



Rubens, *El rapio de las hijas de Leuapo*, (hacia 1618). Munich, Bayerische, Pinakothek

NOVELA, CRÓNICA Y EDUCACIÓN:
ESCRITURA E IDENTIDAD
Humberto Quiceno Castrillón



RESUMEN

NÓVELA, CRÓNICA Y EDUCACIÓN: ESCRITURA E IDENTIDAD

A partir de finales del siglo XIX y principios del XX, en Colombia la literatura, la crónica y las cartas se ocupan del presente, reconocen la transformación de la cultura y se constituyen en nuevas formas de representar la naturaleza, el lenguaje y al hombre. Para aquellas, la educación se produce cuando el hombre se vale de sus propias fuerzas y de su experiencia como factores de formación, cuando el sujeto se convierte en autor de sí mismo.

RÉSUMÉ

ROMAN, CHRONIQUE ET EDUCATION: ECRITURE ET IDENTITE

A partir de la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles en Colombie, la littérature, la chronique et les lettres s'occupent du présent, reconnaissent la transformation de la culture et se constituent en nouvelles manières de représenter la nature, la langue et l'homme. Pour celles-là, l'éducation se réalise quand l'homme se sert de ses propres forces et de son expérience en tant que facteurs de formation, quand le sujet devient un auteur de soi.

ABSTRACT

NOVEL, CHRONICLE AND EDUCATION: WRITING AND IDENTITY

At the end of the 19th century and the beginning of the 20th in Colombia, Literature, Chronicles and letters deal with the present. They recognize the transformation of culture and they become new ways to present nature, language and man. To do so, education takes place when man relies on his own power and experience as education factors when an individual becomes his own author.

PALABRAS CLAVE

*Literatura colombiana, Novela, Crónicas literarias, Literatura y educación.
Colombian Literature, Novel, Literary Chronicles, Literature and Education.*

NOVELA, CRÓNICA Y EDUCACIÓN: ESCRITURA E IDENTIDAD

Humberto Quiceno Castrillón*

Estoy tan cansado del viaje de todas las quejas de tu tierra que no tengo tiempo para escribirte con letras chiquiticas y cartas grandotas como tu quieres. Pero en recompensa si no rezo estoy todo el día y la noche entera haciendo meditaciones eternas sobre tus gracias y sobre lo que te amo, sobre mi vuelta y lo que harás y lo que haré cuando nos veamos otra vez. No puedo más con la mano. No se escribir.

Carta de Bolívar a Manuela Sáenz

Existe cierta tradición educativa en Colombia (promovida desde el Estado, la Ley General, los Lineamientos Curriculares, los manuales y libros de texto) que piensa que el arte o la literatura son una ayuda en la educación, que como tales sirven para ilustrar, instruir, ejemplificar o ampliar lo que la propia educación no puede hacer. La "clase de literatura" es para acercarse a la literatura, recorrer sus autores, escuelas y géneros y para que sirva de información sobre el mundo de la escritura. En una palabra, parece decirse que la literatura no hace parte de nuestra educación; ella sólo sirve para remediar cierta información, pues es la escuela la que lleva a cabo las verdaderas funciones educativas. La literatura, si existe, es para completar una parte de la educación, aquella que se refiere a la estética de la escritura. La literatura, por su parte, no se ha acercado a la educación desde este modo despectivo y externo; la educación ha sido para la literatura uno de sus objetos más importantes. La literatura nos ha enseñado lo que es el verdadero camino de la educación, nos ha revelado lo que signi-

fica ser educado, instruido y formado y, además, nos ha mostrado los problemas e inconvenientes de la educación que se produce en las instituciones escolares.

El punto central a discutir es cómo se entiende la educación de un sujeto, hombre o mujer. Para la escuela, la educación es adaptación, desarrollo, preparación e instrucción. Para la literatura, la educación de un sujeto no se produce desde ninguna de estas acciones o actividades, *la educación se produce cuando el sujeto se convierte en autor*. La escuela no produce autores, produce trabajadores, los cuales capacita e instruye como tales; la literatura, por el contrario, concibe la educación como un modo de llevar a la gente a ser autor. Los dos caminos son completamente distintos y además divergentes. La ironía de esta disyunción es que la disputa se ha resuelto a favor de la escuela, que ha impuesto, como modelo de educación, el trabajo, y ha dejado a la literatura que siga pensando en que la mejor manera de ser hombre es imaginándose como autor, con lo cual la literatura ha pasado a ser el imagina-

Profesor de la Universidad del Valle. Cali- Colombia. Miembro del Grupo de Historia de la Práctica Pedagógica en Colombia. Dirección electrónica: rouso@telesat.com.co

rio del trabajo, puesto que lo real es trabajar y lo ficticio es ser autor. Trabajar y pensar que algún día se pueda escribir para llegar a ser autor.

Para la literatura, ser educado o formado es llegar a ser autor. ¿Qué es ser autor? La literatura, cuando habla de autor, no entiende únicamente el que escribe un libro; autor es el que tiene *autoridad* y el que es autor de sus días, autor de todas las cosas. Para ser autor se requiere una gran autoridad que permita que uno se pueda dirigir a sí mismo. Autor es el creador de uno. Ser autor tiene que ver, entonces, con la forma que uno se da, es decir, con su estética. Adquirir la forma es adquirir la firma, mediante la cual se reconoce un autor. Toda la literatura nos enseña cómo producirse como autor, en este sentido ético y estético. Para ser autor es fundamental ser libre o luchar por ser libre; si no se es libre, es difícil llegar a ser dueño de su propia vida. En este punto es donde la escuela relega la literatura a la trastienda de la imaginación. Para la escuela, un hombre o una mujer no pueden educarse por sí mismos, requieren la ayuda de otros: el Estado, la familia, la escuela y la propia instrucción. La educación es una ayuda, una dependencia, una domesticación que lleva a los sujetos a ser trabajadores. El problema, a fin de cuentas, es la libertad. La literatura plantea que hay que ser libre para ser autor y la educación que hay que ser dependiente para ser trabajador.

Se puede decir que existe literatura en Colombia desde el momento en que la escritura se enfrentó al reto de crear al autor, de producir un sujeto que sea autor. Esto significa plantear la relación entre la vida de un personaje y la conciencia de esa vida, entre lo que hace y la explicación de ese hacer, entre los hechos y la memoria de ellos. Un autor es aquel que piensa, medita y escribe su propia vida, es decir, el que hace su propia autobiografía. Cuando un escrito se plantea el tema de la biografía, de los recuerdos de vida, de las experiencias de la infancia, se puede decir que se

enfrenta al tema de la literatura. La literatura en Colombia tuvo una profunda transformación cuando apareció el autor, la vida de un hombre y sus experiencias como tema de escritura. Antes de que ello ocurriera, el protagonista de las obras literarias eran las cosas, los espacios exteriores, la cotidianidad y, sobre todo, la recreación de percepciones que no hacían otra cosa que reproducir las imágenes de libros. Lo que se llamaba literatura era la trasposición a la escritura de imágenes de cosas o de libros de aventuras. Una vez la escritura encuentra la biografía, pasa de ocuparse de las descripciones de las cosas y de los espacios, a narrar lo que le pasaba al ser del hombre y al ser de la mujer. Ya no se trataba de describir las distintas actividades que hacían los individuos en su vida diaria. Ser autor es volver escritura la vida de un hombre o de un mujer. Entender la escritura como el doble de las figuras humanas, escritura de sus vidas. Cuando la vida se identifica con la escritura y adquiere la forma libro, aparece la literatura en Colombia. La figura literaria que permitió este comienzo fue una narración aparecida en el libro de José Asunción Silva *De sobremesa* (escrita en 1897, pero sólo publicada en 1925); en esa narración, un hombre persigue por el mundo a una mujer; esta persecución la hace por intermedio de su diario personal. Aquí literatura es travesía, viaje y recorrido por la escritura. A través de esa experiencia, el protagonista consigue ser autor: escribir un libro y entender su vida.

LA ESCRITURA SOBRE EL HOMBRE

El Quijote es una de las obras clásicas que narra las aventuras y dilemas de un hombre. Ese hombre era Don Quijote de la Mancha, del cual se narran sus experiencias cuando pierde la razón por culpa de la lectura de las obras de caballería y también se narra el proceso de recuperación de esa memoria. La obra narra su vida exterior y su interior, sus dramas racionales y afectivos, sus relaciones con los hombres, las mujeres y el mundo. Este modo de escribir

sobre un hombre, se hizo extensivo en España y produjo la *picaresca española*, que es un género que trata de «las aventuras de un mozo respecto de muchos amos y que encuentra su forma apropiada en el *Lazarillo de Tormes*» (Valvueda y Prat, 1956,12). Más tarde se creó un nuevo género, la *novela de formación* (*Bildungsroman*), género que se conoce desde el siglo XVII y sobre todo desde el siglo XVIII. La definición de éste género fue dada por K. Morgersten: «la formación del héroe, en su comienzo y en su desarrollo hasta un cierto punto de su realización» (Morey, 1994,20). Esta formación plasmó el ascenso del hombre, ascenso hacia la perfección humana. Las novelas de este género se preguntaban si el hombre podía llegar a ser hombre por él mismo o si requería de otro tipo de ayudas, externas, sociales, divinas o sobrenaturales para lograrlo. *Años de aprendizaje de Wilhem Meister*, de Goethe (1785-1829), es la obra clásica en donde se desarrollan este tipo de preguntas sobre la perfección y formación del hombre en relación con la naturaleza y su vida interior (1991).

En toda la literatura del siglo XIX, en Colombia, no encontramos una obra que hable de un hombre o de su vida. Como consecuencia, no se pueden encontrar preguntas acerca de la perfección del hombre, su ascenso hacia la condición humana o su evolución espiritual. La literatura que encontramos se refiere a los hombres, sus actividades, sobre todo cómo adquieren algún tipo de instrucción. No hubo, pues, un discurso que pensara este ascenso, subida, desarrollo o elevación del hombre, hacia el alma o el espíritu; todo lo contrario, en lugar de literatura de elevación, lo que encontramos es una literatura cuyos discursos se alejaron de la ficción y de la imaginación y buscaron la dirección práctica, el amaestramiento, la protección, la preparación del hombre como un ser al que se debía integrar, unir y conducir. De allí que su trazo y línea de conducción no fuera hacia lo alto, hacia lo trascendental, sino hacia abajo, la tierra, el suelo, las cosas, recurriendo, para hacerlo, a las ayudas que le prestaba el derecho, cuyos discursos

repetían esta proposición: «sólo por la ley el hombre puede ser lo que es» o los discursos de la teología, que proclamaban que «Dios es el autor de todas las cosas incluido al hombre» o los de la medicina, reclamando los cuidados y las protecciones estatales y familiares sobre el hombre.

La ley, la religión y los cuidados eran, pues, las únicas ayudas que el hombre necesitaba para ser individuo, persona y ciudadano. En 1897 apareció una obra literaria que, además de superar este tipo de apoyos educativos, creó una nueva forma de pensar el hombre y su educación. Esta obra es *De sobremesa*, de José A. Silva (1993). Allí, Silva se plantea de un modo novedoso, para Colombia, la educación del hombre sin apoyos externos, sólo valiéndose de sus propias fuerzas. Es decir, Silva introduce la experiencia del propio hombre como factor de educación. El hombre como objeto y sujeto de educación y formación. La obra narra el ascenso del hombre hacia su condición de hombre por medio de la aventura, la búsqueda, la imaginación. Hay que anotar que este ascenso, elevación o superación del hombre, no lo resuelve Silva a la manera mística, como en san Juan de la Cruz, o como en Goethe, a la manera Ilustrada por medio de luchas, escarmientos y vencimientos; su solución fue de búsqueda, viaje y encuentros hacia el lenguaje, lo mítico, lo misterioso, personificado en una mujer. Una mujer (Helena), en su misterio y su brillo, hace posible que un hombre pueda llegar a ser el que quiere ser.

Hasta esta obra de 1897, los discursos escolásticos, racionales y prácticos, en Colombia, no tenían una representación directa del hombre; lo veían de modo indirecto, como una derivación de otros discursos, como si el hombre fuera una prolongación del derecho, de la teología y de la medicina, es decir, un objeto entre otros: un hombre con derechos, un ciudadano; un hombre con fe, un cristiano; un hombre con salud, un ser normal. Lo que hizo Silva fue muy profundo: separó el lenguaje de la vida del hombre; no había porqué unir el de-

recho, la teología o la medicina con el hombre; éste podía pensarse en sí mismo, autónomamente y lo mismo se podía hacer con el lenguaje, tratarlo como una entidad que no había nacido por el derecho, por Dios o por la medicina. El lenguaje era un ser en sí; palabras, signos, símbolos, metáforas, ficciones autónomas.

