

# Trazos de la novela autoficcional en cuatro autores antioqueños

**Wilber Rico**

Periodista de la Universidad de Antioquia. Magíster en Literatura Comparada y Estudios Culturales de la Universitat de Autònoma de Barcelona. Doctorando en Lenguas y Culturas de la Universidad de Extremadura. Actualmente es profesor catedrático en la Universidad de Antioquia y en la Universidad Cooperativa de Colombia.

**Resumen:** El llamado *campo literario antioqueño* en autores contemporáneos se da por la aspiración de una *puesta en forma del campo* definido por Bourdieu (1995). Este proyecto aparece bajo el paraguas del subgénero de la autoficción, con autores posgarciamarquianos cuyas escrituras del yo se opusieron al hermano mayor del realismo local y al campo literario caribeño. A la sombra de esa estética autoficcional se albergan algunas autonarraciones de Fernando Vallejo, Héctor Abad Faciolince, Albalucía Ángel y Tomás González, consideradas en este artículo.

**Palabras claves:** autoficción, puesta en forma, campo literario, escritores antioqueños



**Keywords:** autofiction, structuring of the field, literary field, antioquian writers



**Abstract:** The so-called *Antioquian literary field* in contemporary authors is shaped by an attempt of a *structuring of the field* defined by Bourdieu. This a project emerges under the shelter of the sub-genre of autofiction; with post-Garciamarquian authors whose writings of the "self" oppose the older tradition of local realism or the Caribbean literary field. In the shadow of this autofictional aesthetics, we find self-narrations by Fernando Vallejo, Héctor Abad Faciolince, Albalucía Ángel, and Tomás González, which are considered in this article.

## Introducción

**I**ntentar abordar la novela regional antioqueña de las últimas décadas desligada de la influencia connatural colombiana del canon garciamarquiano supone cierta lucha entre sus autores representantes por un desafío desmitificador del realismo mágico que casi siempre ubicamos en *Cien años de soledad* (publicada en 1967). Matar, pues, al hermano mayor pareció en su momento una herejía tácita en los escritores antioqueños de los años setenta que se instalaron en el *posrealismo*, y cuya premisa consignaba que la novela no existe, la vida es el texto en sí, y el relato soy yo.

Propongo establecer las características de esa estética literaria regional, a la luz de lo que Pierre Bourdieu (1995) formula como *campo* o *subcampo literario*; y que para su ubicación señalo aquí como *campo literario antioqueño*, diferente del campo del realismo caribeño. Este campo literario antioqueño comparte rasgos regidos por normas, dinámicas y autónomas, consuetudinarias e intrínsecas. Además de realidades hipostasiadas o verdades absolutas a partir de lo mítico y la tradición oral que, trasladadas al texto, anhelan convertirse en subgénero o género regional. Para este análisis ubico la *puesta en forma* bourdieuleana de los escritores antioqueños en algunos de los textos de Héctor Abad Faciolince, Fernando Vallejo, Albalucía Ángel y Tomás González.

Los rasgos del campo literario, según Bourdieu, son constitutivos de lo que citando a Kant (1995) se proclama como “mayoría de edad”; y el *hodiernus* o mirada consecuente con la realidad correspondiente a los autores en cuestión y su *puesta en forma*, posición y punto de vista de su tiempo como artistas: o sea, su contemporaneidad. Determino una estética autobiográfica y autoficcional basada en la referencialidad del yo y los personajes que lo circundan, en cuyas voces textuales puede entreleerse una toma de posición al enunciarse como sujetos críticos consecuentes con el entorno experimentado. Para ello identifico pasajes concretos en las obras *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* de Ángel (1981); *Para antes del olvido* de González (1987); *Basura, El olvido que seremos, Lo que fue presente* de Abad (2000; 2006; 2019) y *Los días azules* de Vallejo (1985). Textos de representaciones míticas e hipostasiadas; pero también con rasgos de la conocida cuentería y la tradición oral antioqueña. Tales proyecciones al texto se asumen como verdades únicas y,

según Piglia (2015), muchas aparecen planteadas como valores y tramas sociales “sobre las cuales el escritor y artista deben intervenir” (p.58). De modo que esa práctica de *narrarse* significa una manera de construirse como sujeto crítico “al mismo tiempo que la obra” (p.58).

Possiblemente una de esas maneras de ser y estar del sujeto antioqueño se visibilice en lo representado como novelistas cínicos, con la mirada distinta del intelectual que escala desde abajo, como una sombra, y que persigue deslegitimar el dominio del idealismo de los poderes con una crítica mordaz, sarcástica e, incluso, burlesca. Una toma de posición embestida mediante la ironía, la sátira y la parodia. Rasgos también connaturales en las formas de las vivencias experienciales de los cuatro autores en cuestión. Valga decir, tanto desde el *habitus* premoderno, moderno y posmoderno, como desde lo textual representado; vivencias que demandan estrategias autoficcionales.

Además del mito y la tradición de lo antioqueño, dichos escritores no hubieran sido posibles sin unas circunstancias sociales, culturales, económicas y políticas puntuales regidas por las dinámicas propias de la premodernidad, la modernidad y la posmodernidad. Para establecer esas características intrínsecas vitales en el desarrollo humano global y regional, me apoyo en los hallazgos diferenciadores estimados por Fernando Cruz Kronfly (1998), que influyeron, para el caso colombiano, en los movimientos sociales, literarios e intelectuales e incluso, en relatos cronísticos de comienzos del siglo xx. Cruz (1998) otorga ciertas coordenadas para ubicar a los autores aquí tratados en un momento histórico en el que además fungen como “autores comprometidos” dado su acercamiento con ese *hodernius* regional y nacional colombiano expresado en sus narraciones distintas. Luego ese *hodernius* se encauza hacia la literatura.

