se mermó un poco, pero bueno, entendemos que llegó a varios centros culturales y algunos centros educativos. Este fue un buen proyecto para incursionar y hacerle conocer al país nuestro trabajo. Estamos en deuda todavía con una nueva versión. Le hemos dicho al Ministerio que tenemos cosas nuevas y es bueno que se invierta en elementos que van a llegar a los colegios. Creo que eso es muy importante, porque es un diálogo en donde el Estado se compromete con el arte, con la creación y con aquello que construye nación.

Dentro de ese proyecto de la Biblioteca de Pueblos Indígenas, usted escribió algo que personalmente me llama mucho la atención, usted dijo: “Estamos aún lejos de que en la educación del país se incorporen y retomen las gestas libertarias de nuestros héroes de la resistencia indígena, nuestras simbologías, nuestras lenguas, la

diversidad de saberes, lo más sagrado de las tradiciones y sobre todo el respeto a nuestros territorios y a la vida, lo que es pedir mucho más que una mirada paternalista y folclorista sobre nuestras culturas” (Chikangana, 2010, p. 22) ¿Usted se mantiene en esa postura o cree que ha cambiado algo?

Esas palabras siempre hay que estarlas repitiendo constantemente, porque, cuando dije eso, sí había una necesidad de seguir avanzando frente a situaciones de violencia que se estaban dando en diferentes territorios. Normalmente, no han cambiado muchas cosas, sigue habiendo dificultades y siento que aún no hemos incursionado en procesos educativos fuertes en torno a que estos elementos históricos de los pueblos originarios se retomen y que las luchas de los pueblos originarios sí se reconozcan, para no seguir diciendo que los indígenas han sido siempre los que obstruyen el desarrollo, sino que están aportando a miradas conscientes de la Madre Tierra y el universo. Todavía estamos en esa tarea, hay muchas deudas con los pueblos originarios, preocupa que, en cuanto a lenguas, estamos bastante mal, porque se están extinguiendo los saberes de los pueblos, hay muchas amenazas, el colonialismo está ahí vivo. Yo me mantengo en que hay que seguirle trabajando a ese tema, porque en la parte educativa a nivel general no hemos logrado separarnos de esa mirada eurocéntrica, hemos pensando que los pueblos europeos son la cuna y, claro, tienen grandezas en su cultura, pero también acá hubo grandes civilizaciones y tenemos que adentrarnos en el mundo maya, en el mundo azteca, en el mundo quechua, en el mundo de los muisca, la grandeza de los pueblos que construyeron estos elementos en Tierradentro, en San Agustín, etcétera. Entonces, ahí hay todavía unos temas que no se han logrado mirar conscientemente y cuando se miran solo como folclor ahí perdemos la posibilidad de generar conocimiento.

Usted mencionaba que los pueblos indígenas viven con muchas amenazas ¿A qué problemas se enfrentan los pueblos indígenas hoy en día en Colombia? ¿Cómo se manifiestan esas situaciones en su creación literaria?

Hay muchos desafíos, realmente, pienso que uno de los más fuertes es ese peso de lo que llamamos la modernidad, en el marco de las tecnologías y de elementos foráneos que, si no se saben manejar, pueden conducir a un mayor olvido de la memoria, eso es un gran peligro. Yo no estoy en contra de los medios tecnológicos, pero sí hay que saber darle un uso para que no se convierta en una situación de olvido de lo propio que es lo más grave. Lo otro es que los pueblos originarios logremos tranquilidad frente a las situaciones de violencias que pueden darse en los territorios, tener la

posibilidad de dedicarle más tiempo a la creación y al arte. Yo estoy convencido de que el arte, la poesía, el canto, la música, la danza es lo que lleva al engrandecimiento del alma y permite rescatar la espiritualidad, que es uno de los puntos que no podemos perder, porque si perdemos la espiritualidad perdemos la raíz, la conexión y ahí se nos va un tiempo tratando de organizar cosas. Por lo general, me gusta tocar estos temas y lo hago de una manera muy metafórica, muy poética, dado que la poesía es resistencia ante el olvido, no me gusta ir en busca de la palabra que se vuelve muy trillada, repetitiva o radical en el tema, sino más bien juego con el toque poético, porque también pienso que el lector debe esforzarse en tratar de entender y darse la pelea con el texto para que lo disfrute y pueda captar qué es lo que se está diciendo cuando nombramos un halcón, un cóndor o cuando hacemos referencia a un camino empolvado, un abismo en el alma.

Para ir cerrando esta charla, ¿qué significa el movimiento indígena para usted?

Hay una historia muy importante en la lucha indígena, afortunadamente; en eso en el Cauca somos pioneros. Primero, el Cauca se organizó a través de la lucha campesina y después con los procesos históricos, con personajes como Manuel Quintín Lame y de otros, frente a la lucha por la tierra y los procesos de organización que fueron configurando un movimiento muy valioso en la parte histórica, porque se han reivindicado muchos elementos que tienen que ver con la permanencia de los pueblos originarios. Habrá que hacer algunos ajustes en muchas cosas, algo que es normal en todo proceso, pero, históricamente como elemento organizativo y como una forma de tener un diálogo de más respeto con la sociedad mayoritaria, creo que se ha avanzado.

Finalmente, ¿cuál es el lugar de las letras en tiempos de conflicto y de construcción de paz, como los estamos viviendo ahora?

La creación literaria para mí es una posibilidad de respirar en calma y de lograr armonizar el pensamiento y el espíritu para afrontar las diferentes situaciones que se van presentando, porque como seres humanos también nos duele el universo, el mundo, los tratos que se le dan a la Madre Tierra. A través de la poesía y el arte podemos construir mundos para que la sociedad pueda zambullirse en ellos y encontrarse consigo misma o darse la pelea para que puedan entender que hay otras visiones y otras posibilidades. Desde la poesía y el arte estamos aportando con elementos de resistencia; la poesía es otra forma de nombrar al mundo, es una forma de hacer posible que la palabra siga trabajando mundos y dioses en el corazón humano. ◆◆◆

REFERENCIAS



Castillo, E. y López Fernández, J. D. (2022).
Wiñay Mallki y Hugo Jamioy Juagibioy: pa-
labras mayores, lucha ancestral y poética
indígena. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 24
(2), pp. 25-53. <https://doi.org/10.15446/lthc.v24n2.99847>


Chikangana, F. (2010). La emancipación de la
palabra. En *Manual introductorio y guía de
animación a la lectura: Biblioteca Básica de los
Pueblos Indígenas de Colombia* (pp. 19-22).
Bogotá: Ministerio de Cultura.

Escribir en silencio: Entrevista a Evelio Rosero

Writing in Silence: Interview with Evelio Rosero

Margarita Valencia

mvalenciav@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0006-2637-3333>

Reconocimientos: El grueso de esta entrevista es fruto de una conversación con Evelio Rosero en mayo de 2023. Tomé muchas citas de dos textos publicados en el *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República*. El primero, “Sobre la creación literaria”, fue publicado en 1993 (*Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 30, núm. 33). El segundo, “De editores y traductores”, fue primero una conferencia y se publicó en 2013 (*Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. XLVII, núm. 84). Escarbando por ahí me encontré con una entrevista que le hicieron Celedonio Orjuela y Mauricio Contreras y que se publicó en *Hojas Universitarias*, la revista de la Universidad Central, en 1990 (núm. 36). De ahí tomé el epígrafe.

Cómo citar esta entrevista: Valencia, M. (2025). Escribir en silencio: Entrevista a Evelio Rosero. *Estudios de Literatura Colombiana* 57, pp. 204-215.
<https://doi.org/10.17533/udea.elc.360380>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 10/03/2025
Aprobado: 28/03/2025
Publicado: 31/07/2025

Copyright: ©2025 *Estudios de Literatura Colombiana*. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. 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 peor padecimiento del escritor es comprender que él jamás es uno solo.
Que es un resultado del entorno humano y animal y vegetal y mineral y que sin
embargo está más solo que nunca, es único cuando acude
a aislarse ante la página, cuando enfrenta e interroga al mundo
y solo responde su memoria, el eco, nada más.*

Evelio Rosero

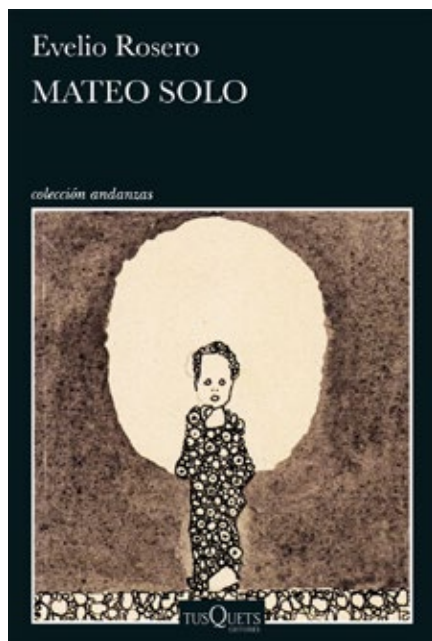
En los últimos años de la década de 1980 dediqué muchas horas a leer a los escritores colombianos jóvenes con el ánimo de armar en Carlos Valencia Editores una colección que se llamaría, cómo no, Nueva Narrativa. Hugo Chaparro y Mario Jursich me acompañaron en la tarea, y cubrimos un territorio vasto y fascinante. Esta generación, quizás la última en padecer el temible encierro intelectual de un país que se demoró en pelear su derecho a pertenecer a la república de las letras, fue descrita en estos términos precisos y dolorosos por Julio Daniel Chaparro, que la llamó muy adecuadamente la “generación emboscada”:

Frente al rechazo del país, frente a la negación de sus valores, frente a la ridiculización de las costumbres de entrecasa, frente a la ironía con que poetas anteriores comportaron su individual asunción, frente al ejercicio de revisión política practicada sobre los héroes o los mitos tradicionales —prácticas estas realizadas por los poetas que publicaron sus primeros libros durante la década de los setenta—, nuestros nuevos poetas oponen el escepticismo más absoluto, la noción de no futuro (algo muy distinto a la carcajada sobre un pasado ridículo y mohoso), la negación del éxito, pero oponen también la convicción de que aún existe algo de lo cual es posible asirse. Si no hay país, por lo menos hay paisaje. Si no hay barriadas ni muchachos, al menos ha quedado algo entre las huellas. Si hay muerte, también existe el amor, precario e incapaz, pero acaso suficiente.¹

¹ Julio Daniel Chaparro, Generación emboscada (1990). Recuperado el 3 de marzo de 2025. <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/2024/11/Generacion-emboscada-1990-Julio-Daniel-Chaparro.pdf>

Muchos de los jóvenes que leímos naufragaron en la precariedad de la industria editorial colombiana y su (nuestra) incapacidad para ofrecer sus libros en mercados económicamente significativos. Otros, armados con su talento y su obcecación, sobrevivieron. Y unos cuantos lograron que al cabo de los años la escritura los alimentara a ellos y a sus familias. El más talentoso de ellos era sin ninguna duda Evelio Rosero, de quien leí ese año *Mateo solo*:

Mateo es la primera novela que escribí y se publicó en Villavicencio porque



conocía al poeta Julio Daniel Chaparro. Nos conocimos en algún recital aquí en Bogotá; yo creo que fue en el Banco de la República, que organizaba recitales y conversaciones en las que participaban escritores de renombre en ese momento. Zapata Olivella, por ejemplo, habló sobre algo e hicimos preguntas. Ninguno de los tres participaba, fuimos a oír a otros poetas. Fue allí donde nos conocimos; todos muy jóvenes.