El hombre se podía imaginar como si fuera una palabra y la palabra se podía racionalizar como si fuera un ser humano. Entre los dos existía una brecha, un abismo por donde pasaba la naturaleza. Silva, al separar el lenguaje y el hombre, le da entrada, en su discurso, a la naturaleza que describe en su totalidad, sin referirla al hombre o al lenguaje. La naturaleza son las cosas, el espacio, el tiempo, los sucesos que ocurren sin que tengan necesidad de ser objetos del derecho, la teología o la medicina. Recordemos que en la época de la escritura de *De sobremesa*, el hombre era concebido como un ser católico, objeto de la política y un ser de cuidados. Silva ve al hombre como un ser imaginario, un ser pensado haciendo otras cosas: deseando, persiguiendo una mujer y buscando ser él mismo. En fin, se lo representa como un artista, un ser estético.

ESCRITURA y búsqueda del SER DEL HOMBRE

La obra de Silva es, quizás, la primera obra que, en Colombia, habla del hombre y de la naturaleza de un modo que no es escolástico, es decir, encerrando un objeto en un juego de palabras y de malabarismos retóricos, teológicos o por medio de disquisiciones de abogado que se alejan de lo real. Ejemplo de esta narración en literatura es la obra de Tomás Carrasquilla.¹ Estos dos autores expresan dos formas de narración completamente distintas.

Mientras Silva ubica su narración desde y sobre la escritura, Carrasquilla lo hace sobre las percepciones de la conciencia. Dos *composiciones de lugar* se pueden apreciar: el lugar en Silva es una representación que se da en el lenguaje, mientras el lugar de Carrasquilla son las cosas. Silva recurre en su obra a la narración a través de cartas; a su vez, estas cartas hablan de discursos, diarios y libros. Lo que dice Silva, el relato de lo que dice, la historia, el suceso, es una narración hecha de discursos superpuestos, que adquieren la forma de reflexión. Para Carrasquilla, por el contrario, el lugar narrativo es la realidad, lo que verdaderamente pasó, el suceso, la historia cotidiana. Invariablemente, su escritura tiene el peso de la descripción, de la percepción, de la visibilidad percibida por las facultades de la conciencia. Es por eso que casi siempre su composición de lugar es un pueblo, una casa, una habitación y sobre esas formas articula su anécdota, que puede ser en primera persona o una narración que describe desde una observación distante de la realidad. El plano de Carrasquilla es un enfoque sobre un espacio preciso; el plano depende del espacio de percepción. El plano es definido y limitado; que sea un pueblo, o su pueblo, es algo derivado y no una intuición.

Silva puede hablar de libros y de libros de libros, puesto que su lugar narrativo es el discurso y no la realidad espacial. Este lugar es distante de sí, de donde vive, de donde percibe. Su novela pasa por lugares como París, Londres, Ginebra. Es una reflexión sobre el discurso. Para Silva, la novedad, los acontecimientos, lo que pasa, son ideas, significados, discursos. No así para Carrasquilla, quien no piensa en ideas, sino en percepciones, sensaciones provenientes del espacio y de la naturaleza en tanto espacio. Una vez el espacio se transforma, cambia o se modifica, Carrasquilla percibe un progreso, una modernidad, una

1. Contemporánea de Silva es la obra de Tomás Carrasquilla, autor antioqueño que nace en 1858 y emprende su producción literaria en 1890. Silva nace en 1870 y escribe su obra en prosa *De sobremesa*, novela inacabada escrita entre 1887 y 1897.

historia. Silva no opera así. Progresar o cambiar proviene de la incorporación de nuevas ideas que sustituyen las anteriores. Sus sensaciones están ligadas a estas percepciones de la experiencia discursiva; en Carrasquilla, están ligadas a las percepciones de la experiencia natural. Aunque Silva y Carrasquilla se oponen en sus discursos, intercambian sus posiciones en el momento de definir la vida y la sensación. Mientras para Silva la vida se constituye por las múltiples experiencias producidas en contacto con diferentes realidades que un libro no podría contener, para Carrasquilla la vida se contiene en un cuento, una novela o una poesía, a pesar de provenir de la realidad, pues como ésta es única, se puede aprehender en la escritura. Para Silva, el libro mata la vida, mientras que para Carrasquilla la vida es el libro. Silva busca la vida lejos de los libros y los discursos; no así Carrasquilla, quien siente como vida lo que siempre ha visto como tal, desde que lo pueda escribir.

El siglo XX en Colombia definirá su cultura y su forma narrativa desde estas dos formas. La civilización y en ella la vida, se oponen de dos maneras: «como vida que se vive, como el sentir todo lo que pueda sentir, saber todo lo que se puede saber, poder todo lo que se puede [...]» (Silva, 1993, 35) o como «cosas sucedidas en el tiempo» (Carrasquilla, 1982, 111). Estas dos formas contienen dos sentidos del espacio y el tiempo; en la primera, el espacio y el tiempo dependen de un sujeto que las pone en funcionamiento, las actualiza, las pone en acción en el momento en que las vive; en la segunda forma, el espacio y el tiempo están fuera del sujeto, están en las cosas que el sujeto reconoce al verlas o sentirlas. De esta disposición se desprenderán dos maneras de entender el progreso, la modernización, los cambios y la forma misma de la cultura o de la civilización.

La educación puede ser entendida, en estos dos sentidos, como sensaciones de un sujeto que se mueve, que vive, que vive para la acción y en la acción, y como sensaciones des-

prendidas de las cosas que hacen que un sujeto se mueva, reaccione y viva. El primer sentido es el que aparece como novedad en el siglo XX, pues el otro sentido de cultura estaba presente desde el siglo XIX y es el que recoge Carrasquilla. Silva descubre un nuevo modo de entender la vida y de vivir, pero también a él se le debe un nuevo modo de hacer literatura, pues él descubrió que entre las cosas y el sujeto que percibe, entre los objetos y las sensaciones, había otro elemento que se debía captar y describir. Ese elemento era la luz. Esta obra, que empieza describiendo un espacio local, limitado, hace descansar el peso de la narración sobre la luz de una habitación. La luz cae, se desplaza y crea espacios semios-curos, espacios de luz, espacios de sombras, y en ellos, en estos espacios, es donde aparecen y sobresalen las figuras, las cosas, los objetos y los hombres. Es por la luz que los objetos se ven, es por la luz que la existencia se hace visible. Ahora bien, la luz proviene tanto de los objetos como de las percepciones. Es esta una novedad respecto de Carrasquilla, para quien la luz estaba en los objetos, y un cambio sustancial para la cultura instructiva de ese momento; en esta cultura, la luz provenía de grandes potencias, Dios, la Iglesia, el sacerdote o el juez. El paso siguiente es asimilar la luz a la mente, a la inteligencia, no como era antes de Silva, que la inteligencia estaba en saber ver los objetos o en la mente que capta los objetos; la luz representa las luces de la razón, la inteligencia, los campos de percepción que no están en los objetos, pero tampoco en los sujetos, sino en la mitad de ellos, en un espacio intermedio, no cosa ni conciencia. Por esta mirada nueva y vital se descubre otra forma de ver la sociedad, la cultura, la existencia, porque no son objetos ni conciencias los que producen la realidad.

En Silva, la literatura, la narración literaria, es como esa luz que hace ver las cosas saliendo de la oscuridad. Es por efecto de este discurso que podemos ver lo que permanecía en silencio más allá de la frontera de luz y sombra. Este más allá es lo que intentamos a continua-

ción describir, usando el apoyo de estos discursos que podríamos llamar *literarios* y que, sin pretensiones, deberíamos llamar solamente *discursos*, discursos que han sido separados de las cosas, de las sombras y del acontecer, como si fueran luces cuyo poder de iluminación estuviera más allá de ellos. Lo que hizo Silva fue hacer entrar el discurso o la narración en los objetos, las cosas y los seres, para hacer brotar de ellos otra forma de percepción y otras descripciones. La narración pasa por las cosas y los seres, y se desplaza a lugares insólitos; ésta es la literatura de la época, que se opone a la palabra que asume la forma del libro, de la ley y de la norma. La literatura es esa nueva luz que aparece en Colombia para nombrar lo que permanecía en la noche o en la espera del silencio. La crónica y la literatura fueron realmente los discursos que primero reconocieron las nuevas luces, las transformaciones de la cultura y los primeros atisbos de modificación de la educación.

Cuando hablamos de literatura en la época, a lo que nos referimos es a estos escritos que no eran reconocidos como palabras que pudieran aportar o mejorar las costumbres, las maneras de ser y el modo de vivir y sentir de los hombres y de las mujeres, esto es, a mejorar las instituciones; al contrario, eran considerados divertimentos de escritores, pasatiempos gramaticales, desafíos sin sustancia, juegos del lenguaje personal y sin razón social. No entraban, pues, en las razones de la educación, el Estado, la fe o la ciencia. Aunque en estos discursos encontremos las mismas preocupaciones de los saberes oficiales, religiosos y morales: la escuela, el hombre, la razón, el saber, el progreso, la fe, el conocer, algo los disociaba del resto de discursos de reforma y de los discursos tradicionales, quizás su procedencia, pues eran discursos que no venían de la religión o de religiosos y tampoco de los nuevos campos de saber, la universidad, la ciencia o la experimentación. Venían de lo extremo, de las márgenes de la cultura o de sus fronteras, del vacío que deja lo que es y no es, que no es otra cosa que la noche, la luz, el silencio o el ruido, es decir, de los balbuceos del lenguaje.

Estos discursos literarios tuvieron su especificidad, pues todos ellos no se dedicaban a pensar la escritura, es decir, su objeto no sólo era inventar cuentos; también querían inventar lo real, lo social y lo humano. Entre estos discursos hay que diferenciar los de poesía, novela larga, corta, y los cronistas de la época. Más que preguntarnos por la singularidad literaria de estos discursos, nos interesa el análisis de sus sentidos y enunciaciones o imágenes pobladas de lenguaje y realidad. Imágenes y textos clásicos que vemos y leemos en nuestra historia, que hemos leído en la escuela y por fuera de ella, imágenes que no hay que explicar porque hablan solas, se integran en los títulos de obras literarias reconocidas: *Los nocturnos* y *Sobremesa* de Silva, *Vorágine* de Rivera, *Entrañas* de Carrasquilla, *Viaje* de González. Con relación a la escritura, estos discursos produjeron también nuevas formas de representar el lenguaje por fuera de cualquier referencia académica o científica; el sentido de estos lenguajes se expresa muy bien en sus nombres literarios: monografías, tergiversaciones, libro de los signos, filosofismos, cartas, crónicas, memorias. En la combinación de lenguajes e imágenes, aparecen nuevos temas y objetos sobre el escenario de la prosa colombiana: el pueblo, los innombrables, los marginales, los vagabundos, los locos, los ociosos. Otros espacios nunca antes reconocidos: la selva, el desierto, la montaña, el paisaje, la vida cotidiana, el fondo de la sociedad, el subterráneo o la superficie de la ciudad, la imaginación, la locura. Seres traídos de la ficción para que convivan con los de carne y hueso, con los que produce la sociedad, el gobierno y la Iglesia: Dimitas Arias, José Fernández, Arturo Cova, el maestro Manjarrés.

La ESCRITURA

DEL MUNDO Y DEL YO

El lenguaje de Silva buscaba salir de la prisión del libro, del encierro del discurso oficial que estaba formado por el derecho y la teología

católica. Silva quería representarse directamente la sociedad, el mundo, las cosas, sin discurso previo, sin anteponer la idea de la ley, de la norma o de la Iglesia. En este sentido, su literatura era una fuga, la búsqueda de nuevos vientos más allá de las formas gramaticales o las formas de la legislación. Sus dos preguntas esenciales: ¿qué es el hombre? y ¿qué es la vida?, sólo se pueden responder diciendo que son la búsqueda de lo que está más allá del lenguaje, para lo cual el sujeto, que quiere saber qué son el lenguaje y la vida, debe actuar, ponerse en movimiento, ser un hombre activo y aventurero y pasar por sobre el encierro de la gramática, buscando otra forma de ser del lenguaje.

José Fernández, el protagonista de *De sobremesa*, es el primer sujeto activo, el primer aventurero, el primer buscador de nuevos tesoros por hallar. El Efraín de *María*, de Jorge Isaacs, se queda quieto y silencioso rumiando su recuerdo, teniendo la selva y el misterio ante sus ojos. Los personajes de Carrasquilla ven el mundo a través del lenguaje, son testigos silenciosos de lo que pasa y cambia, y, sin embargo, nada pueden hacer para remediarlo. Ven la realidad y recuerdan con nostalgia el mundo pasado, el de la infancia, el de la casa, la naturaleza, el de los primeros sentimientos. José Fernández, por el contrario, no recuerda, no añora, no es testigo de nada; habla de Europa, de saberlo todo, de experimentar, de vivir intensamente, de buscar aventuras. El mismo quiere ser a la vez el que ve y el que hace.

