

# LA PALABRA

Y EL HOMBRE 47

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA  
ENERO-MARZO, 2019/ ISSN 01855727 / \$40.00



**COLOMBIA:**  
país invitado, FILU 2019





# Feria Internacional del Libro Universitario **FILU 2019**

5 al 14 de abril  
**Colombia**  
País invitado

**Foro académico**  
Travesías por  
el saber y la paz

**Entrada libre**  
11:00 a 21:00 h

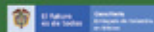
Complejo Deportivo Omega  
Cayetano Rodríguez Beltrán s/n  
Col. Centro, Xalapa, Ver.



Universidad Veracruzana

FILU UV  
@FILU\_UV  
filu\_uv

[www.uv.mx/filu](http://www.uv.mx/filu)  
#FILU2019



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**ANIVERSARIO**  
Universidad Veracruzana  
1944-2019



Universidad Veracruzana

# La Palabra y el Hombre

[enero-marzo, 2019]

## SE COLOMBIANIZA

Colombia llega a la Feria Internacional del Libro Universitario (FILU) y a *La Palabra y el Hombre*. En los años recientes, la revista emblemática de la Universidad Veracruzana ha albergado en sus páginas una muestra literaria y artística del país invitado al festejo editorial. Este año no podía ser la excepción. § En esta entrega encontraremos pinceladas de la cultura colombiana que nos permiten asomarnos a ventanas tan diversas como la propia historia de la –así llamada por los españoles– Nueva Granada y bautizada después por Simón Bolívar como Colombia en honor a Cristóbal Colón.

§ Colombia es tierra de escritores. La literatura brota por doquier, tal como la inagotable biodiversidad de este extenso territorio que abre las puertas para ingresar a la América del Sur. Este número es una mirada a la literatura contemporánea colombiana, a fragmentos de su historia y muestras de su arte pictórico.

§ Abre con un escrito de Michelle Vázquez que sigue la huella de un escritor-mito: Andrés Caicedo, quien por cierto solo publicó una vez en México y fue precisamente en las páginas de *La Palabra y el Hombre*, en 1972. Cédric Jugé nos ofrece un ensayo sobre las novelas históricas y exuberantes de William Ospina. § En la poesía encontramos la sensibilidad de Catalina González Restrepo, Jorge Valbuena y Bibiana Bernal y, en la narrativa, los cuentos de Jose Hoyos y David Betancourt.

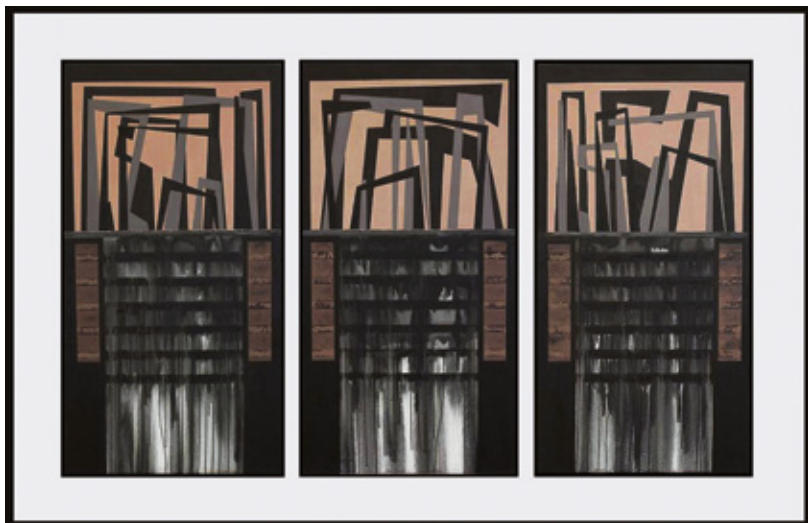
§ Leticia Mora Perdomo ensaya sobre tres autores colombianos de altos vuelos a través de sus novelas. Ellos son: Roberto Burgos Cantor, con *La ceiba de la memoria*; Evelio Rosero, con *Los ejércitos*, y Pablo Montoya, con *Tríptico de la infamia*.

§ Con motivo del reciente fallecimiento del primero de ellos, se dan a conocer las palabras que pronunció en la Universidad de Nantes, Francia, a propósito de su novela *La ceiba de la memoria*, mientras que Lino Monanegi entrevista a Marco Tulio Aguilera y lo muestra tal cual es. Por su parte, Ángel Castaño Guzmán hace un recorrido por la crítica literaria en Colombia y se pregunta cuál es su función en la sociedad.

§ En la sección Estado y sociedad, Vivian Camargo Cortés escribe sobre la mítica búsqueda de El Dorado en la Nueva Granada y José Bolívar nos muestra, partiendo del documental *No hubo tiempo para la tristeza*, a una sociedad, pero sobre todo a un gobierno, empeñados en seguir negando los procesos de memoria de la historia colombiana reciente.

§ La sección Arte se engalana con los textos de Daniel García Roldán, quien escribe sobre la “joya de la corona” colombiana, el Museo del Oro, para relatarnos algunas de sus historias opacas, mientras que Efrén Ortiz narra el paso del barón de Gros, diplomático francés, por Colombia, y sus interpretaciones del paisaje local por medio de la pintura.

§ En la parte gráfica, el dossier del pintor colombiano Felipe Cifuentes es presentado por Julio César Goyes y Daniel Ferreira, mientras que las imágenes de interiores, de Santiago Rebolledo, brindan una muestra de su reconocida obra artística. § Rematan este número la oportuna participación de Catherine Rendón, quien nos ofrece un panorama de la literatura creada por mujeres colombianas, y el recuento del cinéfilo Raciél Martínez sobre la obra de *Gabo* en el cine de la uv. De este modo *La Palabra y el Hombre* felizmente se colombianiza. **LPyH**



Santiago Rebolledo: *Vitrinas II*

**Rectora:**  
Sara Ladrón de Guevara González  
**Secretaria Académica:**  
Ma. Magdalena Hernández Alarcón  
**Secretario de Administración y Finanzas:**  
Salvador Tapia Spinoso  
**Secretario de Desarrollo Institucional:**  
Octavio Ochoa Contreras  
**Director Editorial:**  
Édgar García Valencia

**LA PALABRA Y EL HOMBRE**

**Fundadores:**  
Gonzalo Aguirre Beltrán, Fernando Salmerón,  
Sergio Galindo (director)

**DIRECTOR:**

Mario Muñoz

**Editora responsable:**

Diana Luz Sánchez Flores

**Consejo de redacción:**

Jesús Guerrero,  
Marianela Hernández, Lino Monanegi, Carlos Rojas

**Comité editorial:**

Remedios Álvarez, Emil Awad, René Barffusón,  
Rosío Córdova, Marilú Galván, Mercedes Lozano,  
Beatriz Sánchez Zurita, Irlanda Villegas, Nidia Vincent

**Comité consultivo:**

Félix Báez-Jorge, Francisco Beverido, Malva Flores,  
Felipe Garrido, Gilberto Giménez, León Guillermo Gutiérrez,  
Pepe Maya, Julio Ortega, Ricardo Pérez Montfort, Sergio Pitol†,  
Julio Quesada, Rossana Reguillo, Alberto Tovalín,  
Eduardo de la Vega Alfaro, Héctor Vicario

**Responsables de sección:**

Palabra: Mercedes Lozano  
Estado y sociedad: Remedios Álvarez  
Arte y Dossier: Leonardo Rodríguez

**Coordinador y editor de imagen,  
diseño del dossier:**

Leonardo Rodríguez

**Asistente de edición:**

Itzel Olivares B.

**Distribución, ventas y publicidad:**

Eliel L. Sangabriel

**Relaciones públicas y suscripciones:**

Maricruz G. Limón

**Diseño editorial y composición tipográfica:**

David Medina

**Servicio Social:**

Carolina Jiménez, Karol López, Scarlett Vázquez

**Voluntariado:**

Ana Reyes, Sandra Mora

**CORRESPONDENCIA:**

Hidalgo 9, Col. Centro, 91000  
Xalapa, Veracruz, México.  
Teléfonos: 2288-181388, 2288-185980  
Correo electrónico:

lapalabayelhombre@uv.mx  
Versión digital: lapalabayelhombre.uv.mx

Facebook: /lapalabayelhombreoficial  
Twitter: @PalabayHombre

*La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana.*  
Edición trimestral. Núm. de Certificado de Reserva: 04-2007-  
120412293700-102. Número de Certificado de Licitud de Título:  
14245. Número de Licitud de Contenido: 11818.  
Impreso en Prerensa Digital, Caravaggio núm. 30,  
col. Mixcoac, Ciudad de México, 03910.

# núm. 47

## SUMARIO

### invierno 2019

## LA PALABRA

- 5 **Michelle Vázquez Soriano:** Tras los pasos, sobre las huellas de Andrés Caicedo
- 10 **Cédric Jugé:** El Dorado de William Ospina
- 14 **Catalina González Restrepo:** Poemas
- 15 **Lino Monanegi:** Perfil de un frenáptero. Conversación con Marco Tulio Aguilera Garramuño
- 19 **Jose Hoyos:** Fin del juego
- 22 **Leticia Mora Perdomo:** La poética del dolor en tres novelas colombianas recientes
- 28 **Jorge Valbuena:** Los senderos del cardo
- 29 **Roberto Burgos Cantor:** Sobre *La ceiba de la memoria*
- 32 **Bibiana Bernal:** Poemas
- 33 **David Betancourt:** Que conste en el acta
- 37 **Ángel Castaño Guzmán:** El insomnio de la crítica

## ESTADO Y SOCIEDAD

- 41 **Vivian Camargo Cortés:** La fracasada búsqueda de El Dorado, origen de Nueva Granada
- 45 **José Bolívar:** Sin tiempo para la memoria

## DOSSIER

- 49 **Felipe Cifuentes:** El espejo satirizado
- 63 **Julio César Goyes Narváez:** *Work in progress:* la sátira plástica de Felipe Cifuentes / **Daniel Ferreira:** América y la *República Banana*

- **Coordinadora del número:** Catherine Rendón Galvis







## ARTE

66 **Daniel García Roldán:** El Museo del Oro y sus historias opacas

70 **Efrén Ortiz Domínguez:** El barón de Gros en Colombia

## ENTRE LIBROS

74 **Silverio Sánchez:** *Formas de luz (El sentido de la melancolía)*, de Marco Tulio Aguilera Garramuño

75 **Rodrigo Bastidas Pérez:** *El año del sol negro*, de Daniel Ferreira

77 **Magali Velasco Vargas:** *Virus tropical*, de Powerpaola

79 **Carlos Rojas:** *Diccionario de colombianismos*, de María Clara Henríquez Guarín y Nancy Rozo Melo (coords.)