A través de Daniel conocí a Jaime Fernández, ambos vivían en Villavicencio y tenían una pequeña editorial, Entreletras. Creo que sigue existiendo. Me dijeron que querían que la primera publicación fuera conmigo. Yo tenía en esos momentos *Mateo solo*.

Figura 1. Carátula de *Mateo solo*

Fuente: <https://bukz.co/products/mateo-solo>

Pero ese no fue su primer libro. En 1981, antes de *Mateo solo*, la Fundación Testimonio, dirigida por Édgar Bastidas, había publicado *El eterno monólogo de LLo*, al cual Rosero se refirió en estos términos en una conferencia dictada en la BLAA el 11 de septiembre de 2012:

Nunca sentí esa publicación como la primera: se trataba de los poemas de adolescencia, que yo, descubriendo al fin que no era poeta, había vi-seccionado y convertido en prosa: todos los poemas, explosionados, giraban alrededor de un solo personaje, *LLo*. Apenas editado el librito, me dediqué a robarlo a los mismos amigos a quienes lo había regalado. Me sentía arrepentido a cabalidad de esa publicación, aunque hoy lamento el arrepentimiento porque el poema ya sentaba los cimientos de lo que toda la vida me propondría explicar en mis novelas: este país de amor y policías.

Barcelona y *Juliana los mira*

Cuando supe de él, Rosero aún vivía en España. Se había ido unos años antes, empeñado en abrirse camino como escritor y consciente de que eso no pasaría en Colombia.

Tenía a Barcelona en la cabeza, pero la compañera de entonces quería mucho ir a Francia y cedí. París fue muy difícil. Llegué cuando empezaba el invierno; hacía mucho frío y no tenía ninguna conexión allá, excepto por el teléfono de Julio Olaciregui. Con él nos hicimos amigos y me presentaba a otras personas, pero nos veíamos muy esporádicamente. Aparte del problema económico, a mí no me gustó mucho París. No me sentí muy cómodo. En la biblioteca Pompidou empecé a trabajar en *Juliana los mira*, novela que terminé en Barcelona.

Para todos en ese momento, Barcelona tenía dos nombres propios: Balcells, que había llevado a Gabo en sus hombros, y Anagrama, que había cambiado el horizonte literario en España. Rosero tocó a ambas puertas.

Mateo se lo mandé a Carmen Balcells. Alguien me había dado la dirección de la agencia y me respondieron a los pocos meses diciendo que les había gustado y que les parecía bien representar mi obra. Cuando me fui a París, les escribí una carta diciéndoles que me iba y nada. Seguí a la expectativa. Me fui a Barcelona y participé en el Premio Herralde y *Juliana los mira* quedó de finalista. Ahí ya recibí noticias de la agencia; muy contentos ellos de que yo estuviera de finalista. No gané, pero ahí sí tomó cartas en el asunto Carmen, una persona que fue una grande amiga y muy buena lectora. De inmediato se apoderó de la obra y casi que en cinco meses se tradujo a cinco idiomas: a los escandinavos, al sueco, al danés, al finlandés y al alemán.

Ser finalista no incluía un pago, pero Herralde le dijo que publicaría la novela y se mostró interesado en *Papá es santo y sabio*. La acogida editorial en Anagrama no acabó bien, como lo contó en la Biblioteca Luis Ángel Arango:

Me llegaron las pruebas o galeradas de mi novela *Juliana los mira*, y ahí fue Troya. Ya no se trataba de la humilde indicación del impresor de *Mateo solo*, respecto al *por qué* de interrogación, que debe ir separado, sino de otras impensables e inaceptables correcciones. Padecí varios días con sus noches, sin lograr dormir, corrigiendo al corrector, página por página, y eran más de 200 páginas. Allí donde yo ponía *matera*, ese recipiente por lo general de barro donde los colombianos sembramos las matas, me

habían puesto maceta. Y, si bien es cierto que los colombianos entendemos como sinónimos *matera* y *maceta*, sin ningún problema, tampoco yo podía aguantar las macetas o sus macetazos.



En la conversación que tuvimos en 2023, Evelio me contó la siguiente:

Les mandé una carta agresiva diciéndoles que no tenían oído, que eran cacofónicos, tenaz. Era una pelea que había que dar. Les dije que tenían que publicar advirtiéndoles en la carátula que eso estaba escrito en colombiano. Ahí se truncó ese camino, pero era necesario. Logré que se publicara en Anagrama igual a como la escribí.

Figura 2. Carátula de *Juliana los mira*

Fuente: https://www.anagrama-ed.es/libro/narrativas-hispanicas/juliana-los-mira/9788433917454/NH_45

Este gesto de Rosero, del cual, como en el caso de *LLo*, se arrepiente y no se arrepiente, ha acabado por convertirse en el símbolo de su generación, el ariete que acabó de tumbar las fortificaciones del mundo editorial español, parapetado detrás de la Academia. García Márquez, Fuentes, Donoso, Cortázar fueron publicados en América Latina y Barral estaba demasiado ocupado con la censura franquista. Cuando la siguiente generación de escritores latinoamericanos, la de Rosero, quiso publicar en España, se encontró con que “me estaban traduciendo al español. Temible descuido: cualquier regionalismo, español o mexicano o argentino, enriquece el acervo lingüístico, fortalece y universaliza el idioma”.

Las desavenencias de Rosero con su editor no pasaron desapercibidas:

Ana María Moix se enteró del problema mío con Anagrama porque ella estaba muy cerca a la agencia de Balcells y más cerca aún de Lumen, editorial que me gusta muchísimo y que me parece más importante que Anagrama. Ella me propuso que se publicara *Juliana los mira* en Lumen, pero Carmen dijo que Anagrama era mucho más importante como sello editorial en ese momento, que era el futuro de la edición española, que no podía dejar a Herralde.

Pero Herralde no se tomaba en serio a América Latina, que para él era un mercado marginal. Así que ahí no pasó nada. A pesar de la publicación en Anagrama y de las traducciones, el único comentario que se publicó fue el de Ana María Moix, quien subrayó la “espléndida factura y textura verbal de la novela”.²

Seguí en la misma situación. Ningún editor se acercó a ofrecerme la publicación de otra obra mía. A la hora del té me di cuenta de que Balcells era una mujer dedicada a Gabo y a Vargas Llosa, y a los otros escritores de la agencia los dejaba a otros integrantes de la agencia, como Carina Pons. Tengo entendido que Carina ofrecía mi obra a Lumen y a otras editoriales españolas, pero no pasaba nada. Así fue la cosa.

Me vine y pensé que ya con eso me iba a abrir camino. Mi compañera tuvo muchas ganas de ver a su familia. La cosa del acuerdo era que nos regresábamos y lo que hicimos fue llegar a Colombia y nos separamos. Cada uno hizo su vida. Conocí a otra chica en Chía y ahí me quedé. No quise volver a España, perdí el impulso europeo. Estuve allá cuatro años.

Figura 3. Evelio Rosero y Luis Fernando Macías (1989)



Fuente: archivo personal de Margarita Valencia.

² Ana María Moix, “Erotismo naif”. Recuperado el 26 de febrero de 2025. https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos_del_norte/pdf/40/40_15.pdf

El incendiado

El incendiado también lo escribí allá. Gané una beca colombiana de creación, la beca Ernesto Sábato, que me ayudó a escribirlo. Estaba a la búsqueda de cualquier excusa para ganar dinero porque estaba muy mal económicamente, y me enteré de que el Instituto Cultural de Cali estaba ofreciendo una beca. Uno de los jurados era Juan Gustavo Cobo. Yo mandé una sinopsis de lo que iba a escribir y gané la beca. Empecé a escribirla con un envío mensual que me permitió dedicarme a escribir, que era lo que yo quería. Dejé de buscar otras posibilidades económicas. Por eso la estadía en Barcelona fue un poco más cómoda que la de París.

La beca venía con editor amarrado. Mireya Fonseca en ese entonces dirigía Planeta y la novela no tuvo ni siquiera un rótulo, un artículo periodístico, nada. Con *El incendiado*, como con *Juliana los mira*, silencio absoluto. Yo ya no tenía editorial porque Planeta no me dijo que quería seguir publicando mis novelas. Ahí todavía no estaban ni Gabriel Iriarte ni Leonel Giraldo. Los anticipos eran mínimos.

En alguna editorial me decían que iban a publicar mi libro y cada venta me representaba el diez por ciento, pero nada más.

Con *El incendiado*, Rosero dio por terminada la trilogía *Primera vez*, conformada además por *Mateo solo* y *Juliana los mira*. A pesar del silencio, en 1990 aseguró en una entrevista: “Sin ninguna presunción, sino con miedo, puedo decir tranquilamente que soy un escritor profesional y que no soy nada más”.³ Y continúa:

He procurado asomarme, en silencio, a todas las tendencias y asimilarlas; pero cuando me lanzo a escribir una novela no pienso en tendencias ni compromisos de ninguna índole; al carajo las innovaciones posibles o las escuelas; procuro escribir lo mejor que pueda.

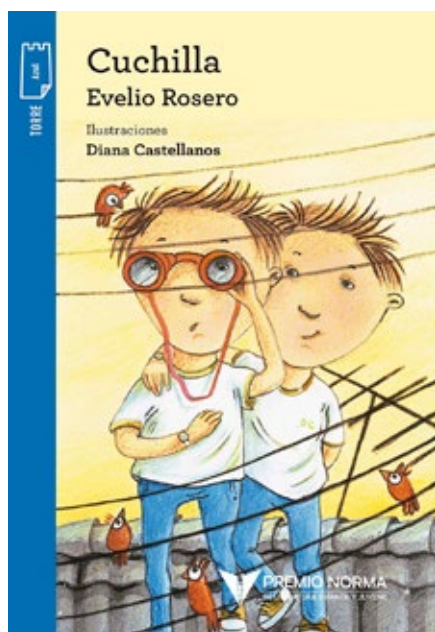
***El incendiado* recibió el II Premio Gómez Valderrama a la mejor novela publicada en el quinquenio de 1988-1992. Los jurados fueron el mexicano Adolfo Castañón y Álvaro Mutis.**

En Chía empecé a escribir una novela rarísima que se llama *Señor que no conoce la luna* y se la llevé a Mireya Fonseca. La publicaron en Planeta y pasó lo mismo. Ahora ha sido traducida al inglés, al francés y recibí una tesis de grado hecha por una japonesa. Luego, el crítico colombiano Álvaro

³ *Hojas Universitarias* #36 (1990). Procuero mantener afilado el estilo. Entrevista con Evelio José Rosero Celedonio Orjuela Duarte, Mauricio Contreras.

Pineda escribió que esta era una novela posmoderna. Interesante. Hay algo desfasado en mi historia: ¿por qué no ocurrió esto cuando los libros se publicaron? Estábamos encerrados, todo era limitado. Yo me acostumbré.

Escribir para niños



La literatura para niños me ayudó y me defendió muchísimo. Con *Cuchilla* me gané el Premio Norma-Fundalectura, que en ese momento ya era un premio internacional. Antes de eso había escrito otras cosas para niños, cuentos que se habían publicado en Panamericana. No recuerdo haber publicado nada para niños antes de irme a España; tal vez en Magisterio. *Pelea en el parque* fue otra novela importante además de *Cuchilla*. *El aprendiz de mago y otros cuentos de miedo* ganó un premio en Colcultura. Ese fue un premio que también me ayudó mucho. Las obras para niños me daban algunas entradas y gracias a eso pude escribir mis obras.