Así entonces Ángel, González, Abad y Vallejo, antioqueños de origen, apuestan por una estética distinta al canon garciamarquiano mediante textos referenciales, cronísticos, memorísticos y autoficcionales, sarcásticos, ponderativos y míticos, con el objeto no solo de posicionarse en el ámbito literario regional y nacional, sino con la vista puesta sobre la posibilidad de un campo literario antioqueño y de cuyas características estéticas me ocuparé. Estos apartados autobiográficos y autoficcionales en ocasiones se posicionan en una zona nebulosa entre el realismo crítico y el subgénero de las narrativas ponderadas.

## El *habitus* según Bourdieu en la puesta en forma del campo literario antioqueño

Resulta arriesgado precisar el origen de la noción de lo *antioqueño* como idea cosmogónica forjadora del carácter y *modus vivendi* que define a este grupo social colombiano de rasgos nacionalistas. Se trata de un concepto aupado, entre otras, por sentimientos regionales e ideológicos propios. Lo *antioqueño* se asume como cierto distintivo del ser, heredado, según historiadores, de la

enjundia vasca española. Una alegoría edificada, en especial, sobre el estandarte del valor consagrado del trabajo y la vértebra del *existir*. Es decir, de sujetos acreedores de una tal *antioqueñidad* en tanto que se honre dicha condición, además de una única convicción católica. Ese cuándo es todavía una sombra del pasado coligado a la denominada *colonización antioqueña*. La cual se trató de una gesta que pretendía extender creencias y formas del ser y del estar más allá de Antioquia la Grande, un territorio montañoso de Colombia, de ríos sinuosos, mar en el golfo de Urabá y minas de oro que atrajo en su momento a inversores, industriales y urbanistas extranjeros hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX. Personajes como Agustín Goovaerts, Enrique Haeusler, Carlos Carré, René Rigal trajeron máquinas, vehículos, ferrocarriles y textiles, precedidos por nativos mestizos de españoles y colombianos con machete y mulas cargadas de sal, jabón, telas y aguardiente para los mineros sumergidos en las montañas descomunales y rústicas de Antioquia.

Así pues, describo una comunidad cuyos valores se soportan sobre unos modos singulares del ser y del estar antioqueños situada en un momento histórico. Cómo ese carácter es columbrado por artistas citadinos cuyas repre-

**Carrasquilla, en efecto, moderniza un castellano madrileño imbricado en formas cortesanas y jurídicas.**

sentaciones y puntos de vista o *habitus* –Bourdieu (1995)– dan cuenta del talante consustancial y la visión glocal del mundo; no de su exclusividad, sino de cualquier asentamiento humano. “... artistas y escritores parisinos y burgueses [...], provincianos procedentes de las clases populares o de la pequeña burguesía [...] como Coubert, que convierte su

acento provinciano, su habla dialectal y su estilo de ‘pueblo’ en su bandera” (Bourdieu, 1995, p. 391).

Al hilo de la cita, enlazo con lo *provinciano* a Tomás Carrasquilla como el escritor antioqueño más representativo de comienzos del siglo XX. Carrasquilla se definió a sí mismo como un “hombre instruido de origen campesino”. Uno de sus adversarios contemporáneos, el poeta burgués bogotano José Asunción Silva, le reprochó al antioqueño la supuesta condición agraria que le insuflaba su fama de escritor innovador, moderno. Una condición que Cruz (1998) trata con sumo cuidado al diseccionar la premodernidad, la modernidad y la posmodernidad. Carrasquilla, en efecto, moderniza un castellano madrileño imbricado en formas cortesanas y jurídicas. Vestigios de una colonización mental lejana y rancia. De un modo u otro, este autor calificado como *costumbrista* se aparta de ese lenguaje instrumentalista y utilitario poscolonial en una América Latina ya libre de yugos y monarquías; de formalismos lingüísticos que persistían agazapados en la cultura, el arte y la literatura. Carrasquilla rompe esa hegemonía castellana al introducir voces locales de su pueblo natal Santo Domingo, Antioquia. Sus narraciones están tejidas por jergas naturales y personajes aldeanos como la

abuela sabia, las tías murmuradoras, el bobo del pueblo, el mentiroso, el tendero o el avivato. Asoman en lo que Pierre Zima (citado por Pouliquen, 2011) considera fundamental si se habla de un contexto social como “la dimensión verbal, lingüística, de las ‘visiones del mundo’; es decir, los sociolectos verdaderos del lenguaje, al origen de los mensajes literarios” (p. 15). Como ejemplo de este tipo de narración destacan fragmentos como los que siguen: “Gracias, su merced [...]. Que Dios lo permita. Y por la quitada no tenga recelo [...] con los que a ellos les acomoden; y yo mantengo mi coronada de que la casanga mía ha de ser muy difícil” (Carrasquilla, 1928, p. 59).