81 **Raúl Eduardo González:** *BocArriba*, de David Haro

## MISCELÁNEA

83 **Catherine Rendón Galvis:** #ColombiaTieneEscritoras

86 **Raciel D. Martínez Gómez:** Gabo en el cine de la UV

- **Imágenes de portada y contraportada:** Felipe Cifuentes: *Lo que los demás suponen que yo pienso que ellos creen de mí* y *Autorretrato*
- **Imágenes de tercera de forros e interiores:** Santiago Rebolledo



Universidad Veracruzana  
Dirección Editorial



LA PALABRA



# TRAS LOS PASOS, SOBRE LAS HUELLAS DE ANDRÉS CAICEDO

Michelle Vázquez Soriano

En agosto de 2016 viajé a Colombia siguiendo los pasos de un autor que el azar había puesto en mis manos. Supe de su existencia en 2009 por una nota en *La Jornada*. El cineasta y escritor chileno Alberto Fuguet había *montado* una autobiografía de un tal Andrés Caicedo (Cali, 29 de septiembre de 1951-4 de marzo de 1977). Sin éxito busqué sus libros en las librerías mexicanas. Un año después pude al fin conseguir algunos ejemplares en El Ateneo de Buenos Aires. Debo confesar, sin embargo, que el hallazgo de un joven escritor, hermoso y suicida, me contrarió: “¿cómo no había sabido de él antes?”, me preguntaba como lo había hecho Fuguet apenas unos años atrás. “¿Tan fuerte era el poder de García Márquez en Colombia –continuaba el cineasta–, que terminaba asesinando a un chico urbano por el solo hecho de ser incondicional a Jerry Lewis y estar obsesionado con Kim Novak?” (Fuguet 2009, 11).

Caicedo fue un joven escritor anómalo, por así decirlo –como José Agustín o Gustavo Sainz en México–, que durante los años setenta no cayó en la tentación marxista. Su obra escapa a toda postura política en plena Guerra Fría. Sus historias son relatos de

**Caicedo fue un joven escritor anómalo, por así decirlo –como José Agustín o Gustavo Sainz en México–, que durante los años setenta no cayó en la tentación marxista. Su obra escapa a toda postura política en plena Guerra Fría. Sus historias son relatos de iniciación en donde la juventud experimenta por primera vez.**

iniciación en donde la juventud experimenta por primera vez: la droga, el sexo y las calles de una ciudad penetrada por la psicodelia y los movimientos contraculturales. Sin embargo, es probable que ni el contexto hiperpoliticado en el que escribió, ni la sombra del *macondismo* sobre los escritores colombianos hayan sido los únicos factores que hicieron de Caicedo por mucho tiempo un autor prácticamente desconocido fuera de sus fronteras nacionales. Su suicidio, me parece, también jugó un papel relevante. Tras su deceso, la familia condenó su habitación con todos sus objetos personales: manuscritos, discos, libros, afiches de cine. Todo permaneció intacto durante años hasta que, a principios de los ochenta, el dramaturgo Sandro Romero Rey tocó a su puerta y se ofreció a organizar su obra.

Los motivos de su suicidio no son claros, pues a pesar de haber fallecido sobre su máquina de escribir, no dejó nota de despedida. De ese día solo sabemos que, por la mañana, había discutido con Patricia Restrepo, su pareja desde hacía dos años, y que antes del mediodía había recibido el primer ejemplar de la que se convertiría en su novela de culto: *¡Que viva la música!* (1977). Cuando Patricia volvió al departamento lo encontró agonizando y respondiendo una misiva a su amigo epistolar, el crítico de cine Miguel Marías. “Andrés sí tomaba Valium”, me contaría ella casi cuarenta años después, “pero porque su angustia existencial era muy grande”. Durante nuestra conversación insiste en que él no era el drogadicto que muchos han querido ver, sino una persona disciplinada que se

levantaba todos los días a las siete de la mañana a escribir, pero “para él era difícil soportar su interior”, me explica. De ahí los sedantes. Su malestar debió ser sin duda profundo, porque ese día se tomó uno, después otro, o todos a la vez (cómo saberlo), y así hasta que con la ayuda de 60 pastillas de secobarbital logró, al fin, encontrar reposo.

Veinticinco años fueron suficientes para que Caicedo se ganara el reconocimiento de la juventud caleña, y no solo como escritor. “Una cara que siempre me gusta destacar de Andrés”, me dice su amigo Ramiro Arbeláez, “es la de promotor cultural”. Caicedo se inició en el teatro, antes de dedicarse por completo al cine y a la literatura. Siendo un bachiller escribió y dirigió obras teatrales, creó el Tesca (Teatro Estudiantil de Cali) y después el grupo teatral de la Universidad del Valle. Además, en 1971 fundó el Cine Club de Cali (de cuya programación se encargaría hasta su muerte) y de 1974 a 1976 publicó la revista *Ojo al cine*. “Andrés era muy generoso con su conocimiento”, me comenta Arbeláez, quien desde sus inicios lo acompañó en sus empresas culturales. Caicedo no tardó en ganar notoriedad en su ciudad, “una ciudad llena de sol, de vida y gente joven”, evoca Patricia. Por ello la muerte del autor generaría un profundo vacío entre sus seguidores, incluso para los que apenas lo conocían, como Sandro Romero Rey, quien más tarde, junto al cineasta Luis Ospina, se convertiría en editor de su obra: “Yo no fui muy amigo de Andrés”, me aclara Sandro, “lo conocía de hacerle un par de preguntas a la entrada o a la salida del Cine Club [de Cali] y no más”.

Caicedo publicó dos libros mientras vivió: *El atravesado* (1975) y *¡Que viva la música!* (1977), algunos cuentos e innumerables artículos de críti-

## Andrés Caicedo sí publicó en México, tal vez no la novela que deseaba pero sí un cuento: en octubre-diciembre de 1972 apareció en el número 4 de la Segunda Época de La Palabra y el Hombre de la Universidad Veracruzana “El tiempo de la ciénaga”.

ca cinematográfica en periódicos colombianos, así como en algunas revistas extranjeras, entre ellas, la peruana *Hablemos de cine*, o la venezolana *Imagen*, donde, además, fue galardonado por su cuento “Los dientes de Caperucita” (1969). Pero no fue sino hasta 1984 que su número de lectores se amplió en Colombia, cuando Romero Rey y Ospina publicaron *Destinitos fatales* en la Editorial Oveja Negra. El libro contenía gran parte de la obra inédita del autor y estaba dividido en: *Calicabozo* (selección de cuentos); *Angelitos empantanados* (o *historias para jovencitos*) y la novela inconclusa *Noche sin fortuna*.

Caicedo fue un escritor precoz y tenaz. Si bien su suicidio lo relegó por mucho tiempo a un reducido número de lectores, nunca fue por falta de iniciativa de un autor que, en 1973, había viajado a Estados Unidos con la firme convicción de vender unos guiones cinematográficos a Roger Corman, productor de “serie b” que había impulsado la carrera de importantes directores como Francis Ford Coppola y Martin Scorsese, o de

actores como Peter Fonda y Jack Nicholson. Aunque nunca llegó a conocer al productor, los deseos de Caicedo de internacionalizarse siempre estuvieron presentes; ya en 1972 había intentado publicar en México su novela *El atravesado*.

Durante mi estancia, tanto en Cali como en Bogotá, tuve la oportunidad de conocer a Rosario, Pilar y María Victoria Caicedo, hermanas del autor, quienes me autorizaron a consultar el vasto archivo de su obra, el cual no solo contiene manuscritos sino también facturas, actas, recibos, recortes de periódicos, cartas y, para mi asombro, la prueba de que Andrés Caicedo sí publicó en México, tal vez no la novela que deseaba pero sí un cuento: en octubre-diciembre de 1972 apareció en el número 4 de la Segunda Época de *La Palabra y el Hombre* de la Universidad Veracruzana “El tiempo de la ciénaga”. El relato había ganado, según un documento encontrado, el primer lugar en el Concurso de Cuento de la Universidad Externado de Colombia. El fallo lo dio el escritor venezolano Luis Britto García, el 1 de agosto de ese mismo año.

Caicedo era un gran admirador de Herman Melville; no por nada el seudónimo con el que presentó su relato fue Ismael Muñoz. “El tiempo de la ciénaga” trata de una pareja de niños bien del norte de Cali que intentan escapar del tedio que les produce su clase social viendo películas y leyendo: “leímos todo Melville y aprendimos a temer al mar” (1972, 26). Pero “de tanto leer poesía y de tanto ver cine nos fuimos volviendo muy progresistas” (26), dice el narrador. Así, un día tomaron un autobús para ir a un cine de segunda, en los barrios pobres del sur. Britto García señala en su veredicto que este relato describe la desigualdad social y el fracaso de la cultura libresca para entablar



vínculos humanos, por lo que el humor negro se transforma en un componente decisivo: “les hablé de Herman Melville y de libros bien famosos, pero ¿cómo hacía si ellos nunca habían oído hablar de eso?” (28). Como en todos los relatos de Caicedo, la historia no resuelve ningún conflicto social; el autor se contenta con mostrar el resentimiento de unos y, como lo señala Britto García, el ingenuo esnobismo de los otros. Los protagonistas mueren (ella a navajazos, él a golpes) en manos de unos chicos del sur: “mi error –dice el narrador ante la fatalidad ineludible– fue utilizar términos complicados porque creyeron que lo que estaba hablando era literatura” (33).

En el archivo de la familia también existe una carta membretada y firmada por el escritor mexicano Emilio Carballido, quien por esa época formaba parte del comité de redacción de *La Palabra y el Hombre*. Un 28 de agosto –deduzco de 1972–, Carballido le mandaba a Caicedo la dirección de la Editorial de la UV para que publicara su cuento galardonado, y la de la editorial mexicana Novaro. Entre los documentos encontrados también aparece un contrato con dicha editorial, bajo la dirección de Luis Guillermo Piazza, y con fecha del 7 de junio de 1972, para la publicación de la novela *El atravesado*. Sin embargo, por lo que escribe Carballido, la editorial perdería el manuscrito, aunque le aconseja al joven escritor no retirarles los derechos de publicación, ya que cada seis meses solían pagar buenas regalías. Carballido se despide diciendo que pronto partiría a Europa, por lo que seguramente ya no leería su respuesta. Sin embargo, lo anima a seguir escribiendo y a no dejar de enviarle nuevos textos cuando pueda.