Figura 4. Carátula de *Cuchilla*

Fuente: [https://www.librerianorma.com/images/Caratula/](https://www.librerianorma.com/images/Caratula/Responsive/7706894579532.jpg)

[Responsive/7706894579532.jpg](https://www.librerianorma.com/images/Caratula/Responsive/7706894579532.jpg)

Empecé a escribir obras para niños porque me gustó escribirles a mis sobrinos, esa fue la historia más cómica. Ellos iban a visitar a la abuela a mi casa, les leía cuentos y empecé con el deseo de interesar a mis sobrinos, pero yo no pensaba publicar esos cuentos. De un momento a otro noté que me gustó y gané un premio en México de libros de cuentos para niños, que también fue importante. El premio se llama Netzahualcóyotl, que es el nombre de un poeta azteca. Era organizado por la fundación Pedro Domecq. Fue muy bueno, quedé asombrado porque fueron cien mil pesos mexicanos de esa época y, bueno, con ese dinero pude seguir escribiendo mis novelas para adultos por dos años. La literatura para niños fue un soporte.

Escribir para niños era mucho más relajado; ya no lo he vuelto a hacer. Era mucho más alegre y espontáneo; no sufría tanto con el trabajo del lenguaje y con los compromisos ideológicos, con el por qué digo esto u otra cosa. Eso sí me pasa con las novelas para adultos: me pongo a pensar con seriedad qué trato de decir con esta obra, a dónde voy. Con las obras para niños era un vuelo magnífico.

Siempre he publicado. Tarde o temprano aparece una editorial, ya sea de México o de España. En México la editorial Torre se interesó en mi obra y ahora van a publicar una novelita corta, *El hombre que quería escribir una carta*.

La alegría de una columna

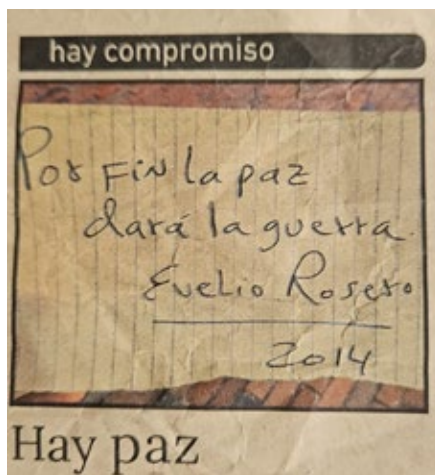
Ya había un poco más de seriedad con las liquidaciones para los libros para niños, que cada año se hicieron más definidas, aunque no daban tampoco abasto. Mi alternativa era ponerme a hacer periodismo, pero yo lo que más quería era tener una columna en *El Espectador* o en *El Tiempo* que me diera una plata mensual. Mandé mi hoja de vida y todo, pero no pasó nada. Después de muchos años una periodista de *El Espectador* llamó a ofrecerme una columna y me la pagaban y todo, pero yo estaba metido de cabeza escribiendo *Toño ciruelo* y le dije que me esperara un año. Me llamó Fidel Cano enseguida a preguntarme si era verdad que había dicho que no y de ahí ni más; como que no les gustó que de entrada me hubiera negado. Qué lástima, porque sí hubiera querido tener una columna. No escribiría una novela sino columnas semanales; ahí la alegría de estar cerca de un público inmediatamente, cada mes, de tomar más parte en lo que está pasando en la realidad de un país dando opiniones. A mí se me ocurren muchos temas, pero es mejor escribir novela, es lo mío. Me gusta más escribir novela.

Nunca he llevado un diario, pero a veces sí tengo las ganas de escribir sobre mi vida, de las cosas que me ocurrieron y todo. Sin embargo, eso es efímero, es solo un deseo que pasa. Nunca me he atrevido a escribir ensayos ni he sido periodista en un sentido serio. A pesar de que aparezco como escritor y periodista, no lo he sido.

En el lejero y Los ejércitos

En el lejero la publicó Ana Roda en Norma y luego en Belacqva en España, que también pertenecía a Norma. He leído críticas muy buenas sobre *En el lejero* de críticos, de gente estudiosa.

Entre *En el lejero* y *Los ejércitos* lo que hay es un tema: el secuestro.



El personaje de *En el lejero* es un anciano de setenta años y en *Los ejércitos*, lo mismo. Sí tienen esa relación subterránea. El tratamiento formal entre las dos es muy distinto y son como un continuo. Yo pensaba mandar *Los ejércitos* a Norma, pero por puro azar vi la convocatoria de Tusquets donde decían que el año anterior había sido declarado desierto y eso me pareció muy bien. Un jurado que declara desierto un concurso lo hace porque busca algo distinto, nuevo y bien escrito. Entonces mandé la obra.

Figura 5. Periódico del Hay Festival (2014)

Fuente: archivo personal de Margarita Valencia.

Decía que se podía mandar a Argentina, a México o a España y la mandé a Argentina porque me caen bien los argentinos, porque de allá son Borges y Maradona. La novela fue rechazada por los lectores argentinos pero un editor de Tusquets España, Aurelio Major, viajó a Argentina a ver cómo iba la recepción de libros al concurso y se puso a mirar entre las obras rechazadas por curiosidad. Cogió mi obra, dijo que cómo así, y la puso entre las que serían leídas por los jurados. Fue el azar y el impulso de un editor lo que permitió que ganara el premio Tusquets, que cambió mi vida literaria.

Tusquets era una editorial española, con otros mecanismos de distribución y de divulgación. Fue en el 2006. Puede que yo para esa época tuviera una obra más o menos consolidada, pero de eso ni los de Tusquets ni nadie tenía idea.

Tusquets empezó a mover la novela por todos lados y reeditó las novelas que habían pasado desapercibidas. Volvió a salir *Mateo solo*, *Juliana los mira*; eso fue muy importante. De ahí han sido traducidas a otros idiomas muchas novelas: *Señor que no conoce la luna*, *Los almuerzos*, *Los ejércitos*. Hay cuentos también.



Figura 6. Carátula de *Los ejércitos*

Fuente: <https://www.planetadelibros.com/libro-los-ejercitos/88711>

A lo último empecé a sentir que se habían relajado con mi obra; se suspendieron algunas traducciones. Me avisaron que se hizo una traducción de *Los ejércitos* al esloveno, pero ya hace algún tiempo de eso.

En 2012, Tusquets fue adquirido por Planeta. Aunque mantuvo su estructura y su equipo editorial, el sello pasó a formar parte del grupo español.

Desde *Los ejércitos* hasta que me fui para Alfaguara estuve publicando con ellos. Tusquets sigue teniendo los derechos de esas obras y me siguen llegando regalías. Cuando me separé de ellos me dijeron que no iba a haber problema si quería volver; me pareció muy bien.

Alfaguara

No sé si fue un error irme para Alfaguara porque no ha pasado mayor cosa con mi obra. En 2021 publiqué *Casa de furia*, y, en el contrato, Gabriel Iriarte (que estaba allí todavía) amarró *En el lejero* a la publicación de *Casa de furia*. Él fue el que me llamó, nos vimos y charlamos y me convenció, porque ni se me había pasado por la cabeza. El nuevo editor me dijo que la publicaba el año pasado en el primer semestre, luego que en el segundo, ahora que para este semestre y ya estamos en mayo [de 2023]. Yo creo que no la van a publicar y tampoco tengo los ánimos ni el ímpetu de otros escritores de perseguir al editor.

Yo admiro a esos escritores que sí tienen la capacidad de divulgarse a sí mismos, no lo digo para ridiculizar ni nada. Abad Faciolince y Vásquez tienen eso y pudieron haber sido grandes agentes literarios. Yo no tengo ni un ápice de esa capacidad.

Vásquez es chiquito en comparación con Abad Faciolince y conmigo, así como son chiquitos los editores de Alfaguara y de Planeta, que rondan los cuarenta años. A lo mejor Juan Gabriel sí tenía un horizonte más claro

sobre lo que había que hacer. Cuando viví en Barcelona yo me di cuenta de que los editores españoles solo querían oír hablar de García Márquez como escritor colombiano; los demás no existían. Eso fue durísimo.

El último trecho

He decidido que para mí lo mejor es tener un agente literario. Hace algunos años me escribió María Lynch diciendo que estaba interesada en alguna obra mía, así que le voy a volver a escribir. María me dijo que mucha gente había estado interesada en mi obra y luego en una Feria del Libro estuvo alguien de su agencia, una muchacha chilena muy joven que me preguntó si yo era amigo de Juan Gabriel Vásquez, con el que se iba a ver esa tarde. Le dije que no; nos habíamos visto de lejos en algún encuentro internacional de escritores, pero nada más. Supongo que Juan Gabriel es el escritor bandera de ellos.

A los jóvenes les hemos allanado el camino. Yo me sentiría muy cómodo con un editor como Iriarte, pero con los muchachos de ahora tengo la impresión de que no son tan buenos lectores; los veo más interesados en el aspecto comercial. Tenemos que hacer lo que mejor sepamos hacer. Yo sé que lo que tengo que hacer es seguir escribiendo. No puedo dejarme afectar, deprimir. De todos modos, el espacio que abrimos ahí está.

Me pongo a escribir

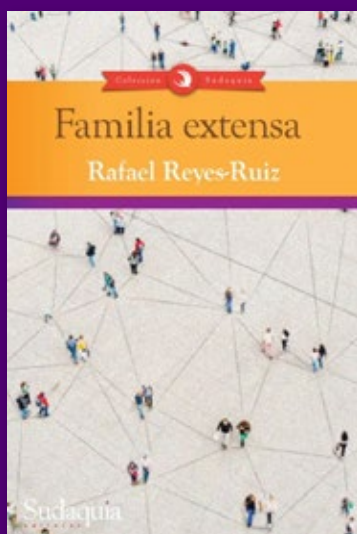
Ando trabajando en otra novela. Es una novela sobre la conquista de América, que me ha exigido documentaciones y demás, pero es a mi manera. Llevo año y medio trabajando. Me ha costado mucho. Estoy en una incertidumbre con estos personajes porque la religión y los frailes que vinieron al continente los tengo metidos en mi novela; me arriesgué con muchas cosas y estoy en una especie de bloqueo creativo. Eso siempre me ha pasado. Yo sé que tarde o temprano, puliendo nada más, se me ocurren otras ideas.

No he parado nunca de escribir. Duro algunos meses en un vacío y me hace mucha falta la necesidad de escribir. No quiero sentarme a la fuerza a escribir, eso no. Pero sí dejo que algo me vaya llegando; es mágico, como un azar que me da un tema o lo sueño. En fin, me pongo a escribir. ➡♦➡



Reseñas Reviews





Familia extensa de Rafael Reyes-Ruiz


Sudaquia Editores, Nueva York, 2024, 244 p.



Claudia M. Mejía Trujillo

American University of Kuwait, Kuwait

mejia.claudia@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-7416-1382>

Cómo citar esta reseña: Mejía Trujillo, C. M. (2025). Reseña del libro *Familia extensa* (2024) de Rafael Reyes-Ruiz. *Estudios de Literatura Colombiana* 57, pp. 217-219. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.358957>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 13/11/2024

Aprobado: 19/11/2024

Publicado: 31/07/2025

Copyright: ©2025 Estudios de Literatura Colombiana. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. 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

F*amilia extensa*, la nueva novela de Rafael Reyes-Ruiz, profesor, escritor y antropólogo colombiano-americano, es quizás la obra más personal del autor hasta el momento, a la vez que recorre caminos ya conocidos por sus lectores. Como en su trilogía previa: *El cruce de Roppongi* (Las ruinas, Alfar, Sevilla, 2015; *La forma de las cosas*, Alfar, Sevilla, 2016; *El samurái*, La Pereza, Gainesville, Florida, 2018), esta novela nos confronta con los temas de identidad, duplicidad y globalización.