Estos dos modelos de percepción, o formas de enfrentar la vida y el mundo, se mantendrán a lo largo de medio siglo en Colombia, en toda forma de narración, buscando plantear o escribir lo que estaba pasando. Esta situación o condición del lenguaje produjo dos discursos literarios: uno de buscadores de tesoros, de aventureros, de hombres intrépidos y otro de hombres que describían lo que veían. Hombres activos y hombres pasivos.

En la educación, el problema era más o menos igual. Existía una literatura o discurso escolás-

tico (aquel que no se sale de una representación que ya se sabe, sean reglas, normas o leyes) y nacía un nuevo discurso cuya novedad era la forma de enunciar, de narrar, de ver las cosas, un discurso que por la época se llamó *activo* y se identificó con los discursos de la Escuela Nueva. Lo singular, y la relación con la literatura por parte de estos discursos educativos nuevos, fue el uso de la *crónica*, que es un discurso en donde se describe la realidad, no a través del lenguaje o poniendo el lenguaje como mediador, sino saliéndose del lenguaje y descubriendo la realidad. Fueron las crónicas las que describieron realmente los cambios y las transformaciones de la realidad, pues ellas se dirigieron a la escuela, a los niños, a los conocimientos y, en general, al mundo de la educación. Los discursos realmente nuevos en educación fueron estas crónicas, que no podían circular dentro de los establecimientos oficiales o privados y tampoco dentro de los centros de poder, leyes, normas y controles oficiales. Su lugar de circulación fue lo público, el afuera, el periódico, pues era este lugar el mejor medio para salir afuera, al exterior, al mundo.

La literatura y la crónica, a partir de Silva, se preguntaron por la salvación del hombre, no por vía del desconocimiento de su cuerpo y la elevación de su alma, sino recurriendo al estudio, descripción y análisis de la realidad, de la sociedad, y la forma como ésta producía distintos efectos sobre los cuerpos y las conciencias. Una de las primeras obras literarias que rechazaron el modernismo y la vida política tal y como fue organizada por la Iglesia y el partido conservador, fue *Diana cazadora*, de Clímaco Soto Borda, publicada en 1914. Tiene como escenario la capital, Bogotá, y habla de una historia individual que es la misma historia nacional: tragedia, desilusión y muerte. Un texto de esta obra nos indica su tono y su mirada: el protagonista regresa de Europa y al ver a Bogotá dice:

[...] *el gas hasta las nueve, las mordazas a la prensa, las emisiones como cucharadas: cada*

media hora el sediento acueducto, la natilla, la ruana, la gallera, los toros, la filosofía de Balmes, el campanero a toda hora, las comunidades extranjeras, la viruela, el tifo, la policía secreta, el chisme a gran escala, el pulpito político, los sermones, el cadalso, la contratoragia que nos lleva a paso de congreso a la cima de la civilización (citado en Raymond L. Williams, 1992, 88).

Osorio Lizarazo es otro de los escritores que se alinean en el umbral abierto por Silva y se puede decir que es la cara opuesta de Carrasquilla. Escribió novelas y crónicas. Entre sus novelas conocemos *La casa de vecindad* [1930], *El criminal* [1935], *La maestra rural* [1936], *Hombres sin presente* [1938], entre otras.² Su literatura no se diferencia de sus crónicas; mantiene el mismo nivel narrativo, cual es ver la realidad, asombrarse de lo que pasa, lo que sucede, sacar de la oscuridad y del anonimato el acontecimiento. Osorio Lizarazo narra la vida social y espacial de la Bogotá de principios de siglo y lo hace describiendo cuadros urbanos, psicológicos y sociales. Describe los espacios interiores, el centro de la ciudad, la relación de los espacios y el tiempo del trabajo de la ciudad y del urbanismo. En estas obras muestra la vida, los problemas urbanos, la descomposición social. El análisis de su espacio se convierte en una de las primeras miradas críticas sobre sus efectos, cómo la ciudad, el progreso y el desarrollo cambian y modifican la vida de la gente, cómo introducen nuevos vicios, cómo desatan vínculos ancestrales, para introducir el vacío, la pobreza, el nihilismo y la soledad en los cuerpos.

Para Osorio Lizarazo, el acontecimiento esencial es el de la pobreza, la miseria y la vida bucólica que viven los ciudadanos de Bogotá. Su protagonista es la ciudad, el abismo en que, cada vez más, cae y se debate. A esta situa-

ción, al encuentro con las formas de deterioro social y humano, la llama *el sentido trágico*. En esta dirección, su literatura se hace desde un yo que se instala en la escena y descubre lo que se oculta, que no es otra cosa que un mundo de sombras. En su crónica sobre Carrasquilla, se puede leer lo que lo separa del antioqueño y lo que lo une a Silva, que no es otra cosa que la misma actitud ante la vida:

[...] la novela tiene que profundizar, desmenuzar la angustia, escarbar lo íntimo, analizar las reacciones, con exactitud química. En la novela auténtica el hecho objetivo es la materia que le da forma y estructura al hecho íntimo, a las pasiones escondidas, a los anhelos imposibles, que son la esencia de la vida. Cada ser tiene su individualidad. Cada uno sufre con distinta sensibilidad los sucesos exteriores (Osorio Lizarazo, 1978,533).

Con la obra de Fernando González Ochoa se consolida y se define esta literatura que busca nuevos mundos y que apuesta todo por la aventura y el encuentro de la naturaleza, de las cosas. González fue cronista, ensayista y novelista. Publicó *Pensamientos de un viejo* [1916], *Una tesis* [1919], *Viaje a pie* [1929], *Mi Simón Bolívar* [1930], *Don Mirócleles* [1932], *El fiermafrodita dormido* [1933], *Mi compadre* [1934], *El remordimiento* [1935], *Cartas a Estanislao* [1935], *Los negroides* [1936], *Santander* [1940], *El maestro de escuela* [1941], *Libro de los viajes o de las presencias* [1959], *La tragicomedia del padre Elias* [1962], *Don Benjamín Jesuítas predicador* [1984],³ *Salomé* [1984], *Las cartas de Ripol* [1989]. Fernando González reunió, en una sola obra, la crónica con la literatura, y de esta conjunción surgió el ensayo, que fue una de sus virtudes como escritor. Si Silva ponía por delante la vida y el yo que vive intensamente la vida, González, muy tempranamente, ya hablaba de "la emoción" como su método. En *Mi Simón Bolívar* dice:

2. Quizás el género al que más se dedicó fue al de las crónicas. La Biblioteca Básica Colombiana le recopiló diecisiete de sus mejores crónicas, entre ellas, *La cara de la miseria* (1926), *Mansiones de pobrería* (1926), *Las escenas de horror y miseria que Bogotá presenció durante la epidemia de gripe de 1918* (1939).
3. La primera publicación se realizó por entregas en la revista *Antioquia*, entre 1936 y 1938.

Comprender las cosas es conmoverse; hasta que uno logre la emoción intensa, no ha comprendido un objeto. Mientras más unificados con él, más lo habremos comprendido. De ahí que sea tan viva la definición de la belleza cuando se hace consistir en la cualidad de los objetos que nos incita a poseerlos. El amor es la tendencia a la unificación. El supremo sentimiento místico es la concentración de la conciencia en Dios: una unificación tan completa, que llega a producir el éxtasis (González, 1930/1993, 7).

La visión lo es todo en González, no sólo como método, sino también como lenguaje, experiencia y acceso a los objetos. El yo se ve inmerso en las cosas, unido al torbellino tumultuoso de sus expresiones. En este sentido, González, en estas primeras obras, se encuentra muy próximo de Rivera, para quien el yo se abisma y lanza al lenguaje y a la aventura de salir afuera y aproximarse azarosamente al mundo. Así es en González: su yo, su lenguaje, su visión del mundo es una aventura, el viaje de las presencias. El *viaje* es exactamente la crónica, la aventura del tiempo, el yo que recupera el tiempo, que hace del tiempo su existencia.

En cronistas como Nieto Caballero, el viaje antecede a la crónica, es la condición existencial que la hace posible; en Osorio Lizarazo, el viaje está en el paso de una crónica a otra, en ese transcurrir en el tiempo que une, de una forma invisible y real, cada suceso. En González, el viaje es la emoción sentida en el lenguaje que el yo constata en perpetuo movimiento y no en la quietud; por eso, el yo debe vencer la quietud mental, la intuición interior, para que se desfogue al contacto con el mundo «mientras se mira para saber, suspender el movimiento pasional, y el mental. Esos son caminos y aquello meta. Si uno sigue caminando, lo que persigue son caminos con bocacalles y lugares. El saber, el ver dentro, intuir, es en quietud, en la intimidad. En quietud pasional sobre todo» (González, 1930/1993, 43).

El viaje es al camino como la emoción al movimiento. Dos formas de viajes superpuestas; el yo ve el mundo, camina, persigue el movimiento, y el yo, a su vez, pasa de la quietud, de la contemplación, al intuir, que es el desarrollo de las emociones. Salida de la representación, rompimiento de la contemplación y camino de la sensación, por esta vía González rompe con un sólo yo representativo y construye, por vía de la intuición y de la identidad con el obrar, múltiples yoes, el yo universo, «el yo amiba, el yo coleóptero, el yo Dios». Saber no es creer lo que dicen los sentidos; saber es contemplarse a sí mismo en sus múltiples yoes o en sus diversas identidades. Para saber qué sucede, González se identifica con el otro, piensa por él, le arranca su movimiento y lo que produce su existencia. Esto no es ni más ni menos que ponerse en posición de otro para pensar y criticarse a sí mismo sus propias creencias, pues son producto del contacto con las cosas exteriores y no tienen la suficiente distancia de la conciencia.

González es consciente que esta forma de entender el pensamiento, el lenguaje y la salida de la representación, es la que forma la identidad como un saber propio, la conciencia o múltiples conciencias, entre ellas la conciencia fisiológica, familiar, cívica, patriótica, continental y terrena. Para él, una de las cosas más importantes que se debiera construir en la cultura colombiana es la conciencia, que define como

la facultad de percibir las modificaciones, y al yo como centro. Me doy cuenta de mi estado de mi organismo, percibo mis órganos, pues entonces tengo conciencia orgánica [...] la perfecta salud es el equilibrio orgánico y se manifiesta por la percepción de una armonía [...] La mayor conciencia mayor universalidad, por eso nuestro fin es concienciarnos, extender nuestras raíces a través de lo existente para percatarnos más y más, hasta penetrar en las cercanías de un foco sagrado, cuyo nombre me es vedado pronunciar [...] ¡señor el ritmo de mi vida se acelera cuando te intuyo y temo deshacerme! Mi materia densa vibra ahí y más

retorno a la rojiza tierra de mis ansias
(González, 1930/1993, 91).

Este texto puede ser leído al lado de otros similares de los médicos e higienistas de la época, cuya preocupación era, como en González, crear la conciencia en el pueblo para protegerse de la muerte, de la autoridad, de la tiranía y de la ignorancia. Lo notable en González es su distancia frente al poder y la institucionalización de la conciencia médica e higiénica, la misma a la que también reaccionó y criticó Luis Tejada.

González escribió dos obras finalizando la década del veinte: *Viaje a pie* (1927/1985) y *Mi Simón Bolívar* (1930/1993). En la primera nos narra distintas experiencias visuales, corporales, sensitivas; visiones que caen sobre los hombres y les produce otras observaciones, otras percepciones; la obra se forma de narraciones en forma de viaje, es decir, un discurso en movimiento, a través del cual vemos una parte de Colombia, la parte que no está en la ley, en la moral o en la mente de los expertos. La mirada de González descubre nuevas dimensiones del hombre, otras partes del individuo, reflexiones sobre la moral y la ética que tienen como forma de narración el abandono de las exclusiones, los controles y las penalizaciones tan características de este período. La obra muestra que se puede hablar, nombrar, enjuiciar y educar al hombre sin exclusiones, sin apartar el otro, sin someterlo a penalizaciones y a la autoridad. González recorre una parte de Colombia mostrando sus dilemas, atrasos, prejuicios, una especie de línea que va por la mitad y que en lugar de dividir, percibe, dice, expresa.

En 1930, escribe *Mi Simón Bolívar*, obra que presenta prácticamente una síntesis de los diversos problemas narrativos, novedades del lenguaje y discusiones culturales de la época. Esta obra plantea la división del yo de González en dos sujetos: uno, Lucas Ochoa, y otro, Simón Bolívar. Del primero hace su biografía fingida y del segundo una biografía

novelada. La forma narrativa es la del *diario*, entendido en dos sentidos: como el diario del escritor y como el diario transcurrir.

Estos sentidos se estructuran como una narración de la vida de Lucas, ordenada con relación a pasajes de su vida que forman la primera parte del libro: cómo se hizo psicólogo, cómo arrojaron a Lucas de la Universidad, una carta de Lucas, su salida para Nueva York, Lucas Ochoa profesor de psicología, Lucas juez, retrato de Lucas, entre otros. La segunda parte se divide, a su vez, en dos: el diario de Lucas titulado «La conciencia» y un ensayo sobre Bolívar, más concretamente sobre sus textos políticos, que se titula «Ensayo de mensura de Bolívar» y la última parte se titula «Un retrato de Bolívar» que es la prolongación del diario de Lucas.