Romero Rey me explicará después en una conversación telefónica



Andrés Caicedo. Fotografía de Eduardo La Rata Carvajal.

ca que sería Britto García quien, al parecer, ayudaría a Caicedo en su búsqueda de editor en México. De hecho, en una carta sin fecha, el autor de *Rajatabla* también le había mandado la dirección de *El Cuento*, revista mexicana dirigida por su amigo Edmundo Valadés, para que enviara su relato “Maternidad”, pero el texto, por razones que ignoro, no se publicaría. En la misma misiva le manda también la dirección de la editorial argentina Crisis, dirigida por Eduardo Galeano, para que enviara el manuscrito de *¡Que viva la música!*, pero la novela no sería publicada sino en 1977 por Juan Gustavo Cobo Borda en Colcultura.

Uno de los problemas para seguirle la pista a este autor, discuto con Romero Rey, es que mucho material suyo se perdió, como la primera versión de *¡Que viva la música!*, que inicialmente era un cuento de 90 páginas,

sin contar los muchos artículos que tampoco llegaron a destino. Reconstruir su trayectoria, entonces, no es tarea fácil. *El atravesado*, finalmente, se publicaría tres años después (1975) en Cali, en Ediciones Pirata de Calidad, publicación un tanto casera financiada por Nellie Estela, madre del autor. En esta novela corta, el narrador es un pandillero que rememora los tiempos de la Tropa Brava, *gallada* caleña, en la que aprendió a pelear y a ser el terror de los demás.

Cali está presente en toda la obra de Caicedo, y aunque la ciudad de sus relatos ya no existe, algo perdura en su clima y sus paisajes. Por eso su visita es ineludible. Eduardo La Rata Carvajal, amigo de Andrés, me cuenta orgulloso que también fue pandillero mientras caminamos por la ciudad. Eduardo y Andrés se

conocieron en el 72, en Ciudad Solar, centro cultural alternativo fundado en 1971 por Hernando Guerrero. Carvajal fue el fotógrafo que inmortalizó la imagen del joven escritor, sus fotografías han sido utilizadas para muchas de sus portadas. También realizó la foto fija de la película inconclusa de Caicedo y Carlos Mayolo: *Angelita y Miguel Ángel*.<sup>1</sup> Carvajal me guía y me muestra, entre otros sitios, lo que sobrevive del Colegio San Juan Berchmans y de la fuente de sodas Deiri Frost, lugares emblemáticos de los personajes caicedianos. Y siguiendo por la legendaria Avenida Sexta, llegamos al edificio Cordiki, donde un portero nos mira desconfiado porque ya conoce el cuento y sabe que no queremos rentar el departamento que está anunciado, sino husmear, echar un vistazo a lo que queda del inmueble donde un joven escritor acabó con su vida.

Ishmael, el narrador de *Moby Dick*, dice que para escapar del tedio va al mar, su sustituto *for pistol and ball*. Caicedo, en cambio, escribía sobre el mar hasta que ya nada pudo sustituir a la muerte. La obra de Caicedo fascina por el contraste entre la vitalidad de sus relatos y el misterio que la envuelve: los motivos de su suicidio, así como la desaparición de personas que podrían aclararnos aspectos de su obra. Sabido es que Caicedo se mató el mismo día que recibió el primer ejemplar de *¡Que viva la música!*, pero no todos saben que por esas mismas fechas, en mayo de 1977, se publicó en Medellín por primera vez *Angelitos empantados (o historias para jovencitos)*, en la editorial La Carreta. Romero Rey me aclara que Andrés había trabajado en esa edición con Roberto Fernández, el diseñador de la portada. Sin embargo, la infor-



**Caicedo fascina por el contraste entre la vitalidad de sus relatos y el misterio que la envuelve: los motivos de su suicidio, así como la desaparición de personas que podrían aclararnos aspectos de su obra.**

mación sobre esa publicación es escasa ya que, al parecer, los que estuvieron a cargo de la impresión también se suicidaron. Como Fernández, me dice Romero Rey, que se ahorcaría en Medellín.

En la dedicatoria de su libro *Memorias de una cinefilia* (2015), me escribe Sandro: “Después de ir tras los pasos, sobre las huellas de Caicedo, en un paisaje que no fue el suyo...” Cierzo, Cali ya no es la misma ciudad que el autor recorrió, pero algo persiste en la memoria de unos y en los manuscritos de un escritor





Señal árbol (tríptico)

que hizo de Cali una fuente de creación y de destrucción. Caicedo escribe: “Ciudad de mierda esta, Calicalabozo, se está y se quiere ir, se va y se quiere estar”, (2008, 151). Andrés soñaba con abandonar la ciudad que lo atraía, a veces, con una inercia negativa: “hermano –escribe en julio de 1974 a su amigo Luis Ospina, quien estaba en París–, háceme el favor y me informas exactamente cuál es tu situación legal allá en Francia (visa, etc.)” (151). No iría a Francia, pero con grata sorpresa descubro que, entre sus escapadas,

**No lo podemos negar: la presencia de Caicedo en México fue circunstancial, cuando no fallida. Quizás su única publicación en nuestro país haya sido la de *La Palabra y el Hombre*.**

anduvo en nuestro país: “También estuve en México, en Laredo, un pueblo fronterizo” (78).

No lo podemos negar: la presencia de Caicedo en México fue circunstancial, cuando no fallida. Quizás su única publicación en nuestro país haya sido la de *La Palabra y el Hombre*, pero esa accidentada huella bastó para que nosotros, sus nuevos lectores, le sigamos la pista tratando de reconstruir el imposible rompecabezas de un joven escritor obsesionado con la muerte, y de paso, tal vez, también saldar una deuda con nuestra juventud, porque la obra genial de Andrés Caicedo, por los motivos que hayan sido, nos llegó tarde y ya no tuvimos tiempo de convertirla en *ese* sustituto cuando el tedio nos invitaba al mar. **LPyH**

#### REFERENCIAS

- Caicedo, Andrés. 1972. “El tiempo de la ciénaga”. *La Palabra y el Hombre* 4: 23-33.
- . 2008. *Mi cuerpo es una celda (una autobiografía)*. Selección por Alberto Fuguet. Bogotá: Alfaguara.
- . 2009. *Noche sin fortuna*. Prólogo: “Andrés más Caicedo: dos encuentros” por Alberto Fuguet. Bogotá: Norma.

#### NOTA

<sup>1</sup> Luis Ospina, a quien tuve la oportunidad de entrevistar en el Festival des 3 Continents de Nantes (2014), recuperó esas imágenes en su documental *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (1986).

**Michelle Vázquez Soriano** es licenciada en Sociología (UV) y maestra en Literatura Francesa y Comparada por la Universidad de Nantes (Francia), donde actualmente trabaja y consagra una tesis doctoral al escritor colombiano Andrés Caicedo.

# EL DORADO DE WILLIAM OSPINA

Cédric Jugé

**El Dorado se metamorfosea en ciudad maravillosa, un lugar inasible, fantaseado por las numerosas expediciones que se sucedieron en el territorio del Nuevo Reino de Granada y a lo largo del río de las Amazonas. El mito fue sin duda el impulso mayor de la conquista del Nuevo Mundo.**

Cristóbal de Aguilar y Medina, narrador mestizo de la Trilogía del Amazonas de William Ospina, anuncia claramente su propósito en las primeras páginas de *Ursúa* (2005). Quiere contar “la historia del hombre que fue asesinado diez veces”, pero agrega casi de inmediato “y anudar en su curso una leyenda de estas tierras” (Ospina 2005, 15). Si la fórmula parece algo misteriosa, el lector entenderá, sin embargo, que a Ospina le interesa sobre todo contar la historia de Pedro de Ursúa desde la perspectiva mítica de El Dorado.

Es aún el relato de una América dorada multiforme, marcada por las noticias de aquel rey indio que se baña cubierto de oro en una laguna. La leyenda llega a oídos españoles y los conquistadores ávidos la convierten en mito de su conquis-

ta: El Dorado se metamorfosea en ciudad maravillosa, un lugar inasible, fantaseado por las numerosas expediciones que se sucedieron en el territorio del Nuevo Reino de Granada y a lo largo del río de las Amazonas. El mito fue sin duda el impulso mayor de la conquista del Nuevo Mundo.<sup>1</sup> Muchos conquistadores<sup>2</sup> se dejaron embrujar por el espejismo, y Pedro de Ursúa fue uno de ellos.

Las manifestaciones del mito no pueden ser casuales en una novela como *Ursúa*; tampoco lo son en *El País de la Canela* (2008) y *La serpiente sin ojos* (2012). El Dorado de la Conquista está anclado fuerte y profundamente en el imaginario colectivo colombiano y la imagen del mito sigue omnipresente en la Colombia de hoy.<sup>3</sup> El Museo del Oro de Bogotá exhibe con orgullo *La balsa de Eldorado*,

pieza de orfebrería muisca, como un verdadero ícono nacional. En 1982, ante la Academia Nobel en Estocolmo, en una conferencia titulada “La soledad de América Latina”, el escritor colombiano más ilustre declaraba: “El Dorado, nuestro país ilusorio, tan codiciado, figuró en mapas numerosos durante largos años cambiando de lugar y de forma según la fantasía de los cartógrafos” (García Márquez, 1982). Bajo la pluma de García Márquez, El Dorado se convierte en el emblema de un país fantaseado y nunca descubierto, o en la alegoría de una Colombia soñada y, sin embargo, nunca correctamente edificada.