Familia extensa es un regreso a las raíces. Todos los caminos del protagonista lo llevan al pasado: el recuerdo de sus padres, su tesis doctoral y la búsqueda de un mueble antiguo robado a su familia años atrás. Ariel, el personaje principal, un colombiano que vive en Nueva York desde niño, está atravesando por un doble duelo: la muerte reciente de su madre y el avance del Alzheimer de su padre. Este doble duelo acelera su camino hacia la edad adulta y hace que vuelva la mirada a sus raíces, incluso en su vida académica: se embarca en una investigación sobre la inmigración colombiana en Nueva York; la historia de su familia. Cabe aquí destacar que la novela que leemos es la tesis doctoral de Ariel, siendo entonces un metarrelato que documenta su propio proceso de escritura a la vez que reflexiona sobre temas como la pérdida lingüística y la memoria.

Como ya es habitual en la obra de Reyes-Ruiz, un misterio atraviesa sus novelas y se convierte en una búsqueda detectivesca que le da movimiento a la narración y a la vez profundiza en la dimensión personal. En *Familia extensa* se trata de un mueble antiguo, un barqueño, especie de baúl realizado con técnicas medievales en las que ha trabajado su familia de artesanos por varias generaciones. La búsqueda de este mueble, robado a su padre años atrás, lleva al protagonista a descubrir secretos pasados de su familia que van a cuestionar su identidad. Además, el rastreo de este objeto y su investigación sobre el arte de la taracea, la técnica en que este fue elaborado, le revelan al narrador sus herencias judías y moriscas, una capa más en el entramado de su propia historia.

En este viaje de autodescubrimiento, Ariel se aferra a una lengua ya contaminada por el desuso y la prevalencia del inglés en

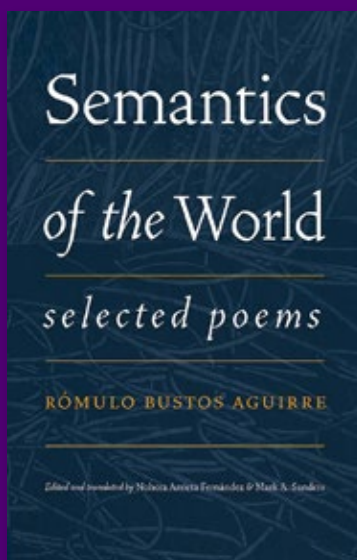
su vida: el español, su lengua materna. Con nostalgia, recuerda constantemente durante la novela colombianismos y dichos propios de su familia. La lengua es ese puente que lo conecta con su niñez y que lo acompaña en estos momentos de duelo y de crisis de identidad, aunque a la vez se convierte en reflexión sobre la incomunicación humana. En *Familia extensa*, como en sus otros libros, nos encontramos con personajes bilingües y biculturales que van repensándose a través de la dualidad de las palabras y de las traducciones. La lengua es ese medio impreciso, inexacto, con el cual reflexionan los personajes, que les permite comunicarse, pero nunca perfectamente.

Las novelas de Reyes-Ruiz están compuestas por personajes, ciudadanos del mundo, que se comunican en diferentes lenguas y que han vivido en varios países alrededor del mundo, especialmente en Asia, Europa y América. Ariel de *Familia extensa* está todavía, se podría decir, en un “estado virgen”, antes de salir a ver el mundo. El protagonista de la novela apenas está redescubriendo sus raíces para luego abrirse paso al mundo exterior. Y en este proceso va recordando y documentando su historia, antes de comenzar a olvidar, como parece ser, el dictamen de su carga genética.

La ciudad vuelve a ser personaje en esta novela, y caminamos otra vez por calles antes visitadas en otros libros del autor: Tokio, Nueva York y Bogotá. Viajamos por los mismos lugares, y en esta idea repetida en su obra de *aldea global*, los personajes se encuentran en algún momento en un bar de Nueva York y, antes o después, en uno de Tokio. Se repiten los actos, los personajes y solo cambia el escenario. Aunque parecen ser tres los lugares más recurrentes

en la narrativa de Reyes-Ruiz, sus novelas se mueven en el mismo axis: Colombia-Estados Unidos-Asia (Japón/Tailandia). Los protagonistas caminan la ciudad, con lluvia, con sol, en un continente o en otro. En ese trasegar, van tratando de encontrarse a sí mismos, y la ciudad, telón de fondo, permanece indiferente.

Finalmente, *Familia extensa* incluye personajes ya conocidos de otros libros, lo que permite entrar así al universo total y contenido que es la obra de Reyes-Ruiz. En su visión literaria del mundo hay una conexión cósmica: todo está relacionado, y los personajes van dando vueltas a la celda amplia del universo, encontrándose, desencontrándose, tratando de entenderse a sí mismos, buscándole el sentido a sus historias, a la Historia, y a como conectarse con los demás. —♦♦—



Semantics of the World: Selected Poems de Rómulo Bustos Aguirre

University of New Mexico Press, Albuquerque,
2022, 210 p.



Kevin Sedeño-Guillén

Universidad de Cartagena, Colombia

ksedenog@unicartagena.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0002-0940-8198>

Cómo citar esta reseña: Sedeño-Guillén, K. (2025). Reseña del libro *Semantics of the World: Selected Poems* (2022) de Rómulo Bustos Aguirre. *Estudios de Literatura Colombiana* 57, pp. 220-222.
<https://doi.org/10.17533/udea.elc.358727>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 25/10/2024

Aprobado: 18/11/2024

Publicado: 31/07/2025

Copyright: ©2025 Estudios de Literatura Colombiana. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. 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

S*emantics of the World* (2022) es una antología bilingüe en español e inglés del poeta afrocolombiano Rómulo Bustos Aguirre, que constituye el primer volumen de la serie *Afro-Latin American Writers in Translation*, de la University of New Mexico Press. Esta serie se propone aportar a la discusión sobre la presencia negra en América Latina y su influencia continental, por medio de la publicación de ediciones críticas de la obra en traducción de reconocidos escritores afrolatinoamericanos y afrocaribeños.

Afro-Latin American Writers in Translation es editada por Mark Sanders (University of Notre Dame), quien ha publicado ampliamente sobre la literatura y la cultura afrolatinoamericana. Este primer volumen de la serie ha sido coeditado y co-traducido por el propio Sanders y Nohora Arrieta Fernández (University of California Los Ángeles), cuya investigación se enfoca principalmente en las tradiciones intelectuales de la diáspora africana en las Américas.

La poesía de Bustos Aguirre ha venido provocando un aumentado interés internacional a lo largo de los años. Esto explica la traducción previa de sus textos al alemán, coreano, francés, griego, inglés, italiano, portugués, rumano, ruso y sueco. Entre esas traducciones es importante mencionar los libros *Tvivlande Ikaros* (Ícaro dudoso) (Smockadoll Förlag, 2023), vertido al sueco por Lasse Söderberg, y *Sacrificiais* (Portuario Atelier, 2020), traducido al portugués de Brasil por Wladimir Cazé. La traducción de Arrieta Fernández y Sanders viene a consolidar de manera muy notable este proceso de ampliación de las audiencias globales de la poesía de este autor colombiano más allá del ámbito del español.

“Semántica del mundo” (*Semantics of the World*) es originalmente el título de un poema de Bustos Aguirre incluido en su libro *La pupila incesante*:

El mundo es siempre sí y no
Sino lúdico. Incongruencia. *Humor*
cósmico
Por ejemplo
ahora voy a enrollar este texto
que aún no es texto
Lo voy a enrollar sobre sí mismo
Sobre su sí

Sobre su no
Sobre su sino
Sobre su si no
Lo voy a enrollar sobre su signo
Para que tú
lo desenrolles en su espejeante gnosi(s)

Este poema performativo, metapoético y profundamente reflexivo sobre el sentido de la existencia ha sido empleado por los editores para titular significativamente y dar entrada a la antología. Está compuesta por seis secciones que se corresponden con poemas seleccionados por el propio Bustos Aguirre de igual número de libros suyos publicados entre 1988 y 2016: *El oscuro sello de Dios* (Ediciones En Tono Menor, 1988), *En el traspasio del cielo* (Colcultura, 1993), *La estación de la sed* (Magisterio, 1998), *Sacrificiales* (27 Letras, 2007), *Muerte y levitación de la ballena* (Universidad Complutense de Madrid, 2010) y *La pupila incesante* (Fondo de Cultura Económica, 2016). La antología no incluye *Lunación del amor* (Ediciones En Tono Menor, 1990), por decisión de su propio autor.

La antología provee varias herramientas que facilitan el acceso crítico a la obra del poeta, como una cronología, una introducción crítica a cargo de los editores, un sistema de notas informativas que acompaña a los textos traducidos y una bibliografía básica, las cuales denotan el propósito académico de esta edición de poesía en traducción.

Bustos Aguirre es un poeta laureado, reconocido en el ámbito de la lengua y más allá, por su poderosa poesía, que se identifica por una expresión inusualmente despojada de accesorios verbales y una racionalidad preocupada ética, filosófica y espiritualmente, que indaga una y otra vez por la constitución

mística y mítica del mundo actual. Su poesía explora con gran logro verbal nuevos cursos para la palabra poética en español, amalgamando —quizás de un modo inédito— las espiritualidades de personas africanas y sus descendientes en las Américas, en su participación en una literatura global donde la experiencia y la filosofía europeas se refractan en nuevas formas de pensar y decir el mundo del Norte y del Sur.

La publicación de *Semantics of the World* viene a documentar la cada vez más amplia reflexión crítica que suscita la obra de Rómulo Bustos Aguirre en el ámbito de la crítica académica de los estudios literarios y culturales latinoamericanos a nivel global. Aunque no resulta atrevido afirmar que apenas estamos logrando ingresar, de forma sigilosa, a su poderoso mundo metafórico, que aún se resiste a las categorías y los medios, pareciendo reservar sus más atrayentes núcleos para futuros esfuerzos lectores. ➡♦♦➡



La muerte y la novela: Del escepticismo a la plenitud en Darío Jaramillo Agudelo y Tomás González de Peter Rondón Vélez


Universidad de Antioquia, Medellín, 2023, 130 p.



Paula Andrea Altafulla Dorado

Universidad Nacional de Colombia y Universidad de la Salle

paltafulla@unal.edu.co

 <https://orcid.org/0009-0004-9103-6574>

Cómo citar esta reseña: Altafulla Dorado, P. A. (2025). Reseña del libro *La muerte y la novela: Del escepticismo a la plenitud en Darío Jaramillo Agudelo y Tomás González* (2023) de Peter Rondón Vélez. *Estudios de Literatura Colombiana* 57, pp. 223-226. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.358355>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 15/09/2024

Aprobado: 21/11/2024

Publicado: 31/07/2025

Copyright: ©2025 Estudios de Literatura Colombiana. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. 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

Somos peregrinos en un mundo incierto. Cada quien sabe que el paso por la vida es un viaje que algún día terminará. Aun así, nos atrevemos a olvidar que debemos partir. La muerte es el último misterio, por ello, su conocimiento previo está reservado a unos pocos. La literatura permite acceder a la conciencia a ese territorio velado y, por consiguiente, prefigura su experiencia. Los textos literarios cruzan umbrales a los que otros discursos no tienen acceso. Al estar más cercano a la vida, el discurso de la literatura libera al concepto de su carga abstracta y, para el tema que nos ocupa, “no está la muerte sino Fedra muriendo” (Goldmann, L., “Goldmann

and Adorno: to describe, understand and explain” in *Cultural creation in modern society*, Oxford: Basil Blackwell).