Al mismo tiempo, identifico el *mito* como algo más allá de una simple creencia popular, ya que es transversal en su cosmogonía y expresada mediante una oralidad profusa, una hipérbole adrede cual verdad imperiosa, una palabrería como empeño de la honra y del honor. El relato verbal o escrito, cual documento testimonial categórico y mítico, pervive aún hoy gracias a su efectismo fabulador y referente regional. Pericias narrativas que los autores antioqueños retoman después de la muerte de Carrasquilla (hasta la actualidad) en relatos intimistas, autobiográficos y autoficcionales. Lo anterior se encuentra en Vallejo (1985) cuando dice por ejemplo “... cruzando la luna redonda, colosal, volaba la bruja Domitila en su escoba. Iba vestida de negro, flotando al viento los tules negros, con su sombrero y su nariz en punta, y su corte siguiéndola: veinte gallinazos negros” (p. 9).

He señalado apenas dos aspectos intrínsecos que definen lo *antioqueño* como grupo social: la *oralidad* y el *mito*. Ambas categorías constitutivas del punto de vista y de la visión del mundo de los artistas y los escritores en contextos históricos concretos, o *habitus*, nos recuerda Bourdieu (1995). Dicha antioqueñidad identitaria encaja en lo que se instaura como *forma de ser* única con creencias endogámicas reforzadoras de la ideología de una comunidad distinta al resto de las colombianas. Unos rasgos regionalistas que no se cristalizan en una praxis política y se arrestan a una mera ilusión colectiva, pero que, proyectada en lo literario, deja entrever representaciones con ciertos feudalismos o reduccionismos mentales de valores exultantes y costumbres aparentemente modélicas a seguir e imitar por “los de afuera”. Méritos que, alejados de razones deontológicas y religiosas, aparecen por momentos reiterativos, contradictorios y vernáculos de un colectivo conservador acentuadamente creyente, pero al mismo tiempo contraventor de lo humano, lo colectivo, lo político y la licitud. Es decir, con ciertos usos morales extrínsecos ventajistas.

Buena parte de esas particularidades subyacen en las representaciones literarias de los autores antioqueños mencionados, a saber: González, Abad, Vallejo y Ángel. Esta última, autora originaria de Pereira, una ciudad del sur cercana y “conquistada” por las tradiciones de Antioquia en la mencionada colonización antioqueña. Ángel, en efecto, denota, a diferencia de los otros

narradores, una criticidad sarcástica a partir de su género femenino progresista y libertario rodeada de hombres recios e intrépidos conquistadores de territorios y locuaces en asuntos amatorios.

Son estas, en lo que interpreto de Bourdieu (1995), algunas de las singularidades que constituyen un campo literario distinto al canon dominante, que como en el caso del campo literario antioqueño asoma opuesto o paralelo al campo caribeño o del *realismo mágico garciamarquiano*. Así entonces, el campo antioqueño persigue igualmente posicionarse mediante una puesta en forma respecto de una visión de su cosmogonía con las “propias reglas que lo gobiernan” (Bourdieu, 1995).

La presencia del campo caribeño por varias décadas tanto en Colombia como en Latinoamérica bajo el amparo del *boom* del realismo mágico no se posiciona abiertamente como un canon dominante. El realismo mágico se ocupaba de lo fantástico, de los mundos posibles a partir del devenir cotidiano, de personajes pintorescos pobladores provincianos del Caribe colombiano, de su mitología y de sus acentos e inventivas prodigiosas. Tal canon se alejaba, de algún modo, de esa novela de formación derivada de referencias bibliográficas y autores releídos cuya influencia iba formando a esos aspirantes a escritores, de tal manera que ese modo escritural se perpetuara como estética narrativa.

En Antioquia todo aquello ocurría igual, aunque por una vía distinta, pues a diferencia de la costumbre caribeña, se esbozaba una cosmogonía trazada, además de la oralidad, por un materialismo mercantil que daba poca cabida a la cultura y al intelecto. Asuntos estimados irrelevantes gracias a un pensamiento ingénito de la vida y de las cosas llamado *empuje paisa*. Cierta filosofía existencial y del mundillo negociante judeocristiano que se vislumbraba *a priori* como un proyecto vital. A esa visión generalista se opone otra surgida desde lo popular interesada por los placeres del espíritu. De este modo, la ruptura de ese *habitus* arrastrará al “futuro autor local” (Pouliquen, 2011) a entenderse como escritor pretendiente en un contexto mediado por formalismos que tienden a la “repeticIÓN”, característica esta, entre otras, de la novela ortodoxa. Ese hartazgo por tal narrativa carbura la oportunidad de

**Así entonces, el campo antioqueño persigue igualmente posicionarse mediante una puesta en forma respecto de una visión de su cosmogonía con las “propias reglas que lo gobiernan” (Bourdieu, 1995).**

“tomar posición y apostar” (Pouliquen, 2011) por un campo literario exclusivo antioqueño que reflejara aquellas singulares relaciones mediante textos que apuestan por una aventura estética; una técnica y una posición condigna a su visión del mundo que los obliga a confrontarse con un contexto social histórico y puntual. Es decir, hablamos de escritores comprometidos.

Possiblemente fue el primer paso dado por autores y cronistas de comienzos del siglo xx como Tomás Carrasquilla, Luis Tejada, Luis Vidales, León de Greiff, Efe Gómez, Tartarín Moreira o Gilberto Alzate (y otros). Narradores cuya dimensión realista retoman la cotidianidad social de actores y actrices auténticas en un gesto de escribientes comprometidos, al esbozar la naturalidad en los personajes de sus textos. Pero quizá también para adherirse a ciertas estructuras del mercado editorial gobernado por la alta industria local. En Antioquia surgen a la par periódicos y gacetas de taller en los que se plasman alegorías sociales urbanas, pueblerinas y rurales. En Antioquia el patrocinio estatal era ínfimo, casi inexistente, pues más allá de los cafés capitalinos a los que acudían intelectuales, en Medellín no se tiene conocimiento de un movimiento representativo, ciertamente, porque la cultura era vista como un acto del ocio, el vicio y la pereza. Así entonces, estos escritores locales antioqueños apenas sobrevivían gracias a actividades distintas a la escritura, salvo excepciones como Carrasquilla, de quien se dice que era un hombre acomodado que fungía de campesino.