Desde su génesis el mito es capaz de tomar formas muy variadas y sufre diferentes metamorfosis en los escritos de los cronistas de Indias.<sup>4</sup> Es ciertamente lo que le confiere su estatuto de tópico de la bibliografía americanista, su fama y permanencia en el tiempo. En numerosos ensayos y novelas se percibe su eco. Tanto así que se convierte en un elemento simbólico y crucial de ciertas obras del continente literario hispanoamericano del siglo xx. Como ejemplo, citaremos *El caballero de El Dorado* (1942) de Germán Arciniegas, *El*

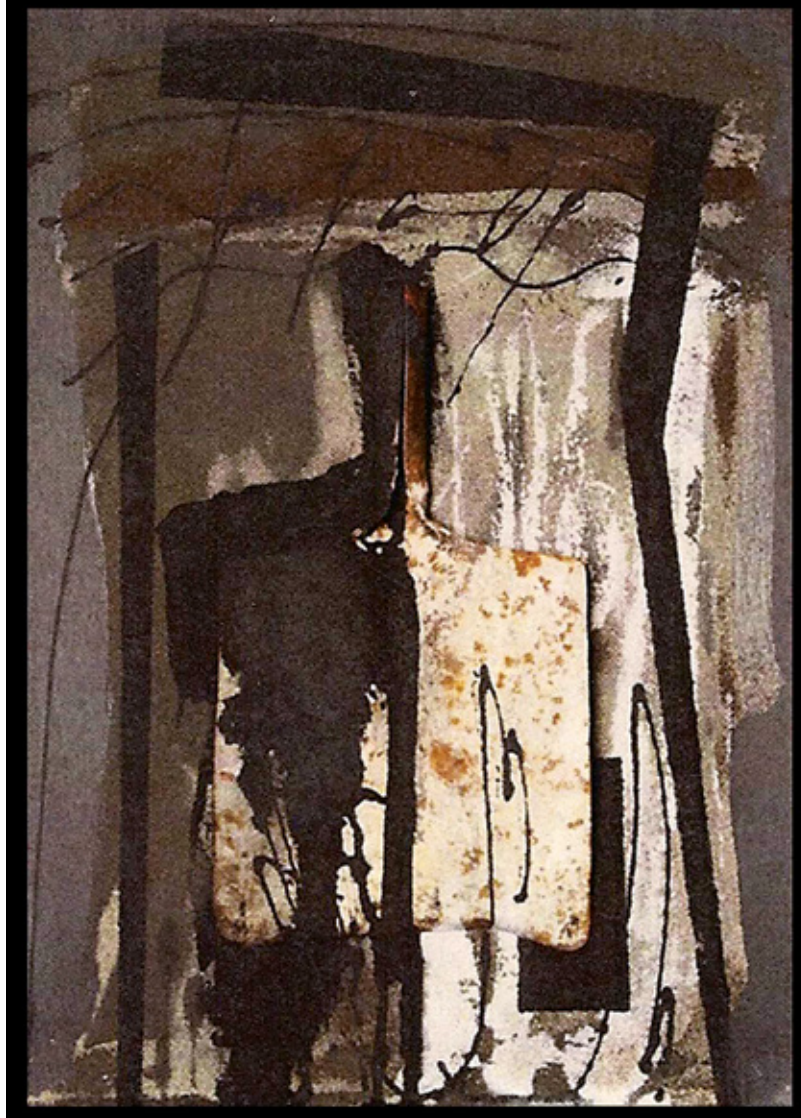


*camino de El Dorado* (1947) de Arturo Uslar Pietri, *Daimón* (1978) de Abel Posse o *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979) de Miguel Otero Silva. El mito perdura también gracias a las geografías fantásticas de los escritores e influye sobre la exploración literaria de la América equinoccial e hispánica al alimentar con la riqueza de sus representaciones un imaginario que se perpetúa.

William Ospina conoció aquella obsesión de los cronistas por ubicar El Dorado; leyó la inquietud obstinada de los escritores latinoamericanos por el tópico doradista, intuyó las resonancias continuas del mito en la vida cotidiana de los colombianos, hizo suyo el inclusivo y posesivo “nuestro país ilusorio, tan codiciado”. Así enfocado, El Dorado se convierte en una clave simbólica de la realidad colombiana, el símbolo literario y nacional poderoso de un país que sigue buscando su inasible identidad.

En *Ursúa*, El Dorado es la idea generadora de la conquista del Nuevo Mundo, el símbolo de dicha época. De hecho, la trilogía interroga aquella leyenda fundadora: “Pero ¿cómo entender la fiebre que engeguenció a Pedro de Ursúa sin pensar en las tres delirantes expediciones de conquista que coincidieron en la sabana de los muisca siete años atrás?” (Ospina 2005, 163). El Dorado y el oro se asocian inmediatamente con el descubrimiento del país muisca y la fundación del Nuevo Reino de Granada. Originalmente un relato legendario de las tierras nuevas, El Dorado se transforma poco a poco en el mito fundador de un reino que con el tiempo sería Colombia.

Sin embargo, las raíces doradistas del Nuevo Reino también cobran otro sentido. Desde un punto de vista literario y cultural, el mito desempeña un papel fundamental en el destino



*Retrato de espaldas*

futuro de Colombia: genera la confluencia original. No se trata solo de la coincidencia de los tres conquistadores de la Sabana (Jiménez de Quesada, Belalcázar y Federmann), sino del encuentro de las creencias indígenas con el imaginario español. Es esta aproximación la que permite luego un desplazamiento metafórico del mito hacia problemáticas mucho más actuales como la fusión de las representaciones del inconsciente colectivo o la identidad mestiza colombiana.

El Dorado ya no es únicamente el símbolo del periodo de la Conquista, ahora también es una imagen fabulosa y poética. Si el mito nace de las características

físicas e históricas de un territorio, su imagen está anclada ahora en la memoria y en la imaginación mestizas de Cristóbal de Aguilar y Medina. De este modo, recorre el proceso imaginativo descrito por Gaston Bachelard en su *Poética del espacio* (1957, 2-8): el mito se construye a partir de los ecos más lejanos del pasado y de la historia colombiana que resuenan en su construcción; no obstante, su lenta reelaboración imprime una dinámica nueva y reveladora de la imaginación singular de una nación. El Dorado representa un acceso significativo a una ontología colombiana y se convierte así en una manifestación posible de su identidad cultural.

En realidad, podríamos describir la trilogía de William Ospina como una anatomía de la formación del mito neogranadino, sintonizada con un intento de reescritura de un El Dorado colombiano a partir del contexto histórico y cultural inaugural de la Conquista. La vida imaginaria del conquistador Ursúa conecta los episodios y los fragmentos que reconstituyen la génesis del mito. El destino del navarro lo arraiga después en las leyendas memorables del Nuevo Reino y por consiguiente de Colombia. La biografía de Ursúa es un pretexto que sabe aprovechar el relato del narrador mestizo al evocar el mito tras las huellas y las obsesiones del conquistador. Lo que se capta en medio de los recuerdos ficcionalizados de Ursúa es la esencia del mito en el contexto fabuloso de las geografías imaginarias del siglo XVI, antes de crear su propia versión de El Dorado.

Pero, ¿cómo renace el mito? El escritor paraguayo Augusto Roa Bastos escribe en *Yo el Supremo*: “Para ver bien las cosas de este mundo, tienes que mirarlas al revés. Después ponerlas al derecho” (Roa Bastos 2005, 393). La muerte de Pedro de Ursúa confirma la sensación ilusoria de la naturaleza mítica de El Dorado y podría desembocar en una visión distópica o una desmitificación del mito, colocándolo en un plano puramente historiográfico. Pero la ficcionalización de los acontecimientos históricos rescata los elementos míticos duraderos y favorece su reescritura y reinterpretación. William Ospina se sirve del relato de su narrador para afirmar su intención mitificadora, innovadora y significativa: conserva un arquetipo sólido para conferir una estructura hermenéutica y un simbolismo mestizo a su nuevo El Dorado.

Fuente de enriquecimiento rápido y fácil para los españoles, imagen y concreción de las fuerzas

mágicas del cosmos para las sociedades indígenas, el simbolismo del oro es la clave de la alquimia de la representación mítica. Permite el paso de una dinámica histórica del mito a otra mucho más cultural, confiriéndole un carácter identitario. Es la aprehensión de El Dorado en cuanto hecho cultural lo que autoriza su uso como posible hilo de Ariadna en la construcción de la identidad colombiana. Desentrañar y aclarar las raíces permite al lector no extraviarse en los laberintos del tiempo y del espacio, no perderse en los recovecos de la sangre y no desanimarse en las encrucijadas de las culturas. El Dorado se construye como un elemento para estructurar una herencia común y evidenciar una conciencia mestiza basada en un imaginario unido.

En el prólogo de *El País de la Canela*, Teofrastus desarrolla una lógica que Cristóbal de Aguilar y Medina aplicará para expresar su visión personal del Nuevo Mundo. Entendemos, pues, que el conquistador español no pudo ver el tesoro que le ofrecía América y en particular la región amazónica. Su discurso se basa en la analogía que establece entre “oro” y “diversidad”, “tesoro” y “selva”. Teofrastus el mago revitaliza el mito. El movimiento de las analogías verbales autoriza una semantización nueva de El Dorado con el esquema léxico: oro-riqueza-tesoro-selva amazónica-diversidad. Se crea así un espacio aurífero gracias a una permutación significativa del contenido primerizo del mito. El narrador conserva el arquetipo original, sí, pero ofrece una nueva semántica, un significado distinto a El Dorado. La “diversidad” es ahora la clave y permite un simbolismo común actualizado que incluye y genera las coincidencias de culturas *a priori* conflictuales, entroniza un orden mental nuevo y otorga al mito un lugar en el mundo.

Pero, ¿dónde figura ahora El Dorado? En su autobiografía, *Confieso que he vivido*, el poeta chileno Pablo Neruda escribió: “Se llevaron el oro y nos dejaron el oro” (Neruda 1976, 78). Los conquistadores legaron su lengua y en ella permanece el tesoro verdadero, la riqueza auténtica. Todo se resuelve en el lenguaje y la poesía, todo yace en los abismos secretos del español, en su música y su simbolismo, en la imaginería que conlleva.

Es en el nivel textual y verbal donde El Dorado pasa del espejismo al espejo, refleja el rostro alternativo y olvidado del Nuevo Reino de Granada, del neogranadino o colombiano. Las palabras atrapan aquel lugar originalmente inasible, igual que plasman las ilusiones y las angustias del inconsciente colectivo: son el metal dorado donde se ubica el lugar de la fantasía bajo todas las formas posibles. El texto es ahora el germen de este *ultrapáis*, de esta tierra nueva que se plasma más allá de la realidad y del pensamiento. A semejanza del indio, que por su arte refinado transforma el oro en un instrumento de interpretación del mundo, El Dorado-texto se transmuta en un lugar de la memoria y de la imaginación: es un lenguaje sagrado y de conocimiento del ente colombiano.

La trilogía es una verdadera aventura poética de la imaginación y del lenguaje; se estructura alrededor de la memoria y del imaginario de una nación emergente de la que El Dorado es metáfora. Con su nuevo simbolismo, el oro confiere a la lengua las características necesarias para destilar y fusionar las tradiciones culturales divergentes de un territorio tan diverso como lo es Colombia. La palabra autoriza una encarnación mestiza de El Dorado en el personaje de Cristóbal de Aguilar y Medina, asegura la relación necesaria entre



la realidad histórica profunda de la incipiente comunidad neogranadina y las manifestaciones literarias y culturales de la compleja entidad colombiana actual. La escritura asume un destino y una identidad colectiva: el mito renace en cuanto pensamiento mestizo y reflejo de las generaciones que alimentaron con su sangre y sus sueños el pasado. Rescatado y renacido el mito, su reescritura establece un orden nuevo: crea un lugar imaginario que permite a Colombia contarse a sí misma otra historia al evidenciar la singularidad de su pasado y de su *nacionalidad*. El nuevo El Dorado nutre mejor a la Colombia presente, antes de otorgarle un papel privilegiado en el mundo futuro.