Por su parte, el discurso de la crítica literaria esclarece, mediante el concepto, la evaluación del mundo que contiene un texto literario. Es así como el libro expone de manera magistral esta tensión complementaria entre el discurso literario y el de la crítica. Rondón no solo se ocupa de presentar al lector un panorama complejo sobre los imaginarios de la muerte en Occidente, sino que además articula dichas ideas en los textos literarios más relevantes de la tradición colombiana e identifica asertivamente su expresión artística, en un ambicioso esfuerzo por sistematizar las visiones del mundo que, sobre la muerte, han atravesado la historia de nuestros pueblos.

Se sabe que, en el contexto nacional, la muerte ha sido una constante histórica, principalmente por la guerra fratricida que ha forjado el territorio en Colombia; así, existe un imaginario que la evalúa desde el escepticismo y el trauma: novelas contemporáneas como *Los ejércitos* de Evelio Rosero lo atestiguan. En el otro extremo, encontramos una valoración más afectiva de la muerte, en donde los personajes literarios abrazan su misterio como un acto de plenitud. Entre estos extremos Rondón nos ilustra, con su amplia biblioteca, sobre los matices que contienen los polos opuestos que desbordan el ámbito de la literatura nacional; para ello, acude conceptualmente a la tradición crítica propia de la tipología de la novela.

En el extremo escéptico encontramos la *Teoría de la novela* del joven Lukács, con su visión de la novela como un género en donde la ruptura insuperable con el mundo lleva

al alma del héroe a la necesidad de refugiarse en su interior (romanticismo de la desilusión) como en *4 años a bordo de mí mismo* de Zalamea Borda, o a querer imponer su ideal al mundo (idealismo abstracto) como en *El coronel no tienen quién le escriba* de García Márquez, o bien a sacrificar parte de las aspiraciones del alma para lograr un acuerdo con el mundo (novela de aprendizaje) como en *Un beso de Dick* de Fernando Molano.

En el otro extremo, el de la plenitud, se halla la teoría del encanto de la interioridad, teoría crítica contemporánea, elaborada por Hélène Pouliquen, que pretende ampliar la tipología de la novela de G. Lukács para dar cuenta de otra manera de relación del héroe con el mundo a través de la posibilidad de los momentos de plenitud en la vida. La génesis íntima de la novela del encanto de la interioridad se halla en una resolución alternativa del Edipo, la cual ya no se inscribe de lleno en el ámbito de lo simbólico en detrimento de lo afectivo, sino que hunde sus raíces en lo que Julia Kristeva ha dado en llamar el Edipo prima: una resolución lúdica de la inscripción en lo simbólico.

De ahí que la novela del encanto de la interioridad privilegie lo afectivo y lo corporal para dar cuenta de otra manera de relacionarse con el mundo. De acuerdo con Pouliquen, novelas como *El tiempo recobrado* de Marcel Proust y, en el ámbito latinoamericano, *El amor en los tiempos del cólera* de García Márquez valoran la prevalencia de una madurez femenil (en contraposición a la madurez viril de G. Lukács), la cual es propia de una toma de posición que privilegia una vida tranquila, en donde “cultivar el propio jardín” permite vivir momentos perfectos o de plenitud en el mundo.

Ahora bien, al ser una teoría crítica surgida de la confluencia entre sociología, literatura, psicoanálisis, entre otros, se trata de analizar posturas axiológicas más que momentos históricos; esto implica que el corpus de estudio se puede ubicar en cualquier momento de la historia, y es justamente esta la invitación: ubicar novelas en donde la posibilidad de hallar la felicidad se eleve por encima de la “proverbial maldad del mundo” (Pouliquen, H, *La novela del encanto de la interioridad*, Bogotá: Universidad Javeriana, 2018).

Frente a estas propuestas, Rondón focaliza su análisis en una novela que, al evaluar la muerte como una posibilidad de goce, se encuentra alejada del escepticismo de Lukács y está más cercana al encanto de la interioridad que plantea Pouliquen; sin embargo, al relacionar la plenitud con la muerte Rondón da una vuelta de tuerca a la teoría de Pouliquen —quien se inclina por eros— y, de esta forma, logra abrir otra línea de análisis que mana de esta misma fuente. Para trazar esta ruta elige dos escritores rutilantes de la reciente literatura colombiana: Tomás González y Darío Jaramillo Agudelo, quienes le permiten argumentar, mediante el análisis literario, esa posibilidad.

Es así como Rondón tiene la capacidad para proponer un nuevo tipo de novela que comparte el encanto, mas lo hace desde lo tanático, y es precisamente este el aporte que amplía las posibilidades de las tipologías de la novela y nos muestra la riqueza de la literatura junto con la de la condición humana. Conocedor de la obra completa de González y de Jaramillo, expone los matices de las obras elegidas como centro de análisis, así como la relación de estas con las demás obras de cada autor y de otros autores. Este

estudio relacional entre obras da noticia del campo literario en Colombia y de cómo este, desde la perspectiva de la evaluación de la muerte, ha mutado su sentido.

Resulta bastante interesante que las obras elegidas para ilustrar la posición tanática de goce o plenitud lleguen al mismo punto por distintas vías, me explico: si en *Las noches todas* encontramos un personaje que espera a la muerte con la sabiduría de quien es consciente de los procesos vitales, y que pese a sentir incomodidad por su cercanía opta por atesorar esa consciencia hasta llegar a comprender que la muerte es la vuelta a la inocencia; en *Memorias de un hombre feliz* la muerte ajena —producto de un asesinato— le provee al personaje esa plenitud buscada. De manera tal que, sea por entendimiento o por liberación, en estas dos novelas se aprecian dos figuras del encanto.

En suma, este libro es resultado de una reflexión íntima de la problemática planteada, así como de una nutrida experiencia de lectura. Por ello, este texto es un auténtico aporte al pensamiento de la crítica literaria nacional; su reticencia a repetir discursos y su valiente apuesta propositiva permiten vislumbrar a un pensador vital que no teme arriesgar interpretaciones. Rondón se involucra además con uno de los grandes temas de la literatura y de la vida, mas lo hace con una intención sanadora: despojar a la muerte de su tinte dramático y llevarla hacia una concepción más tranquila que nos permita, de alguna forma, conciliarnos con su contundente realidad.

Finalmente, estructura su texto en dos grandes apartados con sus respectivos capítulos de manera tal que nos lleva desde lo general hacia lo particular, acompañado por una perspectiva interdisciplinar. El primer

apartado se enfoca en la cultura mediante el concepto de “imaginarios” para ilustrar las concepciones de la muerte en Occidente y las nociones sobre ella en Colombia y Latinoamérica; para ello, principalmente, acude a los discursos de la filosofía y la religión. Con lo que traza un panorama cultural muy completo de lo que ha sido el pensamiento sobre la muerte en el contexto mencionado.

En el segundo gran apartado, articula lo previamente expuesto al ámbito de la literatura y tras establecer el campo de la novela, que gira en torno al tema de la muerte, desemboca en las dos novelas mencionadas (la de González y Jaramillo); con lo cual deja en claro su posición respecto a la evaluación que le parece más valiosa sobre la muerte. De cara a ello, el lector se enfrenta con un texto muy complejo y completo que le tocará tanto la mente como la emoción, para finalmente procurar ampliar su perspectiva sobre un aspecto tan vital como es la muerte. ◆◆◆




Ficciones narrativas sobre la identidad de América Latina en: El Caballero de El Dorado y Cosas del pueblo. Una novela histórica y una crónica literaria de Germán Arciniegas
de Blanca Miriam Valencia Echavarría
Fondo Editorial Institución Universitaria de Envigado, 2024, 114 p.



Rafael Alfonso Rubiano Muñoz

Universidad de Antioquia, Colombia

rafael.rubiano@udea.edu.co

 <https://orcid.org/0000-0003-4421-0192>

Cómo citar esta reseña: Rubiano Muñoz, R. A. (2025). Reseña del libro *Ficciones narrativas sobre la identidad de América Latina en: El Caballero de El Dorado y Cosas del pueblo. Una novela histórica y una crónica literaria de Germán Arciniegas* (2024) de Blanca Miriam Valencia Echavarría. *Estudios de Literatura Colombiana* 57, pp. 227-230.
<https://doi.org/10.17533/udea.elc.358831>

Editoras: Paula Andrea Marín Colorado
Vanessa Zuleta Quintero

Recibido: 06/11/2024
Aprobado: 22/11/2024
Publicado: 31/07/2025

Copyright: ©2025 Estudios de Literatura Colombiana. Derechos patrimoniales, Universidad de Antioquia, 2025. 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 prestigioso historiador mexicano Edmundo O'Gorman, al encarar sus investigaciones sobre América Latina, postuló que nuestro territorio siempre está en disputa. Su asertiva argumentación tiene una vigencia de mayor peso en la actualidad, cuando nos enfocamos en temas como el de la identidad o el de la cultura a la luz de los debates que en la vida universitaria y por fuera de ella se han salpicado con las tendencias intelectuales de moda como la *decolonialidad* y la *poscolonialidad*.

Hay que añadir que quienes escriben la historia o la narran, sobre el acontecer pasado y presente de nuestros pueblos, normalmente naturalizan una violencia simbólica: la de silenciar las voces de los de abajo e idolatrar el poder y la dominación mediante el culto a héroes armados, generalmente a personajes blancos, con alcurnia y ungidos de un prestigio por haber sido los vencedores en las guerras. De modo que la historia la relatan los vencedores y no los vencidos, para decirlo con Baldomero Sanín Cano, quien fustigó con argumentos ese sino trágico de nuestro apaleado continente.

Hay que agregar a lo anterior que las empresas editoriales, los claustros universitarios, algunos centros y organizaciones de pensamiento, así como la cultura de nuestras naciones, han tendido a reverenciar a letrados y letradas que han comulgado con una parte del establecimiento, preferiblemente liberal o conservador, o han venerado a pensadoras y pensadores, por su incapacidad crítica y porque su contribución ha sido beneficiar a ciertas instituciones convertidas en formas sociales intocables y hasta sagradas.

En este sentido, especialmente en Colombia, se han consagrado algunos nombres de intelectuales que sirven más para mantener el orden establecido, pero poco se ha hecho por recuperar con archivos, leer y divulgar con investigaciones a aquellas otras y otros que han desafiado no solamente nuestras instituciones, sino también nuestras formas de ver el mundo y de vivir. El caso de Germán Arciniegas es típico de estos silencios y olvidos que, por ignorancia o premeditación, se ciernen sobre algunos de nuestros intelectuales. Agitador estudiantil, diplomático, parlamentario, docente, el

bogotano fue un empresario cultural y un obstinado defensor de las otras Américas Latinas y de los silenciados por la historia oficial. Además, fue un luchador incontenible e incansable adalid de la soberanía, la libertad y la cultura de nuestros pueblos, como en su momento lo fueron el mexicano Alfonso Reyes, el dominicano Pedro Henríquez Ureña o el argentino José Luis Romero, quienes, entre otras, guardan similitudes y afinidades electivas con el liberal colombiano.