Es decir, no hay un *campo del poder* (Bourdieu, 1995), al uso del gremio de escritores franceses del siglo xix, sino que por instinto y supervivencia emerge un campo literario antioqueño jalónado más bien por cierto ímpetu nacionalista y costumbrista que por ambiciones culturales o económicas. Y en esa *toma de posición*, primero ante el campo del poder económico bogotano –y por consiguiente ante sus representantes artísticos y literarios de influencia madrileña– y luego como una apuesta por un campo literario regional, emerge un autor “comprometido” antioqueño formado en narraciones crónicas, en las letras y en las artes, de aliento bohemio.

Debo recordar aquí la gran influencia de la literatura francesa en los autores antioqueños y colombianos de comienzos del siglo xx. Si bien los contextos son obviamente distintos entre París y Medellín, la aspiración de los escritores pasaba por Francia, bien fuera para estudiar o visitar y tener quizá la suerte de socializar con algún Baudelaire, Flaubert o Goncourt en los salones parisinos, así como la ilusión hecha realidad con la cual alardear en los tertuliaderos. Conocido es, dada su adulación, por ejemplo, el periplo por Europa del filósofo antioqueño Fernando González. Mientras tanto, y paralelo a los viajes de autores privilegiados o por influencias sociales, aparece la bohemia como alternativa para aquellos escribientes iniciáticos provincianos de clases medias y populares aspirantes al éxito editorial. Ese campo literario se da pues gracias al costumbrismo antioqueño que se revela novedoso por lo básico en sus maneras de la representación realista. Una literatura rica en voces que nombra las cosas y el mundo al uso de su propio entendimiento y comprensión comunicativa rural, campesina o pueblerina. La descripción de esa vida social pasa por designar con autenticidad los nombres, los adjetivos, los símiles, las

metáforas hiperbólicas, la burla, la palabrería y el mito. Un ejemplo de ello consta en estos pasajes de los cuentos de Efe Gómez (1906) y Luis Tejada (1977), respectivamente:

Y “el hacha que sus abuelos dejaron por herencia” al antioqueño no es motivo de elogios: “El hacha del antioqueño y el casco del caballo de Atila serán en la historia los símbolos definitivos de la desolación, con la sola diferencia de que Atila asolaba para saquear y los antioqueños para sembrar maíz. Y saquear ha continuado siendo un magnífico negocio, en tanto que sembrar maíz no ha dado nunca los gastos”. (p. 23)

Y, sin embargo, la carne del hombre civilizado debe ser sencillamente deliciosa. El hombre civilizado es un animal refinado y cuidadosamente cebado; se prepara durante toda su vida como para que se lo coman. [...] los alimentos hacen de su carne algo tierno, blanco y verdaderamente succulento. [...] por ejemplo, las orejas pequeñas, vivas y rosadas de esa dama rozagante que encontramos, [...] y pensamos cuán agradables serían esas orejas fritas o cocinadas en una roja salsa de tomate. (p. 267)

Y así, en una sociedad mayormente iletrada, el rol de poeta, periodista o escritor, a imagen de lo francés, gozaba de buen prestigio. Y ese incursionar en las esferas intelectuales y sociales suponía conseguirlo por distintas vías. Nacer rico o labrarse un camino tortuoso lleno más de fracasos que de éxitos. Se trató de autores provincianos que se codeaban con intelectuales cuyas vidas progresaban poco mientras eran obligados a trabajar en oficios mundanos para subsistir. Eran pues, a mi entender de Bourdieu (1995), grupúsculos que no pasaban de pertenecer a una bohemia de segunda clase en la que ambas bohemias coexisten. “Intelectuales proletaroides” a menudo tan pobres que, al tomarse como objeto a sí mismos, de acuerdo con la tradición de las memorias románticas de Musset, inventan lo que se llamará el *realismo*.

Intuyo la aparición de los primeros rasgos de un campo antioqueño en vías de una “autonomía” distingible de los otros campos –como el caribeño–. Es decir, que clama por un orden en tanto que tal reconocimiento esté sometido a “los requerimientos o a las exigencias externas, no solo de su comportamiento social sino también en su propia obra y que se vean obligados a conceder cada vez con mayor frecuencia a las normas específicas del campo” (Bourdieu, 1995, p. 110)

Desde las décadas de los ochenta hasta entrado el siglo xxi, autores antioqueños críticos modernos y posmodernos como Alba Lucía Ángel, Héctor Abad Faciolince, Fernando Vallejo y Tomás González posicionan sus representaciones de la realidad. Estas son interpeladas por doxas y sincretismos

regionales autóctonos que, transferidas al texto, reproducen microsistemas humanos abundantes en cotidianidades de la vida rural, pueblerina y urbana, además de lo experiencial individual. Un carácter auténtico mediado por un lenguaje puro, sin decoros o adornamientos y a su vez mítico; un pozo que provee a la escritura directa, cínica, crítica, mordaz y sarcástica. Una especie de “desapego esteta” al modo antioqueño por las formas literarias complacientes de la burguesía nacional y que constituyen “un auténtico principio de la revolución simbólica que llevan a cabo” (Bourdieu, 1995, p. 120).