Por eso, en *Ursúa, El País de la Canela* y *La serpiente sin ojos*, el mito de El Dorado es realmente la alegoría de una idea hoy conocida como Colombia. En la trilogía, dicha idea sigue evidentemente las interpretaciones y convicciones de su autor. Como en numerosas obras de su producción ensayística, en particular *América mestiza* (2004) y *El dibujo secreto de América Latina* (2014), William Ospina intenta despertar en el corazón de sus coterráneos –y de los hombres de otras tierras– el amor y el respeto por la naturaleza y la diversidad, el apego y el cariño por los orígenes multiculturales de cada uno, de la identidad colombiana y del continente americano en general. El Dorado contiene también este inquebrantable deseo de que los colombianos estén orgullosos de lo que son y dejen por fin de anhelar y pretender ser otros. En su ensayo “La franja amarilla”, escribe, por ejemplo:

Después de siglos de un esfuerzo vergonzoso y esnob por fingir ser lo que no somos, es urgente descubrir qué es Colombia; que surja entre nosotros un pensamiento, una

## La trilogía es una verdadera aventura poética de la imaginación y del lenguaje; se estructura alrededor de la memoria y del imaginario de una nación emergente de la que El Dorado es metáfora.

interpretación de nosotros mismos, una alternativa de orden social, de desarrollo, un sueño que se parezca a lo que somos (Ospina 2012c, 73-74).

En *Ursúa, El País de la Canela* y *La serpiente sin ojos*, William Ospina traspone a la ficción el ideal de esa franja amarilla cuya búsqueda se sigue proponiendo en cada uno de sus escritos. El Dorado es también cierta visión de la Colombia contemporánea que la intertextualidad ospiniana delata: es la visión de una Colombia renovada gracias a la reescritura de su historia y del mito que la inventó. En la trilogía una vieja idea se marchita en la esterilidad de las conquistas y las guerras de Ursúa, pero otra retoña en la narración y en el ritmo de la voz de Cristóbal de Aguilar y Medina, traductor y cantor de un proyecto histórico y cultural dictado por la tierra y el ánimo del Amazonas o de la serpiente sin ojos, avatar en las mitologías indígenas del gran río: este es El Dorado de William Ospina, un mito tan mestizo como su Colombia anhelada. **LPyH**

### REFERENCIAS

- Bachelard, Gaston. 1957. *La poétique de l'espace*. París: PUF.
- García Márquez, Gabriel. 1982. “La soledad de América Latina”. Acceso el 25 de junio de 2017. [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html).
- Neruda, Pablo. 1976. *Confieso que he vivido*. Barcelona: Seix-Barral.
- Ospina, William. 2005. *Ursúa*. Bogotá: Alfaguara.
- . 2012a. *El País de la Canela*. Bogotá: Mondadori.
- . 2012b. *La serpiente sin ojos*. Bogotá: Mondadori.
- . 2012c. *¿Dónde está la franja amarilla?* Bogotá: Mondadori.
- Ramos, Demetrio. 1988. *El mito de El Dorado*. Madrid: Istmo.
- Roa Bastos, Augusto. 2005. *Yo el Supremo*. Madrid: Alfaguara.

### NOTAS

<sup>1</sup> Cabe recordar que el mito de El Dorado nació de un rito de investidura muisca en el que el nuevo cacique se bañaba cubierto de oro en la laguna de Guatavita. Las noticias de aquel rito asociadas a la leyenda del oro de Indias alimentaron enseguida la inventiva y los anhelos de los conquistadores. Muy pronto, El Dorado pasó de ser una ceremonia o un hombre a una región o una ciudad fantástica caracterizada por su riqueza y su oro.

<sup>2</sup> Entre aquellos conquistadores podemos nombrar a los alemanes Georg von Speyer, Ambrose von Alfinger y Nikolaus Federmann, o a los españoles Sebastián de Belalcázar, Gonzalo Jiménez de Quesada y Hernán Pérez de Quesada.

<sup>3</sup> ¿Acaso no el aeropuerto internacional, uno de sus símbolos nacionales, tiene el nombre de *El Dorado*?

<sup>4</sup> El lector interesado podrá, por ejemplo, referirse a los estudios de Demetrio Ramos (1988, 281-321).

**Cédric Jugé** es profesor en la Facultad de Lenguas y Culturas Extranjeras (FLCE) de la Universidad de Nantes y labora en el Centro de Investigación sobre las identidades, las naciones y la interculturalidad.

# POEMAS

## Catalina González Restrepo

### VAIVÉN

De tanto vestirnos y desnudarnos  
estamos envejeciendo.

Nuestras imágenes en múltiples espejos  
se van quebrando lentamente.

¿Qué traje elegiremos hoy,  
el de la vida o el de la muerte?

### CRISTAL

La imagen se repite  
como una pesadilla infantil.

El cuerpo de la juventud  
reflejado en habitaciones  
donde los espejos cubren las paredes  
y el miedo se confunde con la inocencia.

Aprendimos el juego del deseo  
hasta la vergüenza,  
hasta quedarnos sin cuerpo  
ni espejo.

### HORA

El día te fue dado  
para interpretar  
cada signo,  
los anuncios del clima  
y los de tu cuerpo:  
para elegir cómo cubrirlo,

con qué alimentarlo  
y cuándo embriagarlo;  
adónde lo conducirá  
cada paso tuyo  
y adónde lo llevará la vida,  
sin saber en qué instante  
se esfumará  
o qué enfermedad lo acosará;  
para decidir  
cuándo pones perfume  
en tus manos,  
en qué momento  
saldar tus deudas  
o darte en el amor.

La noche te fue dada,  
engaño sublime,  
para hacerte creer  
que duermes y descansas.

### VIAJE

Hemos sometido nuestros cuerpos  
a los rigores del instante  
y este mundo se ha agotado  
para nosotros.

El frío nos ha llevado al hastío,  
el verano amenaza con devorarnos.

Sería mejor cambiar todo el equipaje  
pero la memoria es caprichosa,  
en las aduanas hemos perdido  
algo irremediable. **LPyH**



# Perfil de un frenáptero. Conversación con Marco Tulio AGUILERA GARRAMUÑO

Lino Monanegi

Los motivos que han suscitado nuestra plática con el autor de *Formas de luz (El sentido de la melancolía)* pretenden conmemorar la confluencia, este 2019, de dos aniversarios: por un lado, sus 70 años de vida y, por otro, los 40 de su primer encuentro con la Universidad Veracruzana, ocurrido en 1979 tras participar en el Premio de Cuento de *La Palabra y el Hombre*. En esta conversación queda manifiesta la poética del escritor colombo-mexicano, que no es otra que el arte de novelar su vida. Lejos del culto a la personalidad, el presente perfil intenta recoger los rasgos que caracterizan su escritura: él mismo, empero, devoto y sacerdote de dicho culto.

**Lino Monanegi:** En el prólogo de su libro *Egos revueltos. Una memoria personal de la vida literaria*, el periodista y editor Juan Cruz asegura que “Los egos son la materia misma de la escritura”, y amplía la idea de esta manera: “Ningún escritor, ni el más humilde, escapa al avance implacable de su propio ego, que a veces le agarra a él también del cuello y le lanza o le elimina...” Hablemos sobre esto.

**Marco Tulio Aguilera Garramuño:** Yo pienso que mi vida es mi obra, esa sería una síntesis de mi existencia. Mi vida es mi obra, y yo soy mi personaje, lo que no quiere decir que no tenga otros personajes. Yo sí creo que el ego

no es solo el motor de la literatura sino del mundo.

Pensemos en el ego de Miguel Ángel, de Leonardo da Vinci, de Albert Einstein, de todos los grandes; sus egos fueron los que permitieron que se aislaran del mundo para crear mundos paralelos, es decir, un personaje que está entregado al mundo, al trabajo social, al activismo, no puede producir una obra de valor; se necesita demasiado egoísmo, aislarse del mundo, y también se necesita generosidad con respecto a su arte o a su ciencia. Sí creo que el ego es el motor del mundo; muchos de los que predicán la humildad como básica para la humanidad en cierta forma son muy hipócritas o pregoneros de otro tipo de actitud ante el mundo con la que yo no comulgo.

**LM:** Llevas la cuenta precisa de tus libros publicados, de los artículos editados en revistas y periódicos y de las entrevistas que te han hecho. Te obsesionan los récords; sin ir más lejos, eres, además de escritor, un atleta: jugaste basquetbol de joven y ahora eres un nadador *senior* en aguas abiertas. ¿Cuál es el origen de tu adicción a la competencia?

**MTAG:** Yo no entiendo la razón de ser competitivo. Debo tener algún trauma de mi infancia de marginación que me ha hecho sentir la necesidad de buscar la atención de la gente. Yo soy competitivo desde

que recuerdo: siempre he estado en carreras, en competencias, incluso dentro de la literatura. Aunque mucha gente abomine los concursos, a mí me gustan, me gusta ganarlos, me gusta la sensación de poder que da ganar un concurso; por ejemplo, en 2017 me dieron el Premio Bellas Artes de Novela José Rubén Romero, y eso me hace sentir no vivo, sino muy vivo; a mis 70 años, cuando mucha gente ya va de salida, baja la guardia y publica cosas mediocres, pienso que yo mantengo una línea de calidad y actividad física.

**LM:** El deporte te ha hecho alcanzar significativos logros y no pocas satisfacciones; no obstante, tu carácter proclive a la contienda y tu ego han significado motivos suficientes para la disputa y la enemistad, tanto en el gremio deportivo como en el literario. Específicamente, has tenido discusiones y polémicas en el mundo literario, en el mundo cultural universitario; permíteme preguntarte: ¿tú te consideras un polemista o un camorrista?

**MTAG:** ¿Un camorrista? No, para nada. Me considero, básicamente, un hombre sincero y una persona con criterio, con capacidad de responder a las agresiones del mundo. Me peleé con García Ponce, con Huberto Batis, con García Márquez, con muchísima gente. Nunca he permitido que me *pordebajeen*, para usar esa palabra

tan rara, y eso me ha permitido tener un aprecio de mí mismo y una alta autoestima que me permiten escribir exactamente lo que quiero; eso es lo importante. Muchos escritores se hunden por temor a las consecuencias de lo que escriben, pero yo escribo golpeante, fuerte y abiertamente, y ésa es una característica. Otros simplemente se van doblando a lo largo de los años, porque les parece más cómodo plegarse al poder para conseguir prebendas. Yo me he privado de muchas cosas por pelear.