Este libro es una crónica, en la acepción que esta palabra tenía para la época, un ensayo sobre el tiempo. Como crónica, es escrita a la manera de *diario* que, a su vez, es un *retrato* de Lucas, que es el propio González y el mismo Bolívar. Diario y retrato no son otra cosa que las dos caras de una moneda, que es la vida y el tiempo. Éste es organizado como un pasado que se hace presente, un presente que es diverso, hecho de recuerdos, sensaciones, emociones, intuiciones. La vida de Lucas o del libertador, son la multiplicidad de sensaciones, y emociones, expresadas en distintos yoes o personajes como los de una novela, que es la forma narrativa que encontramos detrás de su estructura formal. La crónica está emparentada con la literatura y con la escritura, como en Silva, que en *De sobremesa* organiza una novela que es un diario que es, a su vez, un retrato de Fernández o del propio Silva. Esta circularidad entre la crónica, el diario y el retrato -o sea de la escritura, el tiempo y la vida-, ordenan y representan las cosas, los hechos, la realidad desde las figuras de un yo universal, un lenguaje transversal y un espacio abierto.

Esta disposición es común en el periódico, en la escritura de novelas y en los ensayos de

profesores universitarios, y evidencia o hace ver una cultura, un lenguaje y un modo de representación de una sociedad en donde el tiempo y el espacio son concebidos de otra forma a como lo eran en la sociedad colonial, agraria o campesina de finales del siglo XIX, en donde vemos un tiempo estático, un espacio cerrado y una narración que describe lo que pasa al hacerla pasar por el sujeto. Si en esta sociedad la vida es un organismo y un cuerpo ubicado en un espacio y un tiempo, en esta otra sociedad la vida es la multiplicidad de sensaciones y emociones que se quisieran atrapar con sólo abrir los ojos o con sólo tocar. Saber es introducir esta sensación del mundo en la conciencia, muy opuesto al saber instructivo reproducido por la república conservadora y por la Iglesia, en donde saber es lo que enseña el cura o la Biblia. González nos define de un modo preciso lo que es saber, pero también lo que es aprender:

*¡Cuan bella es la vida cuando se está bien
inervado y se tiene un fin! El sol, la oscuridad,
el aire, todo es sublime para el hombre sano.*

*Contenerse es un efecto de la concentración.
Para ello me ha dado resultados el pensar y
hacer conscientes el paso del tiempo, la suce-
sión de las cosas. Todo pasa y cada instante se
acerca más el momento en que pueda exclamar:
soy libre; ha huido el deseo (González, 1930/
1993,49).*

En 1941, Fernando González escribe *El maestro de escuela* (1998) que, como su *Bolívar*, trata del desdoblamiento o partición del yo. Esta vez habla de un maestro anodino, insólito y extraño, de un "hombre incomprendido". Narra su vida por medio de "imágenes", cuadros o percepciones aisladas. Se apoya en fragmentos de sus apuntes para construir, de modo deshilvanado, un bosquejo general y armonioso de la vida del maestro Manjarrés. Esta vida es una narración de las aventuras del yo, o mejor, de la descomposición del yo de un maestro. Si trata de esto, del yo, es porque para Fernando González el maestro tiene yo y este tema, este problema, aparentemente secundario, se cons-

tituye en un fenómeno vital no sólo en su pensamiento, sino para la cultura colombiana, puesto que dotar de yo a Bolívar, o a Manjarrés, es dotarlos de empiricidad, darles un cuerpo y una mirada.

La obra *El maestro de escuela*, no es aventura, sino la desventura del yo de Manjarrés, en lugar de ascender hacia la gloria, desciende hacia la muerte. Manjarrés, un hombre del que sólo se puede decir que se casó, tuvo doce hijos, y un perro y un gato, que fue maestro y lo echaron del puesto por ateo. De lo poco que dejó el autor rescata algunos apuntes sobre una supuesta teoría del conocimiento. «Conocer es convivir, dice Manjarrés, hasta unificarse con algo, más o menos. Conciencia es objetivar lo que conocemos, y razonamiento, es la expresión de lo conocido por medio de las palabras escritas o habladas» (González, 1998, 69). El conocer es una armonía con los fenómenos, el organismo es una armonía, como todos los fenómenos que vemos. El conocer es un instinto, «la verdadera sabiduría es el instinto», dice Manjarrés. La escuela o la educación deben aumentar el instinto, concluye Manjarrés, como dirigiéndose a una escuela que no conoce qué es el instinto.

González dota de yo al maestro y también al pueblo, al que no sólo convierte en personaje de su obra, interlocutor, emblema y objeto empírico, sino que también lo dota de instinto, es decir, de cuerpo que habla, piensa, siente, desea. Nunca antes un pensamiento en Colombia había franqueado el umbral del instinto y nunca antes en relación al pueblo. Éste deja de ser masa, o definido por expresiones como lo "popular", "los demás", "los de abajo". Con González, el pueblo se politiza como categoría y como objeto empírico. Igual ocurre con el autor, al que hace entrar en la categoría del *cogito* y sus formas representativas. En casi todas las obras, se trata del autor, el yo, el pueblo, los instintos, categorías, formas de pensamiento y objetos empíricos. A partir de González, estos temas pasan a ser objetos y estos objetos categorías de la cultura. El pueblo pasa de una idea fantasmal, a un cuerpo y a un instinto.

LA EXPERIENCIA DE LA NATURALEZA Y LA EXPERIENCIA DEL HOMBRE

La vorágine, de José Eustasio Rivera, de 1924, piensa el ascenso o elevación del hombre hacia su perfección como un desplazamiento, una travesía por la naturaleza que se la representa de forma salvaje, una selva, un laberinto. El hombre, para llegar ser hombre, debe atravesar esa selva y salir al otro lado. Esa es la prueba final y definitiva. Se mantiene en la línea abierta y trazada por Silva en sus dos sentidos: entender que la vida está en manos del sujeto, del hombre y entender que la literatura lo que describe es la luz que existe entre los objetos y el sujeto. El epígrafe de la novela apunta el primer sentido. Arturo Cova no es el que debió ser, es decir, no es el hombre que se preveía ser, sino otro hombre:

...Los que un tiempo creyeron que mi inteligencia irradiaría extraordinariamente, cual una aureola de mi juventud; los que se olvidaron de mí apenas mi planta descendió al infortunio; los que al recordarme alguna vez piensan en mi fracaso y se preguntan porqué no fui lo que pude haber sido, sepan que el destino implacable me desarraigó de la prosperidad incipiente, y me lanzó a la pampas, para que ambulara vagabundo, como los vientos, y me extendiera como ellos, sin dejar más que ruido y desolación (Rivera, 2000, 27).

Un hombre no es por él mismo sino por el *destino*: «no fui lo que pude haber sido por el destino». Esta frase, que hoy nos parece evidente, no lo era tanto en 1924, en donde se creía que lo que un hombre era se debía a la instrucción producida por el Estado (leyes) o por la Iglesia (normas y controles) y si no llegaba a ser nada, era por la mala instrucción.

Rivera introduce una variante a esta creencia: lo que un hombre es, se lo debe al destino, es decir, aunque un hombre persiga algo en la consecución de ese algo, se le atraviesa el destino como una fuerza inexorable, inquebran-

table. Lo que uno puede ser en la vida está por fuera de sus manos y de las manos de los hombres y, además, está por fuera de las cosas que se pueden controlar. El destino en Rivera es la ley de la selva, que es una ley que se le opone a la Ley de los hombres, juez o Iglesia. *La selva* es una metáfora de la luz, es decir, un hombre es porque algo distinto a su conciencia y a las instituciones lo producen. Ese algo distinto es, en Silva, la cultura, y en Rivera la selva o el destino; en todo caso, una cosa afuera de nosotros localizada en el mundo o en la selva.

Esta obra, al ser escrita en primera persona, coloca al yo como la potencia más alta. Es como si la vida y el destino fueran producidos por el querer y la voluntad de ese yo y precisamente ese es el itinerario de la novela, el recorrido por las disquisiciones del yo de Arturo Cova. Este recorrido no es interno: no es la autoconciencia que se reconoce a sí misma; es la conciencia que se despliega hacia afuera, hacia el espacio abierto, hacia la posibilidad de mil variaciones sobre sí mismo y de las cosas: algo parecido al sentir de la multiplicidad de Silva. El yo, en Rivera, en su desventura o caída, huye hacia la selva, hacia el infinito, hacia el borde del espacio conocido. Esta desventura o viaje nos plantea, desde este yo protagonista, una concepción del destino en la cual éste no está aferrado a la voluntad del yo, sino que depende de la lucha entre la muerte y las potencias de la vida, entre la naturaleza y lo desconocido.

Además, la obra descubre otra cosa: pone en escena, en la vida nacional, en la opinión pública, si se quiere, la vida de hombres y mujeres olvidados, la vida fracasada, el abismo, la caída. Narra la desventura como una aventura, lo que no-es como un ser, el fracaso como una forma de la vida y del vivir y, por si fuera poco, se ocupa de seres anónimos, comunes y corrientes, nunca objeto de preocupación escolar o moral. Allí la vida se mide con otros parámetros, podemos decir, que bajo otras formas culturales, las pruebas físicas, luchas, ri-

validades, venganzas, traiciones, tragedias. Su lugar no es la ciudad, la urbe, el espacio interior, sino un espacio extraño para la época, la selva, que a través de la literatura puede ser conocida y servir de espejo para los propios problemas.

Lo que nos interesa como problema educativo es la aparición, en Colombia, de otro tipo de experiencias en donde la vida es descrita como un tiempo en donde se producen todo tipo de aventuras, que son las que dan sentido al destino. La vida, como una experiencia por fuera de la familia, de la casa, de la escuela y aún de la cárcel. Pero es la vida un lugar de aprendizaje y de enseñanzas, que no ocurren en la escuela o bajo la autoridad de un maestro o reglamento. Arturo Cova y Alicia aprenden a vivir en la selva del Casanare. Rivera no es un maestro, tampoco es un sacerdote; no habla por la escuela, pero su discurso contiene un modelo de enseñanza, una concepción de la cultura y de la educación. Esta obra enseña, a todos los que la lean, que la vida es un juego difícil, que no puede ser entendida como algo que se produce una vez nacer; todo lo contrario, la vida es un lento transcurrir, paso a paso, en donde el propio hombre y la mujer son sus protagonistas. La vida, y su tiempo, es una selva (un laberinto), es como una selva, en donde acecha toda clase de peligros y desventuras, de vidas y muertes. Concebida de esta forma, la vida la gana sólo el más fuerte, el que aprenda más rápidamente las circunstancias y los juegos del destino y de cada presente.

Con *La vorágine*, *De sobremesa*, *Viaje a pie*, el hombre define su ser por lo que él mismo puede llegar a ser; el hombre se entiende como una potencia autónoma, objetiva, que no depende en su valor de ninguna otra explicación que no sea su propio movimiento. Llegar a ser hombre es pasar de lo que es, un autodesconocimiento, a ser un conocimiento. Este paso, cambio o elevación, desarrollo o mejoramiento, es una aventura, un viaje, una acción peligrosa que, por serlo, forma a los hombres acti-

vos, fuertes, poderosos. La otra forma de entender al hombre es como se lo representa el Estado y la Iglesia católica: el hombre es lo que la instrucción pública quiere que sea, lo que la religión católica, la moral y la educación estatal se representan. Mantenerse en esta forma de representación del hombre es producir hombres pasivos, decadentes y débiles.

Con estas obras literarias, ser un hombre, vivir, formarse, tiene el sentido de la aventura o de la búsqueda de lo desconocido, como desconocida es la sociedad moderna. La educación como aventura es la concepción más próxima para entender la relación entre sistema y fin. Alguien se va de la casa, de los suyos, de los seres queridos, en busca de una aventura que lo lleve a ser alguien. Ese ser alguien mediado por la aventura, es un proceso que no conoce, que intuye, pero no sabe qué es. Va pasando por pruebas, peligros, conflictos. Al final de la aventura es alguien; quizás no lo que quiso ser, pero de todos modos es. El sistema es el período, el espacio, el tiempo, las fases que conducen al individuo desde un punto inicial a un punto final, ser alguien distinto al que era.