Quizá dicha labor surja inconsciente o intuitiva; o por desgaste del canon impuesto por los poderes sociales y económicos, o también editoriales. Lo cierto es que dicha apuesta acacia posicionarse primero en el ámbito literario regional y luego nacional “que los lleve a romper con el conformismo moral del arte burgués”, sostiene Bourdieu (1995) en su distinción de la toma de posición de los pequeños autores de la bohemia en la Francia del siglo XIX. Una actitud que retomo en este punto, dada su similitud con los autores antioqueños en mención. El autor antioqueño se dirige a un lector que se reflete en las historias, que sea palpable tanto en sus cadencias y locuacidades, pero sobre todo en lo mítico de sus representaciones. Muy lejos del realismo mágico que se imponía como registro canónico hasta entonces.

## La toma de posición del campo literario antioqueño en oposición al realismo mágico de García Márquez

*Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (publicada en 1967) instala una lectura ficcional gravitada en la idiosincrasia provinciana caribeña colombiana. Novela y punto de vista de un autor que se posiciona tanto en medio de las luchas de fuerzas del campo literario nacional dominante, como en el campo del poder económico, social, editorial e institucional. Esa “estructura del reparto de las especies de capital” p. 342), nos recuerda Bourdieu (1995). La obra se sitúa arropada por el *boom* latinoamericano, cuyo realismo mágico acusaba un canon continental. En consecuencia, se establece un campo literario caribeño colombiano estructurado por narrativas mitológicas, mundanas y “mágicas”; un realismo inventado. El origen es el universo sureño norteamericano de William Faulkner, de cuya obra beben no solo García Márquez sino también Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier y Juan Rulfo. Es decir, se configura una estética que replica fórmulas narrativas heredadas para ensamblarse en sus respectivos microsistemas sociales locales.

El paraguas que acoge esa “red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación o antagonismo, etc.) entre posiciones” (Bourdieu, 1995, p. 342), no es más que la posición que explica las naturalezas concretas de la provincia caribeña colombiana atravesadas por la oralidad y el cuento fantásticos. Un

punto de vista artístico *garciamarquiano* en un contexto social e histórico concreto: la realidad consuetudinaria provinciana costeña desde los años veinte a los sesenta, posiblemente, y que coincide con la época prolífica del autor y su relacionamiento experiencial familiar, de referentes geográficos y políticos. Un punto de vista “a partir del cual se define su ‘poética insciente’” y que como “vista tomada a partir de un punto del espacio artístico, lo caracteriza propiamente” (p. 137), nos señala Bourdieu (1995). Aun así, se hace necesario reconstruir ese horizonte de toma de posición *garciamarquiana* en relación “con el espacio en que se elabora su proyecto artístico”, la primera mitad del siglo xx. Una franja temporal e histórica colombiana excepcional que obliga al lector a ponerse en el lugar del autor en ese tiempo y espacio.

Colombia se embebía de esa toma de posición del campo literario caribeño, cuyo delirio eclosiona en 1982 con el Nobel a la obra de García Márquez. No obstante, a la vez, se va configurando otra toma de posición antagónica a esa forma mágica y mitológica: la estética de las obras de Fernando Vallejo, Tomás González y Albalucía Ángel, y más tarde la de Abad Faciolince situadas en las antípodas del realismo mágico de *Cien años de soledad* (1967). Una génesis que asume la escritura como una experimentación íntima aprehendida de referencias familiares, sociales, espaciales, cronísticas y políticas; asuntos que incluso son cuestionados por el lector. Se gesta así un interés por narrarse y hacer pública la intimidad autorial en una cultura caracterizada por la oralidad ponderada, la doble moral y por un constructo mental endogámico.

El género autobiográfico posibilita esta nueva forma narrativa en ese anhelo del campo antioqueño, una vez que se trata del peaje que permite mitificar, en buena parte, la memoria, lo referencial y la melancolía. Esta *puesta en forma antioqueña* se aparta, de algún modo, del realismo mágico y de las convenciones propias de la novela. Bien es conocida la postura de Vallejo ante lo novelesco, cuya ficción permite construir un narrador individual “para evitar el peligro de perderse, de sumirse en el ‘nosotros’ pantanoso de las novelas escritas al gusto del gran público” (p. 42). No es otro el sentido del rechazo vehemente de Fernando Vallejo por la novela en tercera persona y con narrador omnisciente (Diaconu, 2017). Mientras que Abad Faciolince (2000) caricaturiza la narrativa de García Márquez en su texto *Basura* al satirizar el comienzo de *Cien años de soledad* mediante la voz del narrador Davanzati y la de este en la de Serafín Quevedo: “Años después, frente al cadáver abaleado de mi padre, yo había (no, mejor yo habría) de recordar esa mañana remota y brutal con la que mi padre había querido prepararme a soportar el futuro” (p. 67).