**LM:** ¿Como cuáles?

**MTAG:** A mí me ofrecieron en Alfaguara publicarme todos mis libros, uno tras otro, después de que fui finalista secreto del Premio de Novela. No lo divulgaron, pero a mí me llamó la directora de Alfaguara, que era Marisol Schulz, y me dijo que era finalista, pero me advirtió que si no ganaba, no dijera que fui finalista y así irían publicando todos mis libros. Yo, en lugar de quedarme callado, lo que hice fue hablar; entonces, me fueron sacando de Alfaguara; me sacaron el libro *El amor y la muerte*, después *Cuentos para antes de hacer el amor*, pero quedé vivo un libro que se llama *El pollo que no quiso ser gallo*, que es un éxito rotundo.

**LM:** Cuando has hablado de tu obra, he notado que pocas veces mencionas ese libro, que, vale la pena señalar, está dirigido a los pequeños lectores. Es un libro que ha sido reeditado y apenas el año pasado cumplió su vigésimo aniversario de publicación. ¿Qué significa para ti ese libro?

**MTAG:** Le tengo muchísimo cariño. Lo que pasa es que las entrevistas y conferencias por lo regular siempre se centran en la literatura para mayores. Nunca ha habido promoción para ese libro ni una sola presentación. Con un solo dato te puedo hablar del éxito tan tremendo: con los derechos

de autor de seis meses me compré un iPhone de los mejores, mandé arreglar toda la suspensión de mi coche y me sobró dinero.

**LM:** Marco, se te acusa, como creía el Asterión de Borges, “de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura”. ¿Cómo te declaras ante estos cargos?

**MTAG:** Lo del desequilibrio mental no solo lo acepto, sino que lo asumo y es parte de mi vida. Yo he estado mal de la cabeza, he tenido profundos problemas de desarreglos mentales y estuve deprimido por muchos años; de eso resultó una novela que es parte de mi equilibrio. Mi desequilibrio es parte de mi equilibrio, porque yo sí afirmo eso siempre. En cuanto a la misantropía, quien me conoce, me quiere. Lo que pasa es que yo siempre he sido draconiano, en términos de comentarios literarios. He descalificado a muchísimos autores, como he exaltado a muchísimos más, siempre de forma directa. Pero a toda la gente que se acerca a mí yo la acojo, la promuevo y la ayudo, como lo he hecho con tanta gente que escribe.

**LM:** Permíteme, Marco Tulio, aprovechar la confesión en torno a tu salud mental para hablar de un neologismo tuyo. Me refiero a la palabra *frenáptero*. ¿Cuál es su significado?

**MTAG:** El *frenáptero* es una persona de mente alada. Para entender eso hay que leer un libro mío que se llama *Los placeres perdidos*, que habla del *frenáptero*. *Frenáptero* y *frenolito* son dos términos que yo inventé a partir de la unión de dos raíces griegas durante mis estudios de filosofía en Colombia. Tanto *frenáptero*, “persona de mente alada”, como *frenolito*, “persona de mente petrificada”, son caricaturas. Yo he creado un lenguaje que todavía no está sistematizado, porque tengo muchísimas palabras propias. Incluso la palabra *frenáptero*

es usada por muchísima gente para designarme a mí y también como un adjetivo, digamos, que designa cierto tipo de personas que vive la vida de forma artística; eso es un *frenáptero*.

**LM:** En 1975, en la contraportada de la primera edición de *Historia de todas las cosas*, Daniel Divinsky escribió: “Nosotros, los editores de este libro, declaramos al lector: Que Aguilera Garramuño no es un seudónimo utilizado por García Márquez para escribir una novela más divertida que *Cien años de soledad*. Aguilera Garramuño es el de la foto y no usa bigote”. Tras años de esta primera crítica, has repetido, sin agotamiento, esas palabras sobre tu *opera prima*. ¿No te parece perniciosa esta reiteración?

**MTAG:** Tienes razón, yo debería olvidar eso, pero es que siguen insistiendo en relacionarme con García Márquez, y con la nueva edición lo repitieron. Yo ya debería dejar eso en paz, pero lo importante es que estoy dejando una obra que tiene un sentido y un valor que se reconocerá o no, pero la gran felicidad del autor es producir sus obras, no recibir elogios ni ediciones ni nada de eso. En esos términos, yo he sido un hombre completamente satisfecho con lo que he hecho y, además, he escrito muchísimo.

Yo tengo una enorme paz aquí en Xalapa para escribir, y esa paz tiene que ver un poco con mi agresividad con respecto al mundo. Si yo hubiera sido complaciente, convenenciero, amiguero, estaría viajando cada semana a cualquier país del mundo, pero me han dejado en paz. En 2018 me entregaron el Libro de Oro de la Literatura Colombiana en Cartagena; yo tenía que hablar en la ceremonia, pero otro tipo tomó la palabra; entonces, hice una barbaridad: leí allí un cuento pornográfico, nada más por joder.



**LM:** Has hablado del cuento pornográfico, un tema del que me gustaría hablar contigo; es decir, el tema del erotismo en la literatura. Al parecer, este género ya va de bajada, ha perdido adeptos e incluso se han cerrado colecciones de literatura erótica en editoriales de prestigio. Tú mantienes ese tono y tu vocación por el erotismo en la literatura. ¿Por qué?

**MTAG:** Digamos que el erotismo fue una actividad que marcó mi vida en la literatura por muchos años, y a mí me gusta la aventura del amor y el erotismo como prototipo de la aventura vital. Es tan valiosa una aventura amorosa como la *Iliada* y la *Odisea*. En otro plano es lo mismo, es una gran aventura. Cada aventura amorosa es una epopeya que se lleva a cabo. Ahora, sí está de bajada, pero el libro que publiqué en 2016 en Nuevo León se agotó casi inmediatamente; se llama *Cuentos para antes, después y en lugar de hacer el amor*. Es una antología, porque me pidieron publicar todos los cuentos, pero yo me imaginé un volumen grandísimo y después pensé: “¿cómo vamos a manejar eso?” Por eso, yo mismo elegí los cuentos e hice un prólogo al estilo de las antologías de Borges, un prólogo brevísimo. Y son cuentos que a mí me gustan y que le han gustado a la gente. Hace poco publiqué una novelita erótica que se llama *La honesta lujuria*, que empezó a gustar.

**LM:** ¿No temes que justamente las circunstancias actuales generen un ánimo adverso a la literatura erótica? Ahora estamos viviendo una nueva revolución sexual disparada por el movimiento #MeToo. ¿No le temes a la mirada inquisitiva de las feministas mexicanas?

**MTAG:** A mí me calificaron de machista en los tiempos de *Sábado* y *Unomásuno*. Sin embargo, cualquier persona que lea lo que yo escribo acerca de literatura



Marco Tulio Aguilera Garramuño. Fotografía de José Rujiro Hernández Temis

erótica se dará cuenta de que hay un tratamiento del erotismo muy respetuoso, yo me atrevería a decir “fino”. Lo que yo escribo no es vulgar. Sobre el cuento pornográfico, decidí escribirlo a partir de haber conocido a una actriz del mundo porno, Sasha Gray, la actriz pornográfica más famosa del mundo.

**LM:** Tras el cambio del paradigma de lo erótico, de la relación entre sujetos sexuados, del polimorfismo de la sexualidad, ¿qué puede ser lo nuevo en la literatura erótica? ¿Qué puede significar un cambio?

**MTAG:** No existe novedad en términos eróticos. Lo que se hace hoy se hacía en Pompeya, pero lo que puede ser novedoso es el

tratamiento fino, refinado, de una actividad básica para el ser humano. Yo tengo una defensa armada al respecto de ese tema, de por qué escribir literatura erótica en estos tiempos en que el tema social, el tema de las libertades, domina el mundo. Tal parece que se quiere marginar el tema del erotismo y de la imaginación; entonces pienso que, en ese sentido, yo podría ser un defensor de un territorio importante del espíritu humano, el territorio del erotismo, de la libertad imaginativa y de las posibilidades eróticas, no solo convencionales, sino también diversas.

Tengo algunos textos que pueden ser bastante fuertes, in-



Laberintos

cluso en términos de estudio de la pederastia y cosas así, pero son textos de los cuales me atrevo a decir que son muy finos, muy bien tratados; no son textos degenerados, yo nunca he escrito textos al estilo del Marqués de Sade, ya que siempre he sido un profundizador de la naturaleza humana y, particularmente, de la femenina.

**LM:** Tocas un punto importante: los personajes femeninos abundan en tu literatura. Tus personajes femeninos pecan, a lo mejor, de extremistas; es decir, aman u odian. Casi siempre tienen un fuerte impulso sexual, pero me parece que su construcción psicológica no es tan profunda, por ejemplo en *Formas de luz* (*El sentido de la melancolía*).

**MTAG:** Sí, lo que pasa es que tú estás leyendo esa novela. En ese caso, la protagonista femeni-

na es, prototípicamente, hembra y mujer. No sucede lo mismo en toda mi literatura, pues tengo unos cuentos que podrían calificarse, incluso, de ferozmente feministas, como uno que se llama “No haré travesuras”, incluido en *Cuentos para antes, después y en lugar de hacer el amor*. Sin embargo, en este caso sí, pienso que en *Formas de luz...* sí hay una polarización bastante fuerte de la actitud de la mujer como hembra rabiosa, feroz.

**LM:** No le temes a estos adjetivos. Dices “prototípicamente hembra y mujer” y “hembra rabiosa, feroz”. ¿No temes calificar así a una mujer?

**MTAG:** No, porque es, básicamente, una caricatura hecha muy conscientemente sobre cómo la mujer destruye al hombre. En la novela, lo lleva al infierno pero a la vez lo saca de él. El trasfondo de

esta novela, *Formas de luz...*, es la *Divina Comedia*; está clarísimo, no solo literalmente con frases, sino que trata de un descenso al infierno y de un regreso a la superficie gracias, precisamente, a la mujer.

**LM:** ¿Te acuerdas del inicio de la *Comedia*, cuando Dante dice “en medio del camino de la vida, errante me encontré por selva oscura, en que la recta vía era perdida”? A propósito de tus 70 años, ¿en qué momento del camino-vida estás? ¿Estás dentro de esa selva oscura o hace tiempo que saliste?