La profesora Valencia Echavarría ha publicado un libro que se enfoca en dos de las obras del insigne latinoamericano y, a través de ella, realiza un análisis íntegro del personaje letrado, en su estilo escriturario y en su modo de pensamiento. El libro está conformado por una presentación, seis capítulos, las conclusiones y las referencias bibliográficas. Los dos primeros capítulos ubican al lector en los debates y disensiones que, a lo largo del tiempo, tuvo Arciniegas como escritor y, con experticia, la autora destaca la incomodidad de las clasificaciones a la hora de ubicar la figura letrada de Arciniegas, particularmente revive las polémica de si fue un narrador de la historia o más bien su modo de historiar caía en la ficción o la novela, o de otro lado se discute si fue un profesional o, por el contrario, un escritor de amenidades o folletinesco, como lo juzgó Rafael Gutiérrez Girardot.

Por la dimensión de decenas de libros que componen la producción de Arciniegas, el debate sobre su figura intelectual está abierto y es inconcluso. Se destacan, de esos dos primeros capítulos, las semblanzas y los juicios que se hicieron sobre el personaje en el marco de los noventa años de existencia que tuvo el reconocido agitador estudiantil.

Los capítulos cinco y seis se detienen a valorar con juicio y con rigor lo que las dos obras referidas significan en términos de nuestras formas de identidad y de cultura, porque, a la luz de los análisis que la autora despliega, el lector encontrará una visión alternativa sobre los temas y problemas latinoamericanos, incluso los colombianos. Ante todo, desde la perspectiva de la historia intelectual, realiza un rescate de esas otras y otros despreciados y silenciados, que ya no se leen porque una cultura de masas globalizada los ha relegado por otros intereses de conocimiento más fútiles y fáciles o porque en las universidades del país no son útiles y prácticos para un proceso de enseñanza que hoy se torna flácido, dominado por un burdo pragmatismo, poniendo por encima de lo humano decisiones técnicas.

De otro lado, la autora invita a reflexionar sobre la posibilidad de una contrahistoria, de una historia alternativa y plural que confronte los relatos de la historia oficial, siempre narrados por las élites, por los héroes armados y las heroínas, por las clases altas privilegiadas, con la condición sistémica de excluir y olvidar las voces de los de abajo, la historia de la gente común, la historia de los de a pie, la gente de pueblo de todas las clases, los que son deliberadamente callados y silenciados no solamente en los libros de historia que se usan para establecer formas de dominación con verdades a medias que cauterizan nuestras formas de identidad. Muchos impresos sobre nuestras historias son los testimonios de cómo se vulneran nuestros territorios a partir de miradas sesgadas y maquinalmente seleccionadas, para mantener las formas caducas pero sacralizadas del establecimiento y de ciertas instituciones.

A la luz de los debates y de las polémicas sobre cómo repensar nuestras sociedades en términos de identidad y cultura, el libro de la profesora Valencia Echavarría tiene una vigencia incuestionable, más aún cuando las discusiones sobre el pensamiento latinoamericano han disminuido de calidad y valor porque se han estancado en reivindicaciones fundadas en la defensa a ultranza de una raza, de un color, de un grupo y de un territorio, lo que liquida la mirada universal, pluralista y diversa a nivel global. La revaloración de la obra y el pensamiento de Arciniegas, escudriñado con solvencia por la profesora Valencia Echavarría, constituye un estímulo para salir del lodo intelectual en que viven hoy nuestras universidades y es además un referente que tendrá una injerencia, sin duda, y logrará mover las discusiones en diversos campos disciplinares con ética y responsabilidad, con rigor y con mucha moral cívica.

El lector encontrará en estas páginas razones para reflexionar sobre los vínculos de la historia y la literatura, para comprender nuestras disyuntivas y desafíos como pueblos. De igual manera, hallará argumentos para entender las crisis que nos laceran desde hace décadas no solamente como sociedad del conocimiento, sino como habitantes del mundo. La autora nos acerca al problema épico bolivariano que está en el meollo del pensamiento de Arciniegas: ¿qué hemos sido y cómo se ha narrado eso que hemos sido?, ¿qué somos y de qué modo seremos al correr de los siglos? Al parecer, y según convenga a ciertas instituciones e intelectuales, hay una manera sesgada de contar y relatar nuestra historia, unos la conciben bajo los modelos europeos y otros suprimiendo los vínculos con el mundo occidental, dos maneras de narrar polarizadas y dogmáticas.

Más aún, la autora nos plantea el reto de divulgar la lectura de los intelectuales que han desafiado nuestras formas de ser y de pensar, nuestras instituciones y nuestros espacios sociales, porque podría ser un camino, entre muchos, para salir de las encrucijadas que nos carcomen como individuos y como comunidad hoy en nuestras tierras, asolados por déspotas, tiranos, fanáticos, demagogos y profetas, así como por ciudadanos sumisos, esclavos, apáticos e indiferentes. A lo anterior se suma que el realismo crudo debido al mal uso y a la mala utilidad que se les da a las nuevas tecnologías, los medios de comunicación y las redes sociales (que son muy importantes) niega quizás esa otra ficción que es esencial (y que no es irreal): la de la imaginación, el soñar y el atreverse a pensar de un modo humano. El diálogo entre la novela y la historia permitirá volver a darle nutrición a ese sentido de utopía que ha sido propio de nuestras Américas Latinas, esas otras y otros del amplio continente latinoamericano que Arciniegas revitalizó con sus libros y sus opiniones. —◆—◆—

ÍNDICE DE AUTORES



ALTAFULLA DORADO, PAULA ANDREA: cursó estudios de pregrado en Ciencias Políticas (Universidad Javeriana) y de Maestría en Literatura y Cultura (Instituto Caro y Cuervo). Actualmente hace parte del Grupo de Investigación “Debates” del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional. Entre sus últimas publicaciones están *Tratado Salvaje*. Poesía, Pereira: Alto del Nudo Editorial, 2024; *Cada día se hace más carne la palabra*. Antología personal, Bogotá: Silver Editions, 2024, entre otras.

Contacto: paltafulla@unal.edu.co

BENAVIDES MARTÍNEZ, CHRISTIAN: estudiante del doctorado de Humanidades en Eafit con maestría en Literatura en la Universidad de Antioquia. Filólogo hispanista de esta última institución e ingeniero en electrónica y telecomunicaciones de la Universidad del Cauca. Sus líneas de investigación son la literatura hispanoamericana, el pensamiento latinoamericano, la edición de revistas científicas, el análisis multimodal y los *Deaf Studies*.

Contacto: christianbmit@gmail.com

FREJA DE LA HOZ, ADRIÁN FARID: doctor en Literatura, líder del grupo de investigación Litoral e integrante del grupo de investigación Senderos del Lenguaje. Su línea de trabajo son las literaturas tradicionales. Actualmente se desempeña como profesor asociado de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

Contacto: adrian.freja@uptc.edu.co

GIL MONTOYA, RIGOBERTO: doctor en Letras Latinoamericanas de la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, e integrante del grupo de investigación Estudios regionales sobre literatura y cultura. Sus líneas de trabajo son mirada cultural, literatura y contexto social y procesos de escritura creativa en los campos de la ficción y el periodismo. Actualmente se desempeña como profesor titular de tiempo completo de la Universidad

Tecnológica de Pereira, y como director del doctorado en Literatura y la maestría en Literatura de la misma universidad.

Contacto: rigoroso@utp.edu.co

HINCAPIÉ GRISALES, ÓSCAR: doctor en Literatura de la Universidad de Antioquia, magíster en Hermenéutica Bíblica de la misma universidad y licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana. Sus líneas de investigación son literatura griega e hispanoamericana, literatura colombiana, literatura y sociedad, literatura y educación, literatura y artes. Se desempeña como docente universitario desde 1997.

Contacto: oscar.hincapie@upb.edu.co

MEJÍA TRUJILLO, CLAUDIA M.: magíster en Literatura Latinoamericana del Boston College y en Literatura y Cultura Española de la Universidad Autónoma de Barcelona. Actualmente trabaja como profesora en la Universidad Americana de Kuwait. Tiene un amplio portafolio de publicaciones a nivel internacional: tres libros, varios artículos y cuentos en diferentes medios.

Contacto: mejia.claudia@gmail.com

LÓPEZ FERNÁNDEZ, JUAN DIEGO: licenciado en Etnoeducación y estudiante de Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana de la Universidad del Cauca. Es integrante del semillero de investigación Género y Literatura-Generatura, adscrito a la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad del Cauca. Sus temas de interés son las otras educaciones, las pedagogías del reconocimiento y la literatura intercultural.

Contacto: juanlopf@unicauca.edu.co

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

MUÑETONES RICO, MATEO: magíster en Educación de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB), especialista en Epistemologías del Sur del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales y antropólogo de la Universidad de Antioquia. Sus campos de interés académico oscilan entre la antropología pedagógica, la enseñabilidad de las ciencias y la literatura antioqueña. Actualmente se desempeña como docente de cátedra de la Escuela de Educación y Pedagogía de la UPB, y del pregrado de Enfermería de la misma Universidad, donde orienta el curso Antropología de la Salud.

Contacto: mateo.munetones@upb.edu.co

NARANJO PÁEZ, LINDA CAMILA: licenciada en Música, magíster en Filosofía y estudiante del doctorado en Literatura de la Universidad de Antioquia. Su línea de investigación es la literatura comparada. Actualmente se desempeña como docente en la Institución Educativa Escuela Normal Superior de Caldas.

Contacto: linda.naranjop@udea.edu.co

NOGUERA-HENAO, ANDREA: magíster en Cultura y Lengua Española de Washington State University y candidata a doctora en Literatura y Lengua Hispánica en Arizona State University. Actualmente se desempeña como instructora de español y literatura para hablantes de inglés en Arizona State University.

Contacto: amnoguer@asu.edu

RUBIANO MUÑOZ, RAFAEL ALFONSO: doctor en Ciencias Sociales (Flacso-Argentina) e integrante del grupo de investigación Kultur de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia. Sus líneas de trabajo son Sociología de la Literatura, pensamiento colombiano y latinoamericano, historia intelectual, letradas y letrados de Colombia y

América Latina, teorías sociológicas, sociología de la cultura y la comunicación, opinión pública, sociología e historia política. Actualmente es profesor titular de Facultad de Derecho y Ciencias Políticas de la Universidad de Antioquia.

Contacto: rafael.rubiano@udea.edu.co

SEDEÑO-GUILLÉN, KEVIN: Ph. D. en Estudios Hispánicos, University of Kentucky. Especialista en estudios coloniales latinoamericanos y caribeños con un enfoque en los siglos XVIII y XIX. Coeditor de *Cuadernos de Literatura de Hispanoamérica y el Caribe*. Miembro del grupo de investigación Centro de Estudios e Investigación Literaria del Caribe (CEILIKA). Profesor de la Universidad de Cartagena y autor de *Modernidades contra-natura: crítica ilustrada, prensa periódica y cultura manuscrita en el siglo XVIII americano* (Berlín/Boston: De Gruyter, 2024).

Contacto: ksedenog@unicartagena.edu.co

VAHOS HERNÁNDEZ, YUBELY ANDREA: historiadora de la Universidad de Antioquia y magíster en Comunicaciones de la misma institución. Sus líneas de investigación son historia de la radio, comunicación y literatura e historia de Colombia siglo XX.