LA EDUCACIÓN COMO UNA CRÓNICA

En Europa, la educación logró profundas transformaciones y llegó a pensar objetos que de otra forma no eran posibles gracias a los aportes o representaciones que la literatura se hizo de eso que llamamos *educación* o *formación*. Entre los géneros más ilustrativos del modo de representarse la educación se conocen los de la *novela pedagógica*, entre los cuales sobresale *El Emilio*, de Rousseau (1762). Otro género importante y de gran desarrollo fue la *novela de educación*, que dio lugar a lo que se conoce como *novela de formación*, cuya obra clásica es *Años de andanzas y aprendizajes de Wilhem Meister* (1795-1829). Novelas que tienen por objeto la educación son muchas, aunque la

diferencia con los dos géneros anteriores (novela pedagógica y novela de formación) está en que en aquellas, la educación es un tema como cualquiera; en cambio, en la novela pedagógica y en la novela de formación, el tema educativo es un problema: cómo el hombre pasa de ser un individuo que no se conoce, a ser un sujeto, o sea, un individuo que se conoce a sí mismo.

El aporte o la importancia de la literatura de las primeras décadas en Colombia está en cómo pensó y experimentó, por escrito, ese problema. De estas obras que hemos referenciado se desprende que para ser sujeto (hombre que se conoce a sí mismo), es condición salirse de los discursos del Estado y de la Iglesia, salirse de los centros de control de la vida (familia, escuela, hogar, casa, amores oficiales) y salirse del desconocimiento de uno. Estas obras que citamos en su conjunto, expresaron que para llegar a ser hombre o sujeto, hay que pasar por búsquedas de saber (*De sobremesa*), pruebas físicas (*La vorágine*) y descentramiento del yo (*Viaje a pie*). Todas estas experiencias tendían a construir el sujeto, el hombre, el cuerpo y llevarlo hacia un estado de trascendencia que le permitiera saber y conocer lo que es la vida para poder saber lo que era él.

En Colombia se produjo un género literario muy singular como lo fue la *crónica*, y en especial la *crónica educativa*. Este género persiguió descubrir o experimentar con los mismos temas que habían tratado Silva, Rivera y González, es decir, escribir o narrar sobre lo que estaba pasando, intentando que estas narraciones se hicieran sobre el hombre, la naturaleza y sobre cómo hacer para que los hombres se convirtieran en verdaderos hombres, es decir, en sujetos. Un sujeto es aquel que sabe lo que está pasando; sabe las novedades que lo pueden afectar; sabe cómo defenderse o cómo proyectarse; sabe, en fin, tomar conciencia de su tiempo y del espacio que lo circunda. Esto es exactamente la *crónica*: saber la relación entre lenguaje, tiempo y

espacio. Podríamos anotar que a los discursos de escritores católicos, de los funcionarios del Estado y de los llamados "intelectuales de Estado" no les preocupaba lo que estaba pasando, ni hacer referencia a ningún tiempo y espacio; su preocupación era la de decir, repetir, hacer memorizar, convertir en moral y en ética las normas y reglas que permitían decir lo mismo del hombre: que era un ser cristiano, católico, que tenía alma, cuerpo y que tenía facultades para servir a Dios, al Estado y a la economía. Este discurso no es lo nuevo; lo nuevo era decir qué era este nuevo individuo, producto de la sociedad comercial e industrial y cómo este hombre podía conocerse y pasar de ser un individuo absorbido o enajenado por la sociedad a ser un individuo, con conciencia del presente.

Las crónicas que hablaban del sujeto, del hombre, del individuo moderno y del presente, se hicieron sobre el fondo y el horizonte de la literatura y de la nueva literatura abierta por Silva, porque *De sobremesa* no sólo es una obra literaria hecha por un poeta, sino que también es una gran crónica. Desde esta obra, los cronistas se acercaron a la literatura, así como los literatos a la crónica, evidenciando con esa actitud los estrechos lazos entre literatura y crónica. Aunque la crónica le agregó a la literatura una condición especial, cual fue su relación con la opinión pública, usando para ello el periódico y la revista. Los cronistas fueron, pues, los escritores que nombraban otra experiencia de ser hombre. La crónica era una manera de acercarse a los discursos críticos de la filosofía y de las ciencias humanas. La crónica fue una forma de experimentar en el lenguaje lo que se percibía en la exterioridad, en la cultura, en la educación y en la vida, usando formas que no eran las conocidas o criticadas, por fuera de los espacios reconocidos como familiares, por fuera de los tiempos que aseguraban la protección y los cuidados. Los cronistas experimentaron, enfrentados a lo real desconocido, al futuro dramático que conocían, al pasado que no podían recuperar. Experi-

mentaron de otros modos no conocidos, empleando la propia vida, la razón y la conciencia. En concreto y en forma práctica, estos discursos críticos descubrieron que era posible ser educado, ser culto, ser progresista, humanista, avanzar, si era el caso, progresar, si fuera ese el sueño, siempre y cuando se abandonaran las viejas y nuevas figuras de dominación y de control del hombre y de la sociedad. Estos mecanismos mayores en dominación eran la vigilancia, la inspección, la confesión, la enseñanza, la observación, el aparato judicial, los representantes de la Iglesia, del Estado o de la ciencia. Se apartaron de los "viejos ídolos", el confesor, el sacerdote-maestro, el inspector del Estado, pero también de los "nuevos ídolos", el médico, el científico, el abogado, el administrador. En este apartarse y reducir al silencio, crearon nuevas esperanzas, que había que sacar no de lo conocido o por conocer, sino de la oscuridad, lo extraño, lo desconocido, lo lejano, lo cercano en tanto no familiar, lo nuevo, lo que brilla a lo lejos. De allí sus grandes temas como *la noche, el vacío, el silencio, la locura, el más allá, la pobreza*.

La crónica trata del tiempo y la literatura del espacio. Esta doble bifurcación del sentido que se le da a la cultura y a la escritura, nos muestra una nueva disposición sobre la cosa pública, la moral y la vida cotidiana. La crónica, en el siglo XX, habla de objetos, cosas, estado de cosas, individualidades, comportamientos y sucesos considerados o tomados en su propia dimensión de objetos de la cultura y de la sociedad, inscritos en ella y devueltos a ella. El objeto -y la mirada que cae sobre él- es general, universal y abstracto, desde que se le considera en su elección de objeto hasta que es descrito en su naturaleza. La crónica, en el siglo XX, aparece y se desarrolla en la abertura, distancia, rompimiento y oposición que se presenta en los discursos, en los análisis y reflexiones sobre la vida pública y la vida privada. Era la distancia entre una educación o cultura para formar la vida pública como privada o una vida privada distinta a la vida pública. Es en este fraccionamiento, nueva

disposición del saber y de la cultura, en donde la crónica y los cronistas tuvieron una importancia discursiva, política y social. Seguramente en 1886, plena hegemonía de la llamada Regeneración y de la cultura católica, este papel de la crónica no fue tan evidente como en unos años después cuando las cosas se polarizaron, cuando aparecieron nuevos vientos de modernidad, reforma y transformación social y política.

En estos primeros años del siglo XX, la crónica empezó a jugar de un modo decisivo en los cambios no sólo sociales, sino también en la forma de mirar las cosas, pues la crónica trata de la mirada, de la percepción, de la observación. Fue, pues, una época en donde la exterioridad, los hechos y las cosas mismas empezaron a ser miradas como sucesos nunca antes vistos y, efectivamente, era así, por que fue la época en donde aparecieron las mercancías, la incipiente tecnología, los progresos urbanos; luz, teléfono, electrodomésticos. Fue la época en donde las cosas aparecieron, a la luz de todos, a la observación. Contemporáneo de estos cambios, los periódicos encuentran nuevas tecnologías de redacción y armado, y la labor de la escritura se imponía al orden del día sobre todo este gran barullo. La crónica se ordena y produce entre estas dos materialidades distintas, las cosas y el periódico. Es la crónica el medio escrito, lingüístico y material que une estas dos realidades. Habla de las cosas y coloca, sin quererlo o queriéndolo, el periódico como es, como poner el tiempo. El periódico es tiempo, presente, suceso, diario, movimiento perpetuo de las cosas. El tiempo es la materialidad del periódico, es la sustancia que produce la crónica y si la crónica es tiempo, es porque tiene una relación inmediata y semejante al periódico. Entre la semejanza y la diferencia, la crónica es la que le da existencia al tiempo y por esta vía, a las cosas exteriores, a la visibilidad del mundo y su nuevo rostro. El periódico representa, en su inmediatez, la fugacidad del tiempo y la crónica es la forma de atrapar esa fugacidad por medio de la escritura. El periódico se planta cara a cara

frente al público, las cosas, los hechos, la vida cotidiana y el diario transcurrir, pero es la crónica la que hace decir al periódico lo que éste percibe. La crónica es el alma del periódico, su razón y el sentido de su existencia. Es allí, en ese laborioso trabajo sobre las cosas percibidas y luego descritas, que la vida pública cobra sentido, no sólo a los ojos del público, sino también a los ojos del propio periódico y a su condición de órgano que quiere apresar el tiempo.

A principios de siglo, la literatura era crónica, y en esto hay que ver la importancia que se le daba al mundo exterior, a las cosas circundantes, a los objetos del mercado, de la ciudad, de la cultura. La crónica usó una modalidad del lenguaje narrativo que no se confunde con la reflexión que, como analizamos, pertenece a otra modalidad de escritura y percepción, producida en los medios académicos, en la articulación con la ciencia y las disciplinas, con un claro sentido de transformación de la vida pública. La crónica no es una reflexión; es el descanso del espíritu de su actividad racional, el viaje del espíritu al contacto con las cosas, el observarlas y el revelarlas en su verdad de hechos humanos, sociales y culturales.

La literatura tampoco es una reflexión como la podemos hallar en los discursos de científicos o de experimentadores. La literatura está hecha del mismo material de la crónica; pero mientras ésta tiene un profundo interés por las cosas como cosas, la literatura envuelve las cosas en su propia luz y visibilidad, cual es la del lenguaje. La literatura era mucho más profunda en el sentido de reconocer los objetos exteriores por el tratamiento que se le podía dar al objeto. La crónica elegía el objeto, es decir, que toda buena historia, hacía nacer una narración literaria. En la crónica, la narración se adecuaba a las cosas y a su tiempo, la duración del suceso y su efecto como tal, como acontecimiento, era lo que se percibía. No así en la literatura, que podía prolongar, extender, ampliar y hasta transformar todo suceso en fantasía e imaginación.

Si la escuela encerrada es la forma que aprisiona la educación, la gramática es la forma del lenguaje que aprisiona el significado de las palabras. La crónica es una forma de preocuparse del lenguaje, sin que la gramática sea el objeto de su descripción. Fugándose continuamente de ese mundo controlado por las reglas del lenguaje, la crónica puede ver los objetos y las cosas. El texto de Luis tejada, *Libro de crónicas*, nos muestra, por la época -pues fueron crónicas escritas al nacer el siglo XX-, toda la pasión por los objetos considerados en su dimensión de cosas: la locomotora, el trabajo, el automóvil, los cordones, el sombrero, el vestido, entre otras.

Los cronistas eran los que veían y describían las novedades, las transformaciones, los efectos más importantes de la sociedad, de la vida cotidiana. Pero la historia que hacían era exterior a los objetos. Como no conocieron el tiempo interior, los tiempos, las distintas duraciones, no pudieron hacer historia moderna, sino la historia de un sólo tiempo. Los escritores de literatura estuvieron más cerca de esta posibilidad, pues sus textos podían combinar, de distinto modo, la diversidad y multiplicidad del tiempo que era la posibilidad de una historia con y desde muchas historias; pero no como yuxtaposición, sino como la historia de un mismo objeto o suceso con distintos tiempos o ritmos de duración. El cronista es, pues, aquel que ve los hechos en la dimensión de un solo tiempo. Observa, ve, describe y a esa actividad la define como la verdad de los hechos y de las cosas; la verdad es, pues, captar el tiempo de aparición y desarrollo de las cosas, sin hacer intervenir otro tipo de opiniones o interpretaciones. Esta forma de acercarse a las cosas y a todo acontecimiento estaba, desde su raíz, en otro lugar o posición, que como lo estaba cuando eran definidos los objetos y las cosas desde la cultura y disposición de la instrucción pública, que más que instrucción era una forma de entender la cultura sin que en ella apareciera la exterioridad de las cosas. En esta cultura, los objetos existían en la interioridad del

lenguaje. El libro, la narración, la disposición de las palabras, hacían aparecer los objetos que eran dados a conocer a la observación, o se presionaba para que los objetos conocidos sólo fueran aquellos que estaban en el lenguaje y en los discurso de la teología o del derecho.

La crónica como literatura se encontró entre dos opciones: una crónica de las cosas, de los espacios y percepciones aisladas, o una crónica del sentir de un sujeto, como expresión de la intensidad de la vida, de la multiplicidad de sensaciones, la crónica como cultura. Desde el siglo XIX, la crónica era escrita y pensada teniendo como objeto el diario transcurrir de las cosas, los objetos, lo que pasa, como si el sujeto no estuviera contaminado en esa diario vivir y percibir. En el siglo XX, la crónica encuentra la segunda opción: hablar de lo que siente un sujeto. Un tipo de crónica de este estilo es la que hizo Agustín Nieto Caballero, quien como educador escribió dos libros de crónicas: *Crónicas de viaje* (1964) y *Crónicas ligeras* (1964). Un rector de colegio que escribe crónicas es ya una novedad y un cambio rotundo para la crónica y para la educación. Para la crónica, porque este sujeto escribe lo que siente y sólo lo que siente; y para la educación, porque como rector habla de cosas que no están en la escuela y sí en el mundo.