Por ejemplo, el yo autobiográfico de Fernando Vallejo está compilado en *El río del tiempo* (1999), un relato de su infancia, juventud y adulz. Por su parte, en *Los días azules* (1985), advierte de entrada al lector sobre su toma de posición ante ciertos valores intrínsecos antioqueños, valga decir las creencias y las

tradiciones: "Hoy por hoy no piso una iglesia ni de turista y no leo una novela ni a palos [...], me escapé del *boom* que no sé en última instancia qué fue" (Vallejo, 1985, p. 2). El autor se ubica fuera del canon dominante y decide buscar una "puesta en forma" que posibilite "la invención de una nueva posición, sobre la base del rechazo de todas las determinaciones del campo, a través del trabajo de escritura" (Pouliquen, 2011, p. 19). Vallejo considera la novela como textos imaginarios sin sentido, y en cambio emprende una narrativa melancólica, de diatribas y transgresora de los valores en un entorno que le resulta incómodo. Decide apostar entonces por una escritura realista intimista que le supone construir una mirada, "una estrategia, una posición de combate, un sistema de alianzas" (Piglia, 2001). El anterior párrafo citado de *Los días azules* (1985) ya nos deja entrever su aversión por el género novelesco y la religión católica.

La frase no solo aparece intencional y premonitoria de sus intenciones, sino que también nos traza un posible mapa mental de rutas insospechadas que sugieren una travesía autobiográfica compleja, así como una introspectiva del yo hábilmente entrelazada en *El fuego secreto* (1987), *Los caminos a Roma* (1988) y *Años de indulgencia* (1989). Una saga de quinientas páginas y ocho años de escritura que complementa con un texto de rasgos autoficcionales: *Entre fantasmas* (1993). Fiel a sus contradicciones, el escritor antioqueño sitúa su referencialidad y memoria en tres barrios de Medellín: Perú, Boston y Laureles. No evita recordar su infancia en la finca de Santa Anita, en Envigado, donde convive con quienes luego figuran como personajes referentes: la abuela Eufemia, el tío Ovidio, los hermanos Aníbal y Darío, así como su padre Argemiro. Este último, un símil de la familia de los Buendía garcía-marquianos, solo que la familia de Vallejo es realista.

En *Los días azules* (1985), el pequeño Fernando explora un mundo de escasos kilómetros que abarcan los barrios Boston y Los Ángeles en la Medellín de los años cincuenta. Su tío Ovidio lo aproxima a las ponderaciones iniciáticas de viajes ilusorios alimentados por lecturas de revistas; una clarividencia hipostasiada que despierta la curiosidad de Vallejo (1985) por el mundo más allá de las montañas de Antioquia. "En Cuba, en Rusia, en los Estados Unidos, en todas partes. Ovidio es como un brujo: ha estado en todas partes y todo lo sabe" (p. 14). Y luego suele recurrir a estrategias menos jactanciosas, con referencias más verosímiles, en este caso, geográficas:

Va de la carretera de Santa Anita a Sabaneta dando curvas, y en sus orillas hay casitas campesinas de corredor. De escasos dos kilómetros el trayecto, en la mitad está Palenque: una bomba de gasolina y una cantina, donde en las noches reina el aguardiente y el cuchillo. (p. 54)

El autor es el texto o viceversa. El narrador encarna una vida, una historia, una experiencia íntima que pretende involucrar y retrotraer a un lector, una comunió n sin reproches y auténtica en su enunciación; función de quien lee y halla en sus descripciones una representación de la experiencia, si hay lugar a tal cosa. No es condición *sine qua non*, pero Vallejo no novela estrictamente tal y como lo solicita el género. Narra una experimentación que incluso el lector llega a cuestionar; sin pretender engañar con un lenguaje inasible, mitológico. Se dirige a un lector al que participa de otras posibles rutas del relato con las cuales también pueda agraciarse de un pasado visto desde una estética del presente. Y ese valor, como parte de una *toma de posición* distinta, no es inmanente “sino que hay una serie de tramas sociales previas sobre las cuales el artista debe intervenir [...] por eso, a menudo la práctica consiste en construir la mirada artística al mismo tiempo que la obra” (Piglia, 2011, p. 58). Porque al Vallejo (2001) decir “... una cantina, donde en las noches reina el aguardiente y el cuchillo” (p.54), quizá no exhorta decirse de forma distinta, poética o fantástica, al uso *garciamarquiano*, pues el mensaje se alejaría de las expectativas posibles de un lector interesado más por el realismo y la remembranza.

Tampoco creo categórico que el *apostar por una posición* desde la antioqueñidad recaiga únicamente sobre los hombros del autor, pues en últimas el mensaje que difiere de otras visiones del mundo será interpretado por un lector avisado de un contexto con el cual pretende empatizar. El catolicismo colombiano, por ejemplo, permea buena parte de la educación y la formación social y mental de estos escritores antioqueños, una vez que han crecido bajo el tutelaje de creencias cristianas. Si para Vallejo (1985) su experiencia con los salesianos representa una condena inmerecida en su niñez, en su vida de escritor constituye un discurso de combate mediante el cual formula una posición reaccionaria; algo con lo que un determinado público lector podría coincidir:

... Una furia seminal contenida les daba a estos verdugos nazis una falsa apariencia de salud en la cara, siempre a punto de explotar, y les pudría el alma y el aliento. Seis años, digo, de campo de concentración, pero sobreviví. (p.33).

Pese a todo, se trata entonces de una postura anticlerical rechazable por el contexto social y cultural en que la obra se da. Cosa similar plantea Albalucía Ángel (1981), a propósito de lo sexual en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*; una posición manifiesta desde la búsqueda silenciosa de una sexualidad distinta a la obligada por la tradición. En un apartado de este texto despliega ideas viscosas para un lector expectante, ya que evoca un juego sugerente de experiencias amorosas lésbicas:

En una-isla-dulce-amor-sin-más-testigos-que-tú-y-yo, que entonábamos a gritos encaramadas en la baranda del patio, mientras la abuela, desgranando los frijoles o cortando rabitos a una canastada de habichuelas, cantaba en voz bajita: si oyes, en el ukelele, una canción triste de dolor. (p. 91)

La voz de Ángel (1981) narra este pasaje como testigo, y el expectante lector intuye que en adelante le contará algo más del tema: de los asuntos eróticos en las voces entrecruzadas de los personajes Ana y Saturia.