Contacto: yubely.vahos@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

◆ ◆ ◆

VARELA GARCÍA, JUAN FELIPE: traductor, filólogo hispanista y magíster en Literatura de la Universidad de Antioquia. Sus líneas de investigación son literaturas europeas; lectura; *editoria*; traducción italiano-español; ecdótica; crítica textual; crítica genética y poesía suiza en lengua italiana. Actualmente se desempeña como profesor de italiano para el programa Multilingua de la Universidad de Antioquia. En esta misma institución, es coordinador del área de literatura en la Facultad de Comunicaciones y Filología, integrante del Grupo de investigación Estudios Literarios (GEL) y editor crítico.
Contacto: juan.varela@udea.edu.co

VILLEGAS BOTERO, ADRIANA: doctora en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira e integrante del Grupo de Investigaciones de la Comunicación de la Universidad de Manizales, que tiene como líneas de trabajo comunicación y estructuras sociales, lenguajes y narrativas y estudios sobre cine. Actualmente se desempeña como profesora asociada de tiempo completo para la Escuela de Comunicación de la Universidad de Manizales.
Contacto: avillegas@umanizales.edu.co

VON WERDER, SOPHIE DOROTHEE: doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Concepción en Chile. Integrante del Grupo de Estudios Literarios (GEL) y profesora titular de la Universidad de Antioquia en el área de Lingüística y Literatura.
Contacto: dorothee.vonwerder@udea.edu.co

NORMAS PARA AUTORES

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

Tipo de textos que se publican en *Estudios de Literatura Colombiana*

El objetivo fundamental de la revista es publicar artículos académicos originales e inéditos derivados de investigación. También se incluyen artículos de reflexión, entrevistas y reseñas. Toda colaboración debe versar sobre las literaturas colombianas. Las propuestas de estudios comparados también son aceptadas, siempre y cuando se citen las fuentes en su idioma original y se establezcan los vínculos entre esas otras literaturas y las literaturas colombianas. Se reciben colaboraciones en español, inglés, portugués, francés y alemán, pero no se excluyen los estudios que versen sobre las literaturas indígenas escritas en su lengua ancestral y las literaturas afro en palenquero y raizal.

Envío de textos

La revista recibe colaboraciones en el correo electrónico revistaelc@udea.edu.co y en la web <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) 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 15th**: papers will be reviewed for the July-December issue of the same year.
- **August 15th**: papers will be reviewed for the January-June issue of the following year.

Evaluation process (papers)

- Editorial board. Articles will be evaluated according to the following criteria: academic writing, relevance, originality, and investigative rigor. Authors whose paper is not approved will be notified via email.
- Peer reviewers. The journal frequently works with external evaluators (outside of Universidad de Antioquia). Each text will be evaluated by double-blind peer review. Two experts in the field will have twenty days to issue its verdict. They may accept or reject the article (with or without modifications). The evaluations will be sent to the author via email. If the results of the reviews are radically opposed, assessment will be requested of a third evaluator.
- Adjustments. Authors will have a ten-day period to submit the paper in accordance with the reviewers' suggestions.
- Editing. Once the article has been reviewed and adjusted, it will be subjected to a proofreading process. The editorial board may ask for additional editing.

INSTRUCTIONS TO AUTHORS

Format

- Format and length: Word file, letter size paper, 3.0 cm margins on all sides. Including abstract, references, and citations, length between 6000 and 8000 words.
- Text: Times New Roman 12-point font, justified, 1.5 line spacing, left indentation 1.2 cm on the first line with no spaces between paragraphs.
- Quotations of more than 40 words (and epigraphs): a separate paragraph without quotation marks, 10-point font size, justified, 1.0 line spacing, 1.2 cm left indentation. When omitting pieces of text, use ellipsis points within brackets [...]. Quotations and epigraphs must not exceed 10% of the text. Any quotation requires a comment indicating its relevance within the article. No works that simply copy and paste quotation after quotation will be accepted.
- Quotations of less than 40 words: regardless of language, they should be incorporated into the text using double quotation marks, indicating fragments elided with ellipsis points within brackets [...]. Use the following citation style:
 - » With the author's name before the quotation: author (year), "quote in double quotation marks" (pages).
Contrario a lo planteado, Foucault (1992) propone que "el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y en medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse" (p. 12).
 - » Without the author's name: "quote in double quotation marks" (author, year, pages).
Otros investigadores consideran que "el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y en medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse" (Foucault, 1992, p. 12).

- Footnotes: 10-point font size, justified, 1.0 line spacing, 0.8 cm left indentation. Footnotes should be reserved for strengthening the approach, and excessive use should be avoided. Do not include references or quotations. Try to convey only one idea per footnote per page. If the footnote exceeds the regular length of a paragraph (15% of a page), consider incorporating it into the main text.
- Bold: only for titles and subtitles.
- Italics: titles of books, journals, films, TV programs, and microfilms.
- Double quotation marks: direct quotations (less than 40 words), titles of articles, book chapters, titles of stories and poems, ironic comments, jargon, and specific terms of an argot.

Structure

- Title: should clearly and concisely state the specific content of the article (book, author and theoretical aspects investigated). Avoid using abbreviations. It is recommended that the title not exceed one line.
- Abstract: (100 words maximum): should describe the topic, purpose of the article, theoretical framework, and main contributions to its field of knowledge.
- Keywords: up to five words and not exceeding one line. Avoid expressions that may make indexing difficult.
- Translation: title, abstract, and keywords must be translated into a second language.
- Epigraph: must be integrated into the argumentative development of the article.
- Presentation of the article: maximum one page. Do not repeat the summary.
- First section: 5 pages minimum.
- Second section: 5 pages minimum.
- Third section: 5 pages minimum.

- Conclusions: self-critical text (one page) pointing out the achievements and shortcomings of the research. Do not repeat what is stated in the summary and introduction. There is no need to include the word “conclusions.”
- Bibliography: the list of references must only include the works quoted in the article (min. 10, max. 15). It should be placed at the end of the article, consecutively numbered with Arabic numerals, alphabetically organized, Times New Roman font, 1.5 line spacing, and with hanging indentations of 0.8 cm. All entries should include the author, disregarding repetition. Pieces by the same author must be chronologically organized. If there are quotations of works by the same author published in the same year, lower case letters must be placed next to the year (e.g., 2000, 2000b, 2000c), in order to differentiate the sources. Some examples of the most common references:

Book: Author, A. (year). *Title of book*. Location: Publisher..

Rivas Polo, C. (2005). *Revista Mito: vigencia de un legado intelectual*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Book chapter: Author, A. (year). Title of chapter or entry. In A. Editor & B. Editor (Eds.).

Title of book (pp. xx-xx). Location: Publisher.

Weinberg, L. (2014). Crítica literaria y trabajo intelectual. En S. Vivas Hurtado (Coord.). *Utopías móviles. Nuevos caminos para la Historia intelectual en América Latina* (pp. 90-117). Bogotá: Diente de León, Editorial Universidad de Antioquia.

Journal article: Author, A. (year). Title of article. *Title of periodical* volume (number), pp. xx-xx.

Acevedo, C. (2010). Eduardo Caballero Calderón: panorámica de su obra ensayística. *Estudios de Literatura Colombiana* 27, pp. 119-134.

Online journal article: Author, A. & Author, B. B. (Date of publication). Title of article. *Title of Online Periodical* volume (issue number if available). Retrieved from [http://www.someaddress.com/full/url/\[d.m.y\]](http://www.someaddress.com/full/url/[d.m.y])

Alstrum, J. J. (1986). La poesía de Luis Carlos López y la tradición de la antiliteratura en las letras hispánicas. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 23 (7). Disponible en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti4/bol7/poesia.htm> [8.02.2014]

Journal article with DOI: Author, A. & Author, B. B. (year). Title of article. *Title of Journal* volume (number), pp. xx-xx. DOI:

López Mejía, A. (2015). Los personajes afrodescendientes en “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”. *Estudios de Literatura Colombiana* 37, pp. 15-27. DOI: 10.17533/udea.elc.n37a01.

GUIDELINES FOR REVIEW AND INTERVIEW SUBMISSIONS

Reviews

The review must be critical —not merely informative—and should cover recently published Colombian literary works or works of research on Colombian literature.

- Structure: Title of the reviewed work. Author, editor, translator, or compiler. Location: publisher, year, page numbers. The name, email address, and academic institution of the reviewer. It must have no footnotes or bibliography.
- Format: Word format, letter size paper, 3.0 margins on all sides.
- Text: Times New Roman 12-point font size, justified, 1.5 line spacing, 1.2 cm left indentation on the first line with no spaces between paragraphs.
- Length: 5 pages maximum.

Interviews

Only dialogues with living Colombian writers will be published. You may follow the traditional question and answer model or transcribe the interviewee's words.

- Structure: title (with interviewee's name), date and place of the interview (in a footnote). The name, email address, and academic institution of the interviewer.
- Format: Word format, letter size paper, 3.0 margins on all sides.
- Text: Times New Roman 12-point font size, justified, 1.5 line spacing, 1.2 cm left indentation on the first line with no spaces between paragraphs.
- Length: 5 pages maximum.

Published authors will receive two copies of the journal. Each author is responsible for ideas (interpretations, approaches, and concepts) expressed in their work. These ideas do not represent the opinions of the Editorial Board or the Scientific Committee of *Estudios de Literatura Colombiana*. In general, the journal adheres to the editorial quality standards regulated by the Committee on Publication Ethics (COPE). The rights of reproduction and reprinting of articles published in the journal *Estudios de Literatura Colombiana* belong to the editor. Authors should wait six months and make a written request for permission to reproduce their published material to the Editorial Board.

NORMAS PARA AUTORES

Estudios de Literatura Colombiana é uma publicação científica idealizada e dirigida para estudantes de graduação, pós-graduação e pesquisadores cujo objeto de estudo esteja relacionado com as literaturas do país. O fenômeno que entendemos agora como literatura colombiana está conformado por várias literaturas que são escritas e falam línguas indígenas, afrodescendentes e europeias. *Estudios de Literatura Colombiana* é publicada semestralmente e é editada pelo Doctorado en Literatura e pela Maestría en Literatura da Universidad de Antioquia.

Tipos de textos que publicados na *Estudios de Literatura Colombiana*

O objetivo fundamental da revista é publicar artigos acadêmicos originais e inéditos derivados de pesquisa. Além disso, são incluídos artigos de reflexão, entrevistas e resenhas. Toda colaboração deve versar sobre as literaturas colombianas. As propostas de estudos comparados também são aceitas, sempre e quando sejam citadas as fontes no seu idioma original e sejam estabelecidos os vínculos entre essas outras literaturas e as literaturas colombianas. São recebidas colaborações em espanhol, inglês, português, francês e alemão, mas não serão excluídos os estudos que tenham por objeto as literaturas indígenas escritas em sua língua ancestral e as literaturas afro em palenquero e raizal.

Envío de textos

A revista recebe colaborações através do correio eletrônico revistaelc@udea.edu.co e pela página <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).
Contrário a lo planteado, Foucault (1992) propone que “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y en medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (p. 12).
 - » Sem nome explícito: “citação entre aspas curvas duplas” (sobrenome, ano, páginas).
Otros investigadores consideran que “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y en medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (Foucault, 1992, p. 12).