En esta doble disposición narrativa, percibir las cosas o percibir discursos, entender la vida como escritura o como experiencia, es lo que se desarrollará en la cultura colombiana desde finales del siglo XIX y servirá para definir lo que pasa, lo que acontece, la realidad. De allí derivarán dos posiciones para saber lo que es la modernidad, el progreso, el desarrollo y la civilización. En la forma narrativa de Silva, podemos localizar los discursos y reflexiones de las ciencias, las racionalidades educativas, las experiencias económicas que intentan hacer progresar la vida desatándola de los

viejos discursos y escrituras; y en la forma de Carrasquilla, aquella que describe lo que pasa desde la percepción directa que sobre ella tiene la conciencia y que llamará *vida* o *civilización* a la forma escrita que se le superpone a la sensación. La instrucción descansará sobre esta última forma y se reproducirá en casi todos los discursos y representaciones de la cultura, de la educación oficial y de la Iglesia.

LA CRÓNICA COMO UNA GOTTA DE TINTA

Las crónicas de Luis Tejada, Osorio Lizarazo, Fernando González, José del Mar, Alberto Lleras, Jorge Zalamea y Hernando Tellez, tienen este marco de problemas y de temas y se construyen con las formas narrativas que emplearon en sus obras literarias, como si la crónica fuera la mejor manera de pensar los problemas que todos veían y que sólo por el uso de la literatura se podían descubrir sus secretos. Luis Tejada publicó un sólo libro, *Libro de crónicas*, escritas y publicadas en el diario *El Espectador*.⁴ Luego se publicaron estas crónicas en un libro titulado *Gotas de tinta* (1977/1997) que recoge las crónicas escritas entre 1921 y 1924. En total se recopilaron 117 crónicas. Se ve una estrecha relación entre el título del libro *Gotas de tinta* y la crónica, como si la crónica fuera una gota de escritura, un pequeño fragmento de narración, un trozo de palabras. Efectivamente, las crónicas de Tejada son eso y mucho más, porque su contenido nos permite visualizar lo que, en su momento, vio Tejada de Colombia y lo que le llamó la atención. Son sus crónicas un corte horizontal por la cultura, la economía, el lenguaje, las cosas, el comportamiento, el que hacer, los fenómenos. Como dice el propio Tejada, sus crónicas son impresiones, imágenes, pero concebidas de tal modo que cada crónica es como un libro. El libro de crónicas es un libro

4. Luis Tejada Nació en Barbosa, Antioquia, el 7 de
Vivió casi 27 años.

de 1897 y murió en Girardot el 17 de septiembre de 1924.

del libro. Cada crónica es un mundo, el universo, la totalidad, lo absoluto.

Una de sus crónicas, "Interpretación sentimental del libro" (Tejada, 1977/1997, 141-142), habla de lo que significa para él el libro. El libro nace de la calle, de la visión e impresión de las cosas. Su forma se construye, primero, como una idea; luego, su escritura, y más tarde el abandono después de la publicación. El libro emerge en su mente con lentitud y con pasión, «acumulando en el cada día una idea embriagante o una sensación singular»; luego articula esta idea a lo múltiple del universo, y la reduce a ligeras palabras,

carne viva y sonrosada, "la alegría y el dolor de las cosas", "las sombras abstractas y los violentos colores". Y cada frase encontrada y acumulada, cada letrapuesta con fervor, llevaba en sí una gota verdadera de nuestra sangre y un poco de la fuerza de nuestro espíritu: así, ese libro lento, gestado con doloroso emoción, construido y perfeccionando progresivamente, iba haciéndose dentro de nosotros una fisonomía querida, una personalidad pura, unida a nuestra inteligencia y a nuestro corazón por cariñosos vínculos ideales, fuertes con las voces de las razas y los instintos de la especie (Tejada, 1977/1997, 141-142).

Esta forma de concebir el libro se ubica mucho más allá de moldes encerrados, de espacios limitados, de representaciones aisladas y fragmentadas, propias de la cultura instructiva, de la sociedad agraria o de la pedagogía de la Iglesia. El libro nace de las cosas, de la calle; el libro es un cúmulo de sensaciones y de impresiones, como lo son en González, en Rivera o en el mismo Silva. Muy articulado al problema del libro y su cultura encontramos, en Tejada, su posición ante la gramática. En una de sus crónicas titulada precisamente "La gramática y la revolución" (Tejada, 1977/1997, 88-90), le discute a Marco Fidel Suárez su posición ante la gramática. Argumenta que, en Colombia, en 1924, no hay peligro de

eliminar la gramática, que es lo que le preocupa al señor Suárez, porque «no puede eliminar la gramática, una generación que no tiene ideas nuevas, ni experimenta sensaciones nuevas; porque toda conjunción imprevista de palabras que se salga de los moldes gramaticales, significa la existencia de idea nueva, o al menos, acusa una percepción original de la vida, de las cosas» y concluye su crónica con estas palabras: «[...] nuestra literatura es la más retrasada, la menos inquieta, vigorosa y fecunda del continente» (Tejada, 1977/1997, 88-90).

Desde otro punto de vista, su crónica, "La tiranía de la higiene" es un rechazo a la ciencia moderna de la higiene que se implementaba en Colombia por esos años, no sólo por parte de los médicos y pedagogos, sino también por parte del gobierno y sus funcionarios, utilizando campañas masivas y sistemas educativos rigurosos. Define a la higiene como una tiranía, prácticamente un sistema de poder contra la población, en la medida en que la higiene es «un insoportable soberano, un verdadero aniquilador de libertades y tradiciones, que está haciendo del mundo, antes libre, bello y pintoresco, una aburridora máquina de matar microbios» (22). Defiende, contra la higiene, la mugre:

Que no nos quiten nuestra mugre, lo único que da color, sabor y espíritu a la ciudad, ni nos conviertan el agua dulce y bondadosa, en medicina insoportable, con olor a cosas enfrascadas de botica. Porque detrás de esas innovaciones vendrán otras, y otras, hasta que se implante en nosotros la tiranía de la higiene con los caracteres odiosos y opresores que tiene en Estados Unidos, por ejemplo. Empezarán a disminuir las libertades individuales más amables y justas, como la de fumar, la de escupir, la de besar nuestra mujer sin enjuagarnos la boca con dioxigen [...] La próxima revolución mundial será contra la higiene y esa será una de las pocas revoluciones razonables (24-25).

LAS CRÓNICAS

DE LA ESCUELA NUEVA

Los discursos y las reflexiones que más avanzaron y profundizaron sobre el hombre y la naturaleza, fueron aquellas que se situaron en la perspectiva abierta por Silva y Rivera, y que acogieron sus miradas y consideraciones del lenguaje. Esto hizo cambiar el discurso educativo, que era oficial, legislativo, católico o de cuidados, por un discurso abierto, universal, general, que presentaba otra forma de narrar el hecho educativo. Los escritores de la Escuela Nueva se volvieron cronistas para escapar de la tiranía del derecho (legislación) y de la teología (latín). El objeto de sus crónicas eran sobre lo que pasaba en la educación, en la escuela, en la vida diaria. No hicieron discursos con formalidad científica, sino discursos que permitieran desprenderse de la tradición, de ese pasado oscuro y sin luz.

La Escuela Nueva reproduce el primer sentido o aspira a entender la cultura y la civilización como una acción que depende del sujeto. En este período, las sensaciones educativas comprenden no sólo los discursos de la escuela o de la educación, sino también todas aquellas sensaciones o percepciones que conciben como educación todo aquello que el sujeto hace para vivir más intensamente. De allí que la educación sea, más bien, una cultura, que una instrucción dada en la escuela o en espacios reducidos. Por *instrucción* se entienden todas aquellas sensaciones transmitidas por las autoridades en ciertos espacios y en cierto tiempo, en los cuales el sujeto es pasivo. Por *educación* se entiende todo aquello que vuelve al sujeto activo. Además, se entiende como educación en la cultura, el vivir, el sentir que se vive y que se sabe, el sentir que se vive y que se puede. En esta dirección, la posibilidad de que la educación se convierta en un sistema para toda la sociedad es posible; no así cuando la educación se entiende como instrucción, puesto que su sentido avanza sólo

cuando pasan cosas en el tiempo y en el espacio. El éxito de la instrucción depende del acumulado de cosas; en cambio, en la educación, el éxito reside en la identidad entre educación y el todo social y cultural.

La *Revista cultura* (1915-1918) la constituyen múltiples crónicas que se escribieron en este período sobre diferentes temas: el hombre colombiano, el alcoholismo, la raza, la higiene, la literatura, el positivismo, acontecimientos políticos, reformas nacionales, entre otros. Pueden considerarse estas crónicas como un entramado de literatura, filosofía y pedagogía. No pueden considerarse, la mayoría de ellas, como discursos científicos, ni en su formalidad ni en sus contenidos; por el contrario, son escritos en donde lo esencial es escribir sobre los problemas del presente, sobre el hombre y la vida, tal y como se presenta en los cambios de la nueva sociedad moderna.

LAS CRÓNICAS LITERARIAS

DE AGUSTÍN NIETO CABALLERO

Nieto Caballero escribió *Crónicas de viaje y Crónicas ligeras*, dos libros producidos entre 1930 y 1960. En el período 1915 a 1930, escribió distintos tipos de crónicas que aparecieron en libros publicados en la década del sesenta. Estas crónicas se hicieron sobre el Gimnasio Moderno, fundado en 1914, y sobre la cultura pedagógica de la Escuela Nueva. Nieto Caballero repitió incansablemente, a lo largo de toda su vida, tres actividades: leer, hablar y viajar. Una cuarta fue la de escribir, que sirvió de comunicación entre las tres anteriores y que realmente les dio todo su sentido y significación. Estas tres actividades o acciones estuvieron unidas entre sí, se articularon en una sola que, unas veces, se representaron o expresaron en la figura del pedagogo (viajar); otras veces, en la del maestro (hablar), y otras, en la del periodista (escribir). Lo que unió en una sola estas tres acciones, figuras y símbolos fue la crónica. Escribió crónicas de viaje, cuyo

objeto era describir el carácter de pueblos y ciudades; crónicas ligeras, sobre cosas, situaciones, anécdotas; crónicas del Gimnasio, descripciones del interior, de lo que hacían los maestros y los niños; crónicas de los pedagogos, su vida, sus ideas, y experiencias; crónicas de Colombia, su diario acontecer, fechas célebres, visitas, acontecimientos. Nieto Caballero era, pues, un cronista. Sus libros son eso, crónicas.

El viaje era la pedagogía de Nieto Caballero, su método y su forma de aprender y de saber. No sólo viajó para ser pedagogo. Escribía y hablaba como si estuviera viajando, como si la escritura y la conversación fueran un viaje por las cosas, las ideas, las experiencias. La conversación era la pedagogía, ya no como pedagogo, sino como maestro; enseñaba en "forma de viaje" las cosas más difíciles, las más alejadas, las más cercanas y las más importantes, y la escritura era la pedagogía, ya no como pedagogo o maestro, sino como periodista. El viaje cruzaba su labor de pedagogo, maestro y periodista.

La conversación hacía parte de esta pedagogía. Se apoyaba en la conversación para hablar con los grandes pedagogos, con los pensadores y educadores universales. Pero también usaba la conversación como método, para hablar con los maestros, con los niños, con los padres de familia, con el país. Y escribía como si estuviera conversando. Sus crónicas son una larga conversación de temas, problemas, situaciones y, en general, cualquier hecho de la cultura. Por medio de ellas daba la impresión que saber fuera una conversación erudita con la realidad. La conversación unía finamente su deseo de pedagogía, su función como maestro y su trabajo con la escritura.

La lectura era su acercamiento a la pedagogía, a las teorías de los pedagogos, a las experiencias de las instituciones. Los libros de pedagogía eran todo para él, los buscaba ansiosamente, los leía, estudiaba y los cargaba a todos lados. Un libro de pedagogía significaba todo en la vida y se convertía en un instrumento de cultura, de mundo y de productividad. Pero no contento con eso, en las clases, como maestro, le leía a los estudiantes, a los niños, a los padres de familia. Siempre leía en el Gimnasio, a toda hora leía. Leía y tomaba notas, recogía apuntes, que se plasmaban en su escritura pública, privada y diaria. Sus escritos no son otra cosa que elaboraciones hechas de sus lecturas por el mundo, el Gimnasio y su propia experiencia. La lectura lo hacía pedagogo, maestro y escritor.