**MTAG:** No, yo salí hace rato. Pienso (ya ves que uno tiene ideas, inocentes, ingenuas y optimistas con respecto a sí mismo) que ahora, justo a los 70 años, voy con paso triunfante, voy pa’rriba en muchos sentidos, no solo en términos literarios, sino también tengo muchos proyectos; estoy trabajando y tengo algunas novelas medio esbozadas. Yo esperaría que la muerte me sorprenda en una competencia de natación o algo así y no con una enfermedad que me mine el ánimo, que me niegue la memoria, como le sucedió a García Márquez y a Pitol. Yo quisiera morir lúcido y repentinamente en una competencia; mientras tanto, creo que voy bien y, además, con serenidad, porque no tengo ninguna prisa por terminar alguna obra. Ahorita lo que quiero es viajar, disfrutar, nadar, estar bien de salud, tener saludable a mi familia y sacarla adelante a pesar de que soy consciente de que, como padre y como integrante de familia, soy una persona bastante limitada. **LPyH**

**Lino Monanegi** estudió Lengua y Literatura Hispánicas en la UV. Fue beneficiario del PECDA Veracruz en la categoría Jóvenes Creadores y becario de la FLM. Sus entrevistas se han publicado en *Tierra Adentro* y *La Jornada Veracruz*.



# FIN DEL JUEGO\*

Jose Hoyos

1995. Han pasado algunos meses y la alegría del juego se te ha ido evaporando. A mitad del entrenamiento, la imagen de los dos ataúdes y la preocupación por la ausencia de Juano te impiden seguir jugando. Todas las noches te acuestas desganado y temeroso. Una mañana te despierta una ráfaga de fusil. Parece reventar al lado de tu casa. Antes de que puedas saltar de la cama, tu mamá viene muy pálida y te abraza y te dice con voz temblorosa: “Quédese ahí, en la esquina hay una balacera”. Es un día con mucho sol, pero no logras asociarlo con la luminosidad del verano en el pueblo porque los estallidos de plomo parecen una tempestad.

Quieres salir a la puerta a ver si alguien te explica mejor qué está pasando, pero tu mamá lo impide con un grito de alarido. Te levantas como un resorte y te subes a un muro en la parte trasera de tu casa y puedes ver cómo se agita la esquina. Todo es apremiante y aterrador. A tu tía se le caen de golpe todas las lágrimas que tiene, vive momentos que considera irreales, la sospecha de irrealidad que turba el ánimo a la hora de las grandes catástrofes. Toda la cuadra está verde de policías, son cerca de cuarenta. “¡Hay dos, hay dos!”, se gritan unos a otros. Tienen los ojos grandes como bolas de billar y saltan de un lado a otro con rápida precisión entre los postes y los muros. Todos le apuntan a la

**A finales de agosto, a la media hora de haberte ido para la escuela, vuelves a tu casa. Tu mamá te pregunta por qué no estás en clase. Le dices que las clases están suspendidas indefinidamente porque anoche aparecieron muertos dos profesores...**

casa color uva. Solo has visto ese tipo de escenas en películas. Jamás imaginaste que la guerra pudiera suceder en tu barrio. El miedo físico se concentra en tus intestinos y el emocional se te riega por todo el cuerpo. Un hierro caliente que te marca la piel. El suelo se te cae. Un chorro de orines baja por tus piernas. Tirado en el andén de la casa color uva ves el cuerpo del señor Andrade, cubierto de sangre, inmóvil, lleva un chaleco que dice SIJIN. Recuerdas los estruendos del polígono, y no encuentras diferencia entre el reventar de unas balas y el de las otras. Ves a los dos hombres perseguidos que se arrastran sobre un tejado vecino; a uno solo lo cubre un poncho y una pantaloneta y en la mano lleva un revólver brillante. El otro, el flaco barbudo, lleva un fusil que escupe balas casi al azar y se alterna para hacer fuego y avanzar sobre el tejado. Reconoces al que lleva poncho y pantaloneta y tu miedo se convierte en la tristeza que te acompañará el resto de tu vida, de golpe se agota el azúcar de tu sangre, se te derrumban los

párpados y la inocencia, se seca tu alma como una hojita. Al velorio de Juano viene muy poca gente. Empiezas a saber lo que significa negro día. No vuelves a jugar fútbol. No vuelves a jugar nada. Te haces adulto.

1994. A finales de agosto, a la media hora de haberte ido para la escuela, vuelves a tu casa. Tu mamá te pregunta por qué no estás en clase. Le dices que las clases están suspendidas indefinidamente porque anoche aparecieron muertos dos profesores y el velorio se hará en la escuela. Decide ir y llevarte con ella. Es un velorio cargado de tensión; te preguntas por qué la gente habla en voz baja, por qué tu mamá tiene tan frías las manos, por qué hay hombres desconocidos parados en la puerta mirando muy atentos y serios. A un lado del patio, la tarima donde usualmente hacen las ceremonias de izada de bandera está acondicionada como sala de velación. Sobresalen grandes coronas de flores, candelabros, obituarios, un crucifijo y dos ataúdes. Todo el escenario te parece un lugar lleno de fantasmas que co-



Las torres

braron vida y actúan con mucho miedo porque saben que van a volver a perderla. Le preguntas a tu mamá si puedes asomarte a los ataúdes y te responde que ni riesgos. En uno está don Rey María, presidente del sindicato docente; en el otro está Claribel, la secretaria. Piensas en don Rey y te afliges hasta los huesos. Esperas que las directivas de la escuela den con otro profesor de educación física como este. Para matemáticas, ruegas que no encuentren reemplazo.

1993. El salón de clases te aburre como una misa. No quieres volver a estudiar. Armas un berrinche de apocalipsis. Tu mamá te dice que ni pensarlo. Estás seguro de que tu destino es el fútbol, quieres jugar todo el tiempo y la escuela se interpone. La increpas: “Usted también fue a la escuela y al final terminó trabajando en una cafetería”, y antes de que termines de hablar zumba una correa por todo tu cuerpo. Lo único que

consigues es que te prohíba ir a los entrenamientos por un mes. Juano pasa cada vez menos tiempo en la casa. Cuando viene, tu tía le hace súplicas lagrimosas, casi de rodillas, menciona expresiones como *pensarlo mejor, pues nos vamos lejos, ideas raras en esa universidad, el peligro de esa gente, mire lo que le pasó a*. Él no quiere más sermones, dice que ya es adulto y tiene su criterio; por eso decide irse a vivir a la casa que hace poco alquiló el flaco barbudo y otros compañeros, una casa color uva que queda solo a una cuadra. Tu tía pasa de uno a dos rosarios por día para que él vuelva, infructuosamente. Le suplicas al profesor de educación física que te incluya en el equipo de fútbol de la escuela, le prometes mejorar tus notas. Después de varias semanas, él accede. Dice que tienes talento en ascenso. Estás feliz, en la escuela por fin hay algo que te gusta y un profesor que está de tu lado. Una tarde, al pasar

por la tienda de la esquina, el señor Andrade se te acerca queriendo parecer casual y te dice: “Oiga muchacho, y en qué trabaja pues su primo Juano”. Le dices que ni idea. No mientes.

1992. Como todos los martes al llegar de la escuela, te apuras a cambiarte el uniforme por la ropa de fútbol y vas corriendo hasta la cancha para el entrenamiento. Pero hoy te encuentras con que a nadie dejan entrar a la cancha. Está cercada con cinta amarilla porque los policías se adueñaron de ella. Te subes a un barranco lejano y observas: contiguo a una portería clavaron unas tablas gruesas en cuya parte frontal está pegado un cartel con la silueta de un hombre. Están ubicadas en hilera y frente a cada una, al otro extremo, cada policía se tiende, apunta su fusil y dispara series de diez balas. La palabra más mencionada por los curiosos, “polígono”, se te hace familiar porque la oíste en clase de matemáticas, la asocias a la cancelación del fútbol y la odias para siempre. El señor Andrade pasa por el lugar y al ver que te tapas los oídos te dice: “Oiga muchacho, así es como suenan las balas legales”. No le ves ninguna relación a la figura del polígono con lo que está sucediendo en la cancha, ni encuentras justificación para que hayan aplazado el entrenamiento y en su lugar llenen el ambiente con estruendos de pánico que huelen a Juano con una mano ensangrentada.

1991. Mientras estás en el lavadero quitándole el barro a tu ropa de fútbol revienta un fogonazo y la detonación en el patio de tu casa te deja un pito constante en los oídos a pesar de que estás a varios metros de distancia, los gritos se producen muy cerca de ti pero los oyes lejanos, hueles el humo pavoroso de la pólvora, te pones blanco de terror al ver pasar a tu primo Juano corriendo y gritando, lleva una mano sosteniendo la



otra, bañada en sangre y con unas hebras de piel colgante donde deberían estar los dedos. En toda la casa retumba la voz furiosa de tu tía: “¿Estopines? ¿Y usted qué mierda hacía con una caja de estopines?” A Juano lo suben a un taxi. Regresa una semana después con tres dedos menos. Por la noche tocan la puerta, abres y el flaco barbudo te entrega una bolsa con vendajes y medicamentos encargándote decirle a Juano que “ahí le mandan los compañeros”. Nunca se te olvidará el rojo pavoroso de la sangre. Guardas en tu memoria el olor de la pólvora, el de la carne quemada, la duda acerca de qué son los estopines. En adelante te evocarán a un primo que se pierde por días y cuando regresa trae unos paquetes rarísimos que guarda con mucho celo.

1990. Es diciembre. Hay en el pueblo una extraña mezcla de festividad y preocupación. Tu mamá te pide que vayas al enorme cafetal que hay frente a la casa por unas hojas de plátano para los tamales. Vas a regañadientes y nomás internarte ves que por el camino de la quebrada van en fila unos veinte hombres armados y uniformados irregularmente, algunos llevan costales con mercado y galones de gasolina. Te preguntas si el ejército anda siempre así de apurado. Te paralizas de miedo cuando uno de ellos, un flaco barbudo, se queda mirándote. Respiras aliviado al ver que siguen de largo. Por las tardes te quedas por horas absorto en la ventana desde donde se puede ver el cafetal y a lo lejos, por encima de potreros y fincas, el oscuro verdor de los bosques tupidos. Te gusta el ondear de las guadasas con el viento. Tratas de encontrar las ventajas de vivir en esa casa, donde por un lado están las calles normales de un barrio de pueblo, y por el otro hay caminos que se vuelven trochas conducentes a las

## Después de patear el balón, no le das importancia a dónde va a parar, solo mantienes la cara en alto de forma que reciba toda la lluvia posible. A veces en pleno partido estás tan feliz que te entran ganas de quedarte quieto.

fincas aledañas. Junto a tu casa, el camino principal empieza a bifurcarse en otros tantos. Uno de esos caminos no conduce a ninguna parte. Un día, cuando te vas a retirar de la ventana, por ese camino bajan dos hombres enruanados, uno de ellos es el flaco barbudo, te mira, te saluda muy amable, y te pregunta por tu primo Juano; le dices que no está pero crees que viene el fin de semana para navidad. “Gracias, compañero”, te dice, y sigue a paso largo. No sabes por qué, pero te queda la certidumbre de que es un hombre bueno.