Vamos allí, le dijo [Saturia a Ana], voy a enseñarte algo, pero ella no veía porque eso estaba igual que boca de lobo [...] ponte aquí, qué vas a hacer... ¡estás muy friiía...! Porque sintió la mano de Saturia que se metía debajo del suéter, [...] y la hizo que se acostara encima de un montón de Imperial que estaba sin cortar y ella sintió otra vez la mano helada que le bajaba por la espalda, [...] ahora verás lo rico que es [...] y entonces los dedos siguieron caminando hasta la misma horqueta, y recorriendo los muslos suavecito, después el caminito, y uno de ellos como si fuera a entrar, Saturia se reía, tun-tun, quién es, la vieja Inés [...] y ella quería y no quería. (p. 95)

Y no se trata solo de contenidos lascivos experienciales trasladados a lo literario en ese entonces, a propósito de posicionarse con una escritura que intenta hacerse un espacio con una narrativa a partir de sensaciones íntimas sin ambages; sino también la aparición de un autor antioqueño recién llegado que “carece de un capital específico” (Bourdieu, 1995) social, intelectual y editorial. Cuyas pretensiones son las de “ocupar una posición distinta y distintiva [...] en tanto consiguen afirmar su identidad, es decir, su diferencia, que se la conozca y se la reconozca (hacerse un nombre)” (Bourdieu, 1995, p. 356). Por ejemplo, las referencias de la sexualidad y lo clerical en casi todos los textos de Héctor Abad apenas se sugieren con un lenguaje solapado ante la posibilidad del rechazo de un público arraigado a valores conservadores. De ahí que su lenguaje, distinto al de Vallejo, se hibride en sutilezas y significaciones, diría yo. En cierto soterramiento simbólico que busca ser aceptado en un campo antioqueño literario que explora, entre otros asuntos, la intimidad y lo pudibundo para nombrar lo sexualizado. Esto es, para soslayar el alcance legítimo de las cosas.

En *El olvido que seremos* (2006) padre e hijo acuden al cine a ver *Muerte en Venecia* de Luchino Visconti. El polémico director sugiere la belleza masculina natural y espontánea. “Lo que el protagonista, Gustav von Aschenbach, sentía era algo más, y también algo menos: el enamoramiento de un cuerpo casi abstracto, la personificación de un ideal, digámoslo así, platónico, representado en la belleza androgina de un adolescente” (Abad, 2006, p. 277). El joven Abad se pregunta por aquellos asuntos sicalípticos intrigado quizá por el preciosismo de las escenas de Visconti. Su padre le explica que la homosexualidad es un

acto connatural de los seres humanos y que se trata de una opción sexual y personal en cuya consumación cabe también la mirada estética de la belleza. El secretismo de la homosexualidad de Abad padre aparece narrado abiertamente por su hijo en el texto *Lo que fue presente* (2019).

La intención del autor de ocultar intimidades de su vida y a la vez contarlas, sostiene Alberca (2007), "responde de manera simultánea a dos movimientos: urgencia de expresión y necesidad de ocultación". Hacia el año 2000 Héctor Abad despuntaba como escritor. Crítico de la generación del *boom latinoamericano* y del realismo mágico –de hecho, en *Basura* (2000) se mofa de *Cien años de soledad* al parodiar el pasaje del coronel y el hielo–, emprende su aventura literaria con lo referencial como fuente a la que se aferra en adelante: la escritura del yo. "Yo no sé cuándo conocí el hielo pues yo nací en los tiempos de la nevera" (p. 64). Se burla el autor en un juego de palabras que imita el texto *garciamarquiano*: "Me acuerdo sí, de una mañana en que mi padre me llevó a conocer un muerto. Medellín, entonces, no era ninguna aldea, o era una aldea inmensa de la que yo solo conocía los barrios conquistados, los de los ricos" (Abad, 2000, p. 65). Nótese la jocosidad de la noción "aldea", como un esfuerzo diferenciador del mundo provinciano con el de una ciudad moderna, Medellín. Una sutil insinuación de su procedencia urbanita ante lo bucólico de los pueblos caribeños de García Márquez. Una declaración de intenciones por alejarse de aquellas formas que no remiten a la acción, "de la intriga social", que llama Piglia (2001).

Porque el hombre y la mujer antioqueños son sujetos de acción, de moverse territorialmente, de ir tras terrenos geográficos imponiendo su mentalidad

**Una sutil insinuación de su procedencia urbanita ante lo bucólico de los pueblos caribeños de García Márquez.**

en lo que denomino el *colonialista* emerge en la toma de

posición representada en unos valores singulares inmutables y que los hallo expresos en una estética literaria autorreconocible que aspira posicionarse en el contexto nacional.

Tomás González (1987) nos sugiere al pensador cuyas hipótesis endogámicas antioqueñas espolea a pesar de su imagen sosegada y académica. Me refiero a la semblanza y alegoría que construye de su abuelo Fernando González. El filósofo antioqueño por antonomasia, en cuyo texto, el de Tomás, *Para antes del olvido*, esboza un recorrido autobiográfico de Alfonso, el alter ego del patriarca, que además de sabio, escritor y hombre de mundo, predicaba

“su ideología” denominada *raza paisa*, un valor con pretensiones nacionalistas expansivas al resto de las provincias colombianas.