Estas tres actividades, que en él eran pasiones, fueron comunes en su época; quizás representaban el modo de ser de la cultura. Pero Nieto Caballero no sólo las unió en una sola, sino que también las pensó y las institucionalizó, creando con ello una experiencia singular, la crónica como viaje, lectura, palabra y escritura. En este sentido, la crónica se convirtió en una pedagogía, en una enseñanza y en una escritura. Su obra escrita es una crónica del mundo, del Gimnasio, de sí mismo; su palabra es una crónica del Gimnasio, de las personas, de sus maestros y de su propia figura como maestro. Su escritura es una crónica de Colombia, de Latinoamérica, del mundo y de él como escritor.

La crónica es, pues, la escritura que le sirvió a Nieto Caballero para expresarse como pedagogo, periodista, conductor y guía de la opinión pública.⁵ Por medio de ella informó a un público selecto sobre la cultura, la educación, la escuela moderna, los fines de la

5. Esta función, guía de la opinión pública, ratifica que Nieto no fue un intelectual, si entendemos por este concepto aquel sujeto que critica el poder y abre espacios de saber. Nieto fue un hombre de Estado, de gobierno, que usó su saber para lograr cohesionar integralmente la moral católica, la política de Estado en educación y las necesidades económicas de la sociedad colombiana.

educación, y una diversidad de temas, objetos e ideas. La crónica es la escritura que singularizó el pensamiento de Nieto Caballero y unió su pensamiento pedagógico con su pensamiento como periodista, desde tres grandes vértices: lectura, conversación y viaje. La formación de Nieto Caballero como pedagogo se logró por la confluencia de estas tres experiencias, que realmente constituyen una sola experiencia y labor

La prosa de Nieto Caballero llama la atención por la dimensión que le dio a la oralidad. Su prosa -se puede decir- sigue el orden de su oralidad (elocuencia de los hechos, la llama Nieto Caballero), de sus conferencias e informes pedagógicos en el Gimnasio. Los seis tomos que comprende la obra escrita de Nieto Caballero tiene como frontera y límite la institución del Gimnasio: fueron publicados por autorización del Consejo Superior, constituyen la síntesis de medio siglo de existencia, «fueron escritas al calor de este hogar docente», son el «reflejo de las pláticas semanales hechas a nuestros alumnos y de las conversaciones tenidas con los colaboradores en esta casa de estudios» (Nieto Caballero, 1966, 8). Son también escritos publicados en la prensa, sobre todo en *El Tiempo*, periódico liberal y en la revista *América*. No vemos, como tampoco Nieto Caballero las vio, diferencias notables entre los textos del Gimnasio y los textos de la prensa, entre las reflexiones pedagógicas y las crónicas ligeras y las crónicas de viaje. Si extendiéramos una noción común para su prosa, se podría decir que Nieto Caballero escribió siempre y en todo momento crónicas. Este género se adecúa y calza perfectamente con el tipo de saber que construyó, que pensó y que experimentó Nieto Caballero.

La crónica fue la escritura propia de Nieto Caballero, que se desprende de sus observaciones en el Gimnasio y fuera de él. Crónica

viene de *erónos*, que traduce tiempo, el tiempo que vemos y que describimos. Nieto Caballero observa sobre todo el tiempo del Gimnasio, su desarrollo, su evolución y su marcha progresiva. Es común, en sus escritos, textos de recorridos, de itinerarios, de progresos alcanzados, de evaluar la marcha del Colegio, las experiencias pedagógicas en lapsos de cinco, diez, cincuenta años.⁶ Crónica es también la escritura de los espacios para Nieto Caballero: para hacer esta escritura, el observador se coloca en el tiempo y en el espacio, observa, mira, ve, describe los lugares, la exterioridad y hace que el lector se coloque en la misma posición de observar, de tal modo que observador y lector se confunden. La crónica es la lente por la cual se observa el mundo y para Nieto Caballero es el ojo de observación de su Colegio.

La crónica comporta una escritura que piensa el tiempo y el espacio de una forma singular, distinta a como lo hace la ciencia, la filosofía o el arte. La ciencia usa conceptos; la filosofía, categorías, y el arte, perceptos. La crónica no es ni concepto ni categoría; es una enunciación general, a caballo entre diferentes disciplinas, que proviene de una experiencia personal, institucional y lógica. Una especie de literatura que no piensa el lenguaje; más bien, lo usa como medio y no como fin.

La crónica usa un lenguaje temporal y espacial, una especie de descripción del diario acontecer, una cotidianidad desplegada, una objetividad del transcurrir, ubicada entre lo concreto y lo general, al servicio de un sentido común. La crónica contiene el tiempo y el espacio como dos bloques experienciales, dos objetividades siempre presentes. El tiempo y el espacio fueron dos grandes categorías que inquietaron a Nieto Caballero. Sin ser filósofo, estuvo presionado, luchando y en conflicto con estas dos categorías de tiempo y de es-

6. Véase, por ejemplo, los siguientes textos: "A los cincuenta años: la escuela en marcha"; "Antecedentes"; "Treinta años han pasado"; "Realizaciones" que aparecen en el libro *Una escuela* (1966).

pació y que, de otro modo, en su nivel de reflexión, le sirvieron para fundamentar su pedagogía, su ejercicio intelectual y su misión moralista.

Veamos su primer sentido, la forma como estas categorías le atravesaron su obra. Cuando llegó al país en 1913, su primera idea y movimiento que lo llevaron a su acción definitiva fue querer cortar en dos la educación. Partir el tiempo, escindirlo, fragmentarlo, en dos mitades: la educación de un tiempo antiguo y la educación de los tiempos modernos. También quiso cortar el espacio en dos, el espacio de la vieja educación y el espacio de la educación moderna. El Gimnasio es el símbolo que sintetiza los dos movimientos, las dos rupturas y los dos cortes. La historia de estos cortes, sus luchas, acciones, geografías y contornos es la prosa reflejada en sus crónicas internas al Gimnasio (pedagogía del colegio), externas al Gimnasio (educación y moralidad) y más allá del Gimnasio (políticas educativas internacionales).

Esta voluntad de separar en dos, de ver el mundo por el ojo de dos mitades, esta inclinación por sentir que se está en dos bandos distintos, no sólo fue propia de Nieto Caballero o de la pedagogía activa del Gimnasio Moderno; fue una característica de todo un pueblo, de una cultura, de un país y de una forma de entender la política y la vida. No es cierto que esta separación provenga de Bolívar; al contrario, Bolívar quería ver el mundo integrado,

unido en una sola voluntad y en una sola fuerza.

En todo caso, el siglo XX heredó, del siglo XIX, la idea de separación por mitades y por dos fuerzas de poder enfrentadas. En esta herencia se instaló la obra y la acción de Nieto Caballero, porque ella no es propia de la Escuela Nueva europea.⁷

El Gimnasio representó un corte en dos, y Nieto Caballero no se cansó de insistir sobre esta separación en los hechos, en las palabras y en sus escritos. El hecho contundente de no querer polemizar, de no establecer críticas, revela el deseo de mantener separados los dos mundos y de sólo querer vivir en uno solo. La crónica como tiempo es la escritura que incide y persiste en mantener la separación: habla de un lugar ideal, de una casa aparte, del mundo nuevo, del nuevo mundo, del futuro. La crónica no quiere saber nada del pasado, del otro, de la otra orilla, como si, al narrar, la escritura y el pensamiento sólo contarán lo que está pasando, la exterioridad que ven los ojos, la vida de un observador situado en cierto lugar.⁸

Un último sentido de la crónica usada por Nieto Caballero se expresa en la idea del transcurrir, en la idea de viaje, del itinerario. La crónica reemplaza al discurso histórico; no es la historia propiamente dicha, sino una especie de narración que historiza los hechos, al modo de un transcurrir de las cosas, de sus progre-

7. Desde el siglo XIX, en Colombia, se entendió el mundo dividido en dos mitades: liberales y conservadores, ateos y católicos, campesinos y ciudadanos, comunistas y oficialistas, etc. La crónica, en su lenguaje y su estilo, permite, en el modo como se enuncia, silenciar el yo, olvidar el pasado, y excluir el otro. Bolívar no usó crónica, sino *carta*. La *carta* es el lenguaje de la imaginación, del sentimiento y los sueños. La *carta* es el lenguaje del yo, por eso es una estética. La versión del lenguaje que no es *carta* ni *crónica* es la *crítica*, que es la tercera línea, esa visión que bordea las aristas, que va por el centro y es el afuera, se inventa y es un hecho en Colombia al aparecer la crítica como discurso, visión, modo de ser, posición frente a el otro, modo de análisis, perspectiva hacia el pasado y el presente. Por los años de la muerte de Nieto emerge la crítica como un discurso para ver el mundo y lo que pasa. Es muy distinta una pedagogía que usa la crítica que la que usa la crónica. Es casi seguro que Nieto no hizo crítica.
8. En su primer libro publicado, reitera su distancia frente al pasado: «A nuestro propio pasado no nos sentimos ligados sino en cuanto haya algo en él que pueda orientarnos en el presente. El pasado será para nosotros una lección, muy valiosa tal vez, pero nada más que una lección. Que lo analicen los que vengan luego. Nuestra tarea es seguir adelante» (1966b, 60).

sos y afanes. Contar lo que pasa, enlazar el pasado con el presente y el porvenir, sin que se note que son tres formas del tiempo, sino un solo devenir, una misma idea del tiempo, sólo que situadas o colocadas en distinto orden. Nieto Caballero siempre se colocó en el presente con los ojos apuntado al futuro. Nunca quiso indagar por el pasado, por sus formaciones, configuraciones y formas particulares de organización. No hizo historia; él mismo era la historia, los ojos que hacen la historia. Protagonista, actor, ejecutor y, al mismo tiempo, narrador de esa acción, que otro ojo debía describir.

La crónica es, pues, una escritura de hechos, narración de espacios propios, prosa de sucesos contados con la lente de una sola mirada: la mirada que pasa por la mitad, que divide, que es neutra, imparcial y centrada. La mirada del equilibrio, sensata, objetiva y de razón. ¿No es la prosa de la prensa, del diario, del periodista, este tipo de mirada, y sobre todo del periodista definido desde cierto lado, desde cierta orilla? Pues bien, Nieto Caballero escribe y piensa en su lugar ideal pedagógico del Gimnasio, protegido por la línea que lo separa de los demás que están más allá; también escribe a diario y en un diario, el diario liberal llamado precisamente *El Tiempo*. El periodista, que se expresa en la escritura, se impone al pedagogo y educador, que si bien fue importante por haber construido una gran experiencia pedagógica para Colombia, sólo tuvo como expresión la escritura de la crónica. Un artículo publicado en su primer libro nos permite relacionar, como un todo, lo que significó la crónica y el periodismo para Nieto Caballero. El artículo se titula "La misión del periodista de 1959". Nieto Caballero habla de la función docente del periodismo, que es informar, orientar, formar. Llega a decir que el periódico es una cátedra; identifica, además, al periodista, el maestro y el sacerdote. Refiriéndose a una escuela de periodismo de la Universidad de

Columbia, dice que esta escuela entiende que el reportero cronista es el nervio del periódico «es el que se pone en contacto con los acontecimientos y los problemas, con las gentes [...] se informa, recoge los datos de todo hecho que valga la pena de ser conocido por el público» (Nieto Caballero, 1966, 93).

La idea mayor, su gran tema, construido durante medio siglo, fue el Gimnasio Moderno de Bogotá. Destacaríamos, entre los temas de mayor dedicación, preocupación y seriedad, aquellos referidos a los grandes hombres de la cultura y del arte, especialmente de la educación: Decroly, Montessori, Ferriere, Leonardo De Vinci y Miguel Ángel. Las crónicas de estos dos últimos quizás son de las más logradas; superan en extensión y profundidad a casi todos los artículos de sus libros.⁹

La crónica que popularizó Nieto Caballero en la educación y que se constituyó en la forma de relatar, pensar y experimentar en la pedagogía desde esa época, se convirtió lentamente en la escritura del maestro colombiano. Si algo caracteriza a el maestro es la escritura por medio de la cual da cuenta de lo que lee, hace, piensa y comunica. En general, ve y describe el mundo por medio de ese discurso realista, pragmático, descriptivo y observacional. Nunca un discurso crítico, interpretativo, analítico. Seguramente la obra de Nieto Caballero, sus escritos, sus artículos de *El Tiempo*, conferencias, clases y discursos, lograron afinar y consolidar una escritura que se insinuaba y perfilaba desde el siglo XIX y que, finalizado el siglo XX, todavía se mantiene en la escuela y en el maestro.

Para que pueda surgir otra escritura que no sea la crónica, como arte de enseñar, forma de escribir, manera de leer, se requiere que en la sociedad y en la cultura, desaparezcan el viaje, la lectura y la conversación, articuladas en una única significación, y en su lugar aparez-

9. Estos dos artículos fueron publicados en su obra *Rumbos de la cultura* (1966a).

ca una nueva configuración y nuevas prácticas que le den a la escritura un nuevo sentido. Hoy reconocemos que el maestro, el pedagogo y el educador en Colombia no escriben en el periódico, tampoco viajan y cada vez conversan menos. Desde el Movimiento Pedagógico, la revista, el libro, los seminarios, los foros, el debate, los paneles, los congresos se han impuesto como expresión de una escritura, un pensamiento, una experiencia educativa y pedagógica que no se enuncia en la forma del viaje, que no tiene la conversación como lugar de emisión e interlocución y que no es la crónica su más alta configuración escrita.