- Notas de rodapé: 10 pontos, justificado, com espaçamento entre linhas de 1.0, parágrafo recuado à esquerda 0.8 cm. Devem ser reservadas para fortalecer as abordagens, evitando seu emprego excessivo. Não consigne referências bibliográficas nem citações textuais. Procure transmitir somente uma ideia por nota de rodapé de página. Se a mesma exceder a extensão regular de um parágrafo (15% de uma página), considere incorporá-la ao texto principal.
- Negrito: somente para o título do artigo e o título dos parágrafos.
- Cursiva: título de livros, revistas, periódicos, obras de arte, filmes, programas de televisão.
- Aspas curvas duplas: citações textuais (com menos de 40 palavras), título de contos, poemas, artigos de revista e jornal, capítulos de livros e outros gêneros curtos incluídos em uma obra maior.

Partes do artigo

- Título: deve indicar de maneira clara e concisa o conteúdo específico do artigo (obra, autor e aspectos teóricos pesquisados). Evite o uso de abreviaturas. É recomendável não exceder uma linha.
- Resumo: máximo 100 palavras. Deve descrever tema, objetivo, marco teórico e principais contribuições ao campo estudado.
- Palavras-chave: máximo 5 ou que não excedam uma linha. Evite expressões que possam dificultar sua indexação.
- Tradução: título, resumo e palavras-chave devem ser traduzidas a uma segunda língua.
- Epígrafe: Deve estar integrada ao desenvolvimento argumentativo do artigo.
- Apresentação do artigo: máximo uma página. Não repetir o resumo.
- Primeiro capítulo, seção ou parte: mínimo 5 páginas.
- Segundo capítulo, seção ou parte: mínimo 5 páginas.

- Terceiro capítulo, seção ou parte: mínimo 5 páginas.
- Conclusões: texto autocrítico (uma página) na qual sejam sinalizados resultados e as carências da pesquisa. Não repita o consignado no resumo e na introdução. Não é necessário que escreva a palavra conclusões.
- Bibliografia: Lista de obras efetivamente citadas. Mínimo 10, máximo 15 referências.
- Numeração consecutiva, ordem alfabética, Times New Roman 10, justificado, com espaçamento entre linhas de 1.5, parágrafo francês 0.8 cm. Todas as entradas devem levar o sobrenome do autor, sem importar que o mesmo seja repetido; estas entradas devem ser organizadas cronologicamente e, caso tenham sido publicadas no mesmo ano, serão diferenciadas com letras minúsculas (2000, 2000a, 2000b). Exemplos:

Livro: Sobrenome, N. (ano). *Título do livro*. Cidade: Editorial.

Rivas Polo, C. (2005). *Revista Mito: vigencia de un legado intelectual*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Capítulo de livro: Sobrenome, N. (ano). Título do capítulo. Em N. Sobrenome (Ed). *Título do livro* (pp. xx-xx). Cidade: Editorial.

Weinberg, L. (2014). Crítica literaria y trabajo intelectual. En S. Vivas Hurtado (Coord.). *Utopías móviles. Nuevos caminos para la Historia intelectual en América Latina* (pp. 90-117). Bogotá: Diente de León, Editorial Universidad de Antioquia.

Artigo de revista: Sobrenome, N. (ano). Título do capítulo. *Título da publicação* volume (número), pp. xx-xx.

Acevedo, C. (2010). Eduardo Caballero Calderón: panorámica de su obra ensayística. *Estudios de Literatura Colombiana* 27, pp. 119-134.

Artigo de revista online: Sobrenome, N. (ano). Título. *Título da publicação* volume (número). Disponível no URL [d.m.a]

Alstrum, J. J. (1986). La poesía de Luis Carlos López y la tradición de la antiliteratura en las letras hispánicas. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 23 (7). Disponible en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti4/bol7/poesia.htm> [8.02.2014]

Artigo de revista com DOI: Sobrenome, N. (ano). Título do artigo. *Título da publicação* volume (número), pp. xx-xx. DOI:

López Mejía, A. (2015). Los personajes afrodescendientes en “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”. *Estudios de Literatura Colombiana* 37, pp. 15-27. DOI: 10.17533/udea.elc.n37a01.

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE RESENHAS E ENTREVISTAS

Resenhas

Crítica —não meramente informativa— de obras literárias colombianas ou de estudos sobre as literaturas colombianas publicados recentemente.

- Estrutura: Título da obra resenhada. Nome do autor, editor, tradutor ou compilador. Cidade: editorial, ano de publicação, número de páginas. Nome, correio eletrônico e instituição acadêmica do resenhista. Não deve levar notas de rodapé nem epígrafes nem bibliografia final.
- Formato: .doc, tamanho carta, margem 3.0 cm. em todos os lados.
- Corpo do texto: Times New Roman 12, justificado, com espaçamento entre linhas de 1.5, parágrafo recuado à esquerda 1.2 cm. na primeira linha, sem espaços entre parágrafos.
- Extensão: máximo 5 páginas.

Entrevistas

Serão publicados somente diálogos com escritores colombianos vivos. O modelo tradicional de pergunta-resposta ou transcrição das palavras do entrevistado pode ser seguido.

- Estrutura: Título (com nome do entrevistado), data e lugar da entrevista (em nota de rodapé). Nome, correio eletrônico e instituição acadêmica do entrevistador.
- Formato: .doc, tamanho carta, margem 3.0 cm. em todos os lados.
- Corpo do texto: Times New Roman 12, justificado, com espaçamento entre linhas de 1.5, parágrafo recuado à esquerda 1.2 cm. na primeira linha, sem espaços entre parágrafos.
- Extensão: máximo 5 páginas.

Os autores publicados receberão dois exemplares da revista. Cada autor é responsável pelas ideias (interpretações, enfoques, conceitos) expressadas no seu trabalho. Estas não representam o pensamento do Comitê editorial nem do Comitê científico de *Estudios de Literatura Colombiana*. Em termos gerais, a revista acolhe padrões de qualidade editorial regularizados pelo Comitê de Ética em Publicações (COPE, por suas siglas em inglês). Os direitos de reprodução e reimpressão dos artigos publicados na revista *Estudios de Literatura Colombiana* pertencem ao editor. Os autores devem esperar seis meses e solicitar por escrito ao Comitê editorial a autorização de reprodução do material publicado.

Título texto evaluado:

I. ¿Presenta conflictos de intereses? Si su respuesta es afirmativa, el artículo no continúa siendo evaluado. Por favor, justifique:

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 ¹ | |
| Nacionalidad (indique si posee doble nacionalidad) | |
| Título académico | |
| Filiación institucional | |
| ORCID | |
| CvLAC (para colombianos) ² | |

¡Muchas gracias!

¹ 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”.

² 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 57 6

ARTÍCULOS ARBITRADOS
REFEREED ARTICLES 10

Yo pecadora: peticiones de indulgencia
y absoluciones masculinas en los
paratextos de libros escritos por
mujeres del Gran Caldas (1883-1953) 11

I am a Sinner: Requests for Indulgence and Male
Absolutions in the Paratexts of Books Written
by Women Gran Caldas (1883-1953)

Adriana Villegas Botero, Universidad de Manizales,
Colombia

Rigoberto Gil Montoya, Universidad Tecnológica de
Pereira, Colombia

Los editores de *Los pensamientos del
indio que se educó dentro de las selvas
colombianas* (1939), de Manuel Quintín
Lame Chantre, en el siglo xx 34

The editors of *The Thoughts of the Indian Educated
in the Colombian Forests* (1939) by Manuel Quintín
Lame Chantre, in the Twentieth Century

Christian Benavides Martínez, Universidad Eafit, Colombia

Cuentos de hadas campesinos de
Colombia: topologías literarias
de Cupido y Psique 57

Peasant Fairy Tales from Colombia: Literary
Topologies of Cupid and Psyche

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

La revista *Alpha* y la posguerra
de los Mil Días 78

*Alpha Magazine and the Post-War of
the Thousand Days*

Óscar Hincapié Grisales, Universidad Pontificia
Bolívariana, Colombia

Mateo Muñetones Rico, Universidad Pontificia Bolivariana,
Colombia

Tierra contrafuturo (2021), de Luis Carlos
Barragán: utopía trágica y distopía
paródica, futuro y presente, Colombia
y el universo 99

Tierra contrafuturo (2021), by Luis Carlos Barragán:
Tragic Utopia and Parodic Dystopia, Future and
Present, Colombia and the Universe

Sophie Dorothee von Werder, Universidad de Antioquia,
Colombia

La conjura contra Porky y el mundo
musical de Fernando Vallejo 122

*La conjura contra Porky and the Musical
World of Fernando Vallejo*

Linda Camila Naranjo Páez, Universidad de Antioquia,
Colombia

Del libro a la cabina de radio: narrativas
de la ciudad en la adaptación radiofónica
de la novela *El camino en la sombra* 138

From the Book to the Radio Booth: Narratives of
the City in the Radio Adaptation of the Novel *El
camino en la sombra*

Yubely Andrea Vahos Hernández, Universidad de
Antioquia, Colombia

Autobiografía, duelo y trauma.

Lo que no borró el desierto de
Diana López Zuleta 159

Autobiography, Grief, and Trauma. *Lo que no borró
el desierto* by Diana López Zuleta

Andrea Noguera-Henao, Arizona State University, Estados
Unidos

CONFERENCIA
CONFERENCE 179

Dos lectores al margen: Roberto Bazlen
(Trieste, 1902-Milán, 1965) y Nicolás
Gómez Dávila (Bogotá, 1913-1994) 180

Two Readers Aside: Roberto Bazlen (Trieste,
1902-Milan, 1965) and Nicolás Gómez Dávila
(Bogotá, 1913-1994)

Juan Felipe Varela García, Universidad de Antioquia,
Colombia

ENTREVISTAS
INTERVIEWS 192

Oralitura, memoria y educación:

Entrevista a Fredy Chikangana/
Wiñay Mallki 193

Orality, Memory and Education: Interview with
Fredy Chikangana/Wiñay Mallki

Juan Diego López Fernández, Universidad del Cauca,
Colombia

Escribir en silencio: Entrevista
a Evelio Rosero 204

Writing in Silence: Interview with Evelio Rosero
Margarita Valencia

RESEÑAS
REVIEWS 216

Familia extensa de Rafael Reyes-Ruiz 217

Sudaquia Editores, Nueva York, 2024, 244 p.

Claudia M. Mejía Trujillo, American University of Kuwait,
Kuwait

*Semantics of the World: Selected Poems
de Rómulo Bustos Aguirre* 220

University of New Mexico Press, Albuquerque,
2022, 210 p.

Kevin Sedeño-Guillén, Universidad de Cartagena,
Colombia

*La muerte y la novela: Del escepticismo
a la plenitud en Darío Jaramillo Agudelo
y Tomás González de Peter
Rondón Vélez* 223

Universidad de Antioquia, Medellín, 2023, 130 p.

Paula Andrea Altafulla Dorado, Universidad Nacional de
Colombia y Universidad de la Salle

*Ficciones narrativas sobre la identidad
de América Latina en: El Caballero de
El Dorado y Cosas del pueblo. Una novela
histórica y una crónica literaria de Germán
Arciniegas de Blanca Miriam Valencia
Echavarría* 227

Fondo Editorial Institución Universitaria de
Envigado, 2024, 114 p.

Rafael Alfonso Rubiano Muñoz, Universidad de Antioquia,
Colombia



REVISTA
JULIO
DICIEMBRE
2025
ISSN 0123-4412



UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA

Facultad de Comunicaciones y Filología