¡Salve, pujante y poderosa raza! ¡Antioquia: vuestros hijos en su sed de porvenir se dispersan por todos los rincones del planeta! ¡Y cuántos llegarán, unos a verter su sangre en playas extranjeras por una tierra que no les pertenece, y otros más felices a ser allá, en las perfumadas tierras del país del Sol Naciente, los predilectos de las mejores valkirias y las más bellas odaliscas...! (p. 35)

La exaltación viene precedida por el encuentro fortuito en un barco con dos antioqueños más, aventureros en un viaje por el río Magdalena, un periplo que el filósofo emprende a Barranquilla antes de saltar a Europa. González (1987), en la voz de Alfonso, o su abuelo Fernando, describe a los viajeros como gladiadores de la vida: “... por su aspecto cadavérico, hacían pensar en paludismo, violencia, aserríos infernales. Olían a muerte” (p. 35). La escena recrea el arquetipo de hombres osados verdaderos antioqueños merecedores de tal suerte. Una premeditada representación estética de lo que denomina *raza*, solo existente en un mundo imaginario antioqueño que responde a lo que Bourdieu (1995) llama el alto nivel de autonomía alcanzado por el campo y “que está habitado por una tradición de ruptura permanente con la tradición estética” (p.361).

En efecto, se trata de un quiebre mediante un modo de narrar que busca alejarse de la novela tradicional colombiana hasta entonces y que pretende cierta “disolución del relato lineal”. Además de una emersión del campo de producción cultural que alcance autonomía y mayor reflexividad; propiedad esta de los géneros que posibilita “una especie de retroceso crítico sobre sí mismo, sobre su propio principio y presupuestos” (Bourdieu, 1995, p. 359). Y es en este punto en donde diferencio ciertas concomitancias sarcásticas entre Vallejo y González en tanto que ambos insisten en la ponderación y el mito como valores antioqueños, y cuyas connotaciones semánticas procuran su enaltecimiento como únicos e inigualables. Percibo en esa escritura paródica no solo una forma establecida de escritura sublimada, sino también de criticidad y “una especie de burla de sí misma” (p. 359), nos recuerda nuevamente Bourdieu (1995). En *Para antes del olvido* (González, 1987) Alfonso el viajero socializa con un sirio en un barco a vapor, dejándonos otro pasaje que considero ejemplo de la funcionalidad del mito como recurso seductor:

Acodado en la baranda del barco, y con la habilidad de un vendedor de chucherías orientales, desplegó ante Alfonso paisajes y costumbres excitantes que supieron hacer arder en los riñones del muchacho la lujuria por las posibilidades ilimitadas de los viajes. Contó que había conocido varios antioqueños en sus viajes

alrededor del mundo. Uno de ellos tenía una hostería en Osaka, Japón, y otro había militado con el grado de teniente en el ejército búlgaro durante la guerra contra Turquía. (p. 35)

## Conclusión

Así pues, estos autores antioqueños y sus narrativas no solo coinciden en los “sistemas de propiedades pertinentes” de un entorno compartido, la *cultura antioqueña*, sino también como posición alternativa de experiencias vitales que a su vez definen el dominio práctico de unas vivencias concretas. El control de tal situación opuesto al canon tradicional de la novela del realismo mágico ha posibilitado una narrativa antioqueña con unos autores cuyo derecho de entrada como *campo* a la historicidad del campo dominante literario nacional ha satisfecho, a mi entender de Bourdieu (1995), “el dominio del conjunto de las experiencias adquiridas que fundamentan la *problemática vigente*” (p. 362). Cuestiones como la identidad, la escritura experimental, los relatos crónicos, la referencialidad real en oposición a los “mundos posibles” de la ficción en el realismo mágico, el desapego a una novela lineal, de formación tradicional conservadora e “ingenua”, espolean a escritores como los aquí mencionados hacia un inconformismo que luego se traduce en una *toma de posición* distinta a lo conocido, a lo instaurado por la costumbre. 

## Referencias

- Abad Faciolince, Héctor. (2000). *Basura*. Barcelona: Lengua de Trapo.
- Abad Faciolince, Héctor. (2006). *El olvido que seremos*. Bogotá: Planeta.
- Abad Faciolince, Héctor. (2019). *Lo que fue presente*. Bogotá: Alfaguara.
- Alberca, Manuel. (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Ángel, Albalucía. (1981). *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Bogotá: Plaza & Janés.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Cruz, Fernando. (1998). *La tierra que atardece: ensayos sobre la modernidad y la contemporaneidad*. Bogotá: Ariel.
- Diaconu, Diana. (2017). La auto-ficción: simulacro de teoría o desfiguraciones de un género. *La Palabra*, (30), 35-52.
- García Márquez, Gabriel. (1967). *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Suramericana.
- González, Tomás. (1987). *Para antes del olvido*. Bogotá: Plaza y Janés.
- Piglia, Ricardo. (2001). *Antología personal*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, Ricardo. (2015). *La forma inicial: conversaciones en Princeton*. Buenos Aires: Eterna Candencia.
- Pouliquen, Hélène. (2011). *El campo de la novela colombiana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Vallejo, Fernando. (1985). *Los días azules*. Bogotá: Alfaguara.
- Vallejo, Fernando. (2001). *El desbarrancadero*. Bogotá: Alfaguara.