LAS CARTAS Y EL DESCUBRIMIENTO DE LA IDENTIDAD

En la escuela existen muchos espacios de escritura: el libro, el manual, el tablero, la palabra de la maestra, los discursos de la institución y del Estado. Un único espacio está vacío, no está lleno de escritura, es un espacio en blanco. Este espacio es el del *cuaderno de tareas* o cuaderno de deberes o diario. En ese único cuaderno que tiene las hojas blancas, el estudiante puede o le dejan colocar su propia escritura personal y expresar algo de su identidad. En la universidad existe otro espacio en blanco o vacío: es el espacio de la *tesis*. Es ese espacio el único escrito de identidad, allí el estudiante dice lo que es, lo que ha llegado a ser. Las otras escrituras de la escuela y de la universidad no son espacios para que el individuo sea protagonista, creador, productor de sus escritos: son espacios de reconocimiento. Allí el estudiante reconoce su identidad como tal, ser estudiante, es decir, un sujeto que está aprendiendo; y, ¿qué es lo que aprende? A ser sujeto de aprendizaje, aprende también a obedecer y aprende a adaptarse. En estos aprendizajes, la escuela y la universidad esperan que los sujetos adquieran su identidad, sus rasgos propios, su ser como autores, pues no es otra cosa lo que indican los grados y el título que se consiguen en la escolaridad. El diario esco-

lar no hace diferencia respecto de las otras escrituras, no incide para la identidad de los estudios y de los grados. Estar graduado y ser titulado sólo se dan desde la identidad que concede la educación institucional y no desde el diario personal.

En la literatura, el *diario* personal es, contrario a la educación, la única escritura que produce identidad y la produce no sin resolver infinitos problemas, tanto o tan difíciles como los que produce la educación con sus escrituras institucionales. El diario es el que gradúa a un individuo como sujeto; sólo que en lugar de concederle un título, le da el grado de autor de sus escritos. Para ser autor de los escritos son muchas las pruebas o exámenes por las que se tiene que pasar. Estas pruebas se entienden como muertes sucesivas, descubrimiento de falsas identidades, desconocimientos, errores, engaños, desilusiones, mentiras, apariencias. Sólo después de atravesar esas pruebas puede el sujeto decir que tiene una identidad y esa identidad es ser dueño de su destino, lo que no es otra cosa que ser libre para dirigir su vida con mano propia, con autoridad. Dirigir la vida y ser autor del diario personal confluyen en ser capaz de escribir su propia autobiografía. Autor es aquel sujeto que cuenta su vida, a través de otros, sin olvidar que estos otros son él mismo. Esta forma de escritura no es la del libro, es la de la *carta*, que debe ser pensada como la escritura, la única escritura que produce identidad a través de otros. La carta es una autobiografía y con su mínimo gesto nos produce como autor.

La carta como lugar productor de identidad ha sido descubierta en toda su dimensión por la literatura colombiana, desde Bolívar, quien escribió más de veinte mil cartas. La carta es una escritura del yo, del otro y de la relación entre el yo y el otro. ¿Qué descubre la carta? La verdadera identidad que se esconde tras la muerte, en los engaños del amor, en la traición. La carta une a Bolívar, a Silva y a García Márquez, aunque cada uno escribió y pensó una forma específica de producir identidad a

través de la carta o diario personal. En Bolívar, la identidad se descubre desvelando los secretos que se ocultan tras los deseos del otro que se revelan en las cartas. Las cartas transmiten fuerzas que vienen de distintos lados. La identidad se encuentra en no dejarse llevar de esas fuerzas al descubrir el secreto que las produce. La identidad es una fuerza que se transforma, en la medida en que las cartas descubren los secretos de la vida y de la muerte, que son los mismos secretos que se ocultan en la guerra, en las luchas y en la paz. La muerte siempre está presente, no se puede ocultar, así como la fuerza. No se trata de postergarla o encubrirla, sino de enfrentarla. La identidad está en tener la fuerza de decir la verdad, que es la verdad de la muerte. La carta es una *correspondencia* entre fuerzas que se oponen entre sí; la vida está en mantener la correspondencia, la muerte es acabar con ella.

En Silva, la identidad se descubre bajo la forma de cartas que se dejan leer como un diario del pasado, como un diario que lee un diario. La muerte se ha producido, es cosa del pasado. La carta es un diario presente que actualiza la muerte pasada. El diario debe descubrir, realzar y mostrar a la luz lo que es la muerte. El diario revela que la muerte no es una fuerza, sino un secreto de la vida. La muerte ocurrida tempranamente es signo de la fuerza con que se enfrentó en vida. La carta ya no es correspondencia, es un *diario* que descubre el tiempo pasado, desde el presente. La correspondencia no tiene pasado, es un continuo presente. El diario abre el tiempo, entre pasado y presente, con una luz hacia el futuro que está por venir.

En la obra de García Márquez encontramos otra forma muy distinta de entender la carta. En Bolívar, la muerte se está produciendo en el mismo momento en que se escribe la carta. En Silva, la muerte se ha producido, la carta lo que hace es revelarla a los ojos y valorarla. En García Márquez, la muerte se va a producir. Se escriben cartas para saber qué muerte se va a producir. Las cartas que aparentemente tra-

tan de otras muertes, lo que hacen es revelar las distintas formas de morir ocurridas en el sujeto que las escribe. La identidad aparece al escribir cartas hacia otro que, al fin de cuentas, resulta siendo uno mismo. La carta va revelando, paso a paso, carta a carta, la verdadera identidad, hasta que una última carta desvela el secreto: la muerte oculta la vida, el amor, el poder, el deseo. Como es ocultamiento hay que descubrirla, descubrimiento que sólo lo puede hacer el sujeto que escribe, pero cuando le escribe a otro que es él mismo.

En un primer momento se trata del otro, de escribirle al otro. En un segundo momento ese otro es uno mismo. El otro tiene que dejar de ser, morir, desaparecer, para que aparezca uno mismo; la muerte del otro es, pues, la muerte propia. Las cartas de García Márquez no tienen la forma de la correspondencia o la del diario; su forma es la de la *memoria*. Sus crónicas hablan de una escritura de la memoria, por medio de la cual sus protagonistas cuentan sus vidas como una forma de adquirir memoria; no la memoria que es sólo recuerdo, sino la gran memoria, olvido del recuerdo, cuya estrategia consiste en perder la identidad para conquistar otra identidad. Para adquirir la identidad hay que ser autor de uno mismo. Escribir es escribir para otros que es uno mismo. Al escribir para otros, uno se aleja de uno y es otro. Las vidas de otros, escritas por uno, de lo que hablan es de la propia vida; son, pues, una autobiografía: memoria de la memoria.

Ángela Vicario, la protagonista de *Crónica de una muerte anunciada* (1993), aparentemente es devuelta por su marido al confirmarse que no era virgen; pero, en verdad, es ella la que se devuelve hacia sí misma al entender que se había casado sin amor. Confiesa, en la obra, que Santiago Nasar la violó sólo para ser más real y dramático ese retorno hacia sí, hasta tal punto que la muerte de Nasar representa la propia muerte por la que tuvo que pasar para encontrar el amor. El final de sus días son escribir cartas a su esposo para que regrese y confirmar su amor:

Dueña por primera vez de su destino, Angela Vicario descubrió entonces que el odio y el amor son pasiones recíprocas. Cuantas más cartas mandaba más encendía las brasas de su fiebre [...] se volvió lúcida, imperiosa, maestra de su albedrío, y volvió a ser virgen sólo para él y no reconoció otra autoridad que la suya ni más servidumbre que la de su obsesión (García Márquez, 1993, 82).

El amor en los tiempos del cólera (1985) narra el camino que tiene que recorrer Florentino Ariza para encontrar su amor. Escribe cartas y cartas, poemas, tratados de amor, sólo para confirmar su amor y ser dueño de su destino, autor de su propia vida. Fermina Daza, mientras tanto, tuvo que pasar por la muerte de su esposo para saber que nunca había amado. En esta obra, la muerte se trata como un modo de revelar la verdadera identidad. En Florentino, todo lo que hace es con la esperanza de la muerte del esposo de Fermina, única forma de unirse a ella. La vida de Fermina transcurre sin que tenga que ver aparentemente con la muerte; pero cuando muere su esposo, encuentra, detrás de las cartas de Florentino, su propia voz, oculta (muerta) durante la larga vida de su marido. Medio siglo luchó Florentino para vencer la muerte y ser libre, que no es otra cosa que vivir sin pensar en la muerte y medio siglo transcurrió en la vida de Fermina Daza para ser libre, que no es otra cosa que vivir a pesar de la muerte.

La carta en García Márquez hace memoria de la *correspondencia* de Bolívar y del *diario* de Silva y con estas dos formas construye una nueva manera de entender la escritura, un nuevo sentido de seducción tal y como lo hace Florentino con Fermina Daza:

Florentino Ariza no se refirió a la carta tremenda que ella le había mandado, sino que intentó desde el principio un método distinto de seducción, sin ninguna referencia a los amores del pasado, ni al pasado simple: borrón y cuenta nueva. Era más una extensa meditación sobre la vida, con base en sus ideas y experiencias de las relaciones entre hombre y mujer, que alguna vez había pensado escribir como complemento del Secretario de los enamorados.

Sólo que entonces la envolvió en un estilo patriarcal de memorias de viejo, para que no se notara que en realidad era un documento de amor... Así que planeo hasta el último detalle como una guerra final: todo tenía que ser diferente para suscitar nuevas curiosidades, nuevas intrigas, nuevas esperanzas [...] (García Márquez, 1985, 400).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARRASQUILLA, Tomás (1982). *Cuentos*. Medellín: Editorial Bedout.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1985). *El amor en los tiempos del cólera*. Bogotá: Editorial Oveja Negra.

_____ (1993 [1981]). *Crónica de una muerte anunciada*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

GOETHE (1991 [1785]). 'Años de aprendizaje de Wilhem Meister'. En: *Obras Completas*. Tomo III. Madrid: Aguilar.

GONZÁLEZ, Fernando (1927[1985]). *Viaje a pie*. Bogotá: Oveja Negra.

_____ (1930 [1993]). *Mi Simón Bolívar*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.

_____ (1941 [1998]). *El maestro de escuela*. Santafé de Bogotá: Norma.

MOREY, Miguel (1994). "La formación del picaro". En: Jorge Larrosa (ed.). *Trayectos, escrituras, metamorfosis (La idea de formación en la novela)*. Barcelona: PPU.

NIETO CABALLERO, Agustín (1964). *Crónicas ligeras*. Bogotá: Antares.

_____ (1964). *Crónicas de viaje*. Bogotá: Antares.

_____ (1966a). *Rumbos de la cultura*. Bogotá: Antares.

_____ (1966b). *Una escuela*. Bogotá: Antares.

OSORIO LIZARAZO (1978). *Novelas y crónicas*. Bogotá: Biblioteca Básica Colombiana.

RIVERA, José Eustasio (1924 [2000]). *La vorágine*. Santafé de Bogotá: Editorial Panamericana.

ROUSSEAU, Jean Jacques (1762 [1990]). *El Emilio*. Madrid: Alianza Editorial.

SILVA, José Asunción (1925 [1993]). *De sobremesa*. Bogotá: El Áncora Editores.

TEJADA, Luis (1977 [1997]). *Gotas de tinta*. Bogotá: Editorial Andes.

VALVUENA y PRAT, Ángel (1956). *La novela picaresca española*. Madrid: Aguilar.

WILLIAMS, Raymond L. (1992). *Novela y poder en Colombia*. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo Editores.

BIBLIOGRAFÍA

GONZÁLEZ, Fernando. *Don Mirocletes*. París: Editorial Le Livre Libre, 1932.

_____. *El hemafrodita dormido*. Bogotá: Bedout, 1933.

_____. *Pensamientos de un viejo*. Bogotá: Bedout, 1933.

_____. *Mi compadre*. Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 1994.

_____. *Libro de los viajes o de las presencias*. Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 1995.

_____. *La tragicomedia del padre Elias y Martina La Velera*. Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana, 1996.

REFERENCIA

QUICENO CASTRILLÓN, Humberto. "Novela, crónica y educación: escritura e identidad". En: *Revista Educación y Pedagogía*. Medellín: Universidad de Antioquia, Facultad de Educación. Vol. XIV, No. 32, (enero-abril), 2002. pp. 55-81.

Original recibido: enero de 2002

Aceptado: febrero de 2002

Se autoriza la reproducción del artículo citando la fuente y los créditos de los autores.