1989. Juano te regala un par de guayos y una pelota y te enseña a patearla. Hace poco abandonó la universidad; solo va a unas reuniones cada tanto, así que estás feliz porque puedes pasar mucho tiempo con él. Algunos días te le pegas como lapa, y aunque se niegue a llevarte a la tienda donde se reúne con sus amigos a ver los partidos de las eliminatorias al mundial de Italia, ahí estás junto a él viendo cada partido. Piensas que Maradona vuela siempre que tiene el balón. Piensas que Maradona y tú son los seres más especiales del mundo. Siempre que Juano y sus amigos gritan un gol, viene el señor Andrade, un vecino malacaroso que hace poco vive en el barrio y, más que pedir, ordena que dejen el ruido. Un amigo de Juano dice que ese Andrade tiene cara como de escolta, que es mejor tenerlo a raya. Empiezas a asistir a esa academia de fútbol para menores de siete años que no cobra mensualidad y que tiene como

sede la cancha pública a tres cuerdas de tu casa. La felicidad tiene forma de balón. Eres el primero en llegar a los entrenamientos, siempre acompañado por Juano. Sonríes cuando juegas en la parte de la cancha que es puro césped y llueve. Después de patear el balón, no le das importancia a dónde va a parar, solo mantienes la cara en alto de forma que reciba toda la lluvia posible. A veces en pleno partido estás tan feliz que te entran ganas de quedarte quieto. Vuelves a casa y ya quieres que sea mañana para volver a jugar. O días la parte de tu casa que da al pueblo y amas la que da al campo. Anhelas encontrar algo dulce por la noche en la comida y que tu mamá haya salido temprano de la cafetería y esté en casa cuando llegues del entrenamiento para contarle tus hazañas futboleras, tus ascensos en el juego. Le cuentas sobre tu vínculo secreto con Maradona. Le dices que nunca vas a dejar de jugar fútbol. Le dices que nunca vas a dejar de jugar. **LPyH**

\*El texto apareció originalmente en la revista *Literariedad*. Se reproduce con permiso de su autor.

**Jose Hoyos** (Riosucio, 1978) es cuentista, ensayista y columnista. Forma parte de la antología *Asedios verbales. Panorama del cuento joven colombiano* (Pijao, 2017). Ha publicado en la *Revista Corónica* y en *El Espectador*. Ganador del Premio Colección de Escritores Pereiranos 2016.

# LA POÉTICA DEL DOLOR EN TRES NOVELAS COLOMBIANAS RECIENTES

Leticia Mora Perdomo

**Entre las narrativas sobre la verdad histórica, conflictuadas por fuertes tensiones sociales, la ficción ha venido a llenar una función que, como dice Juan Villoro, no pidió, pero debe cumplir: asentar una verdad más compleja que ahonde el conocimiento entre los hechos y sus representaciones.**

*Para Roberto Burgos Cantor  
(in memoriam)  
y Dora Bernal de Burgos,  
seres maravillosos  
llenos de luz y amistad.*

¿Por qué indecible?, ¿por qué conferir al exterminio el prestigio de la mística...?

GIORGIO AGAMBen

Uno de los escenarios más productivos para la renovación de la novela es, sin duda, la Colombia actual. En este milenio se han publicado tres extraordinarias novelas, en el lapso de siete años: *La ceiba de la memoria* (2007), de Roberto Burgos Cantor (1948-2018); *Los ejércitos* (2011), de Evelio Rosero (1958) y *Tríptico de la infamia* (2014), de Pablo Montoya (1963). Son novelas que dialogan con el despojo, la destrucción, el miedo, el

dolor y la muerte como señas del sufrimiento sistemático, resultado de muchas de las empresas humanas que marcan nuestra historia, pero no lo hacen de una manera fácil ni maniquea ni mucho menos espectacular, como mucha literatura comercial que encontramos en las editoriales transnacionales que inundan nuestras librerías.

Son novelas rigurosas, meditadas, de innegable y difícil densidad poética, oficio narrativo y dominio de la lengua, lo que les ha valido ya el reconocimiento por parte de la crítica. Escritas pocos años después de los intentos de desmovilización de los diferentes ejércitos que han intervenido en la lucha civil del periodo moderno de la violencia colombiana, y entre los controvertidos acuerdos y negociaciones que la presidencia de Álvaro Uribe (2002-2010) comenzó a gestionar para pacificar al país, tienen como trasfondo políti-

co una acalorada discusión nacional sobre los acuerdos por la paz.

Si a esto sumamos la herida reciente de la última década del siglo pasado, abierta por el particular recrudecimiento del terror y la violencia que movilizó a grandes grupos sociales y a diversos grupos armados contra una población civil inermes, entre ellos, el asesinato focalizado de luchadores sociales, un número sin precedente de “desplazados”, desapariciones forzadas, secuestros colectivos y más de seis millones de exiliados en una población de aproximadamente cincuenta millones, tenemos un escenario en el que hablar de paz es exigir el reconocimiento de los crímenes, las víctimas, los desaparecidos y la restauración del daño. Entre las narrativas sobre la verdad histórica, conflictuadas por fuertes tensiones sociales, la ficción ha venido a llenar una función que, como dice Juan Villoro, no pidió, pero debe cumplir: asentar una verdad más compleja que ahonde el conocimiento entre los hechos y sus representaciones.

Los tres escritores colombianos que reúno en este comentario tienen en común haber crecido en uno de los tiempos más tristes de su país, el de la violencia partidista que se origina en 1948 con el asesinato de Eliécer Gaitán, lo que



los hace testigos de desgracias sin redención. Imaginemos en esas circunstancias cómo la subjetividad se va formando a la par del horror y el miedo como materia de todos los días. Imposible tener un diálogo ético y estético con ese material humano y no preguntarse por el papel de la escritura en tales circunstancias. En este sentido, la escritura de novelas en un momento de construcción de la paz, abona sesgadamente a la memoria de una realidad en extremo compleja y a una urgencia ética de asentar la verdad de las víctimas de la sociedad civil a reevaluar nuestra historia de violencia y, en una dimensión biopolítica, defender la vida.

## Los ejércitos. La mirada de Medusa

La historia reciente de Colombia se reescribe en *Los ejércitos* (Premio Tusquets 2007) de Evelio Rosero, a través de la mirada, la voz y el cuerpo doliente de Ismael Pasos, profesor septuagenario de San José, pueblo del interior colombiano. La estructura de la novela descansa en un ejercicio de visualización de la violencia, centrado en la producción de sentidos a través de lo que Ismael ve, oye, huele, gusta y siente, acciones que tocarían el tema de la violencia no en su manifestación espectacular, sino desde la subjetivización de esta. Así, la puesta en relato de los sentidos corporales de un hombre viejo cuyo placer es mirar a su vecina, nos revela, a medida que avanza la historia, un yo figurado a la deriva, sujeto a una degradación humana que lo convierte en un muerto vivo después de la incursión de uno de los ejércitos.

Los pasos errantes de Ismael, entre la luminosidad de Eros en las primeras páginas y el relámpago furioso de Tánatos, por la mayor parte de la novela, perfilan el trazo

**La novela se concentra en unas cuantas semanas –probablemente tres o cuatro meses en la década de los noventa–, en las que Ismael Pasos relata la última incursión de los ejércitos (ya sea el del Estado, el de la guerrilla, el de los paramilitares o el del narcotráfico, pues no importa ni se sabe) que merodean en las orillas del pueblo.**

desolado del avance de la muerte. Rosero alude a la dimensión objetiva de la violencia, las formas que esta toma, pero excluye las explicaciones políticas o sociales; es decir, la etiología que pudiera explicar las razones del conflicto armado. De este modo, el tema que Rosero ficcionaliza es el impacto de vivir con el terror a cuestas, con el dolor y la muerte, en un personaje que ha tenido que crecer y hacerse viejo entre crímenes y los destellos del amor y la pasión. Entre el “así era” de las páginas iniciales y el “así ha sido” del final, el lector llegará a apreciar el voyeurismo de un anciano no como el de un ser patológico, sino como el de un hombre vivo que contrastará con el ser sin nombre del final de la historia que nos condena a un “así será”. Con esto quiero decir que la caracterización de los personajes, como la mirada, no es maniquea, sino profundamente ambigua, como todo lo humano.

La novela se concentra en unas cuantas semanas –probablemente tres o cuatro meses en la década de los noventa–, en las que Ismael Pasos relata la última incursión de los ejércitos (ya sea el del Estado, el de la guerrilla, el de los paramilitares o el del narcotráfico, pues no importa ni se sabe) que merodean en las orillas del pueblo, y presencia la destrucción de este, la desaparición de su esposa, el desconocimiento de su casa y amigos, el exterminio de personas y el desplazamiento de la población civil que se ve obligada a huir. Pero la historia tiene una diacronía mayor: por medio de analepsis, nos enteramos de incidentes que tuvieron lugar 40 años atrás del momento de la narración, eventos que van marcando la subjetividad de Ismael en una coexistencia de hechos violentos y agradables, lo que apunta a una situación de normalidad en lo que debería ser un completo estado de excepción. Por ejemplo, cuando nos enteramos de cómo conoció a su esposa, también sabemos que en esa ocasión presencié la muerte de un hombre gordo que comía helado junto a él, a manos de un joven sicario: “Solo que segundos antes de arrojar el arma me miró a mí, el inmediato vecino del gordo; nunca antes en mi vida me golpeó una mirada tan muerta; fue como si me mirara alguien hecho de piedra, tallado en piedra” (22).

¿Cómo se pasa de una mirada deseante y curiosa como la del gordo, a una de piedra como la del sicario? Ese será el relato de la muerte tomando posesión de San José y de todo sople de vida que seguiremos tras los pasos de Ismael. Veamos este incidente que marca el colapso de la inocencia y de la relativa paz del pueblo:

Tres meses después de esta última incursión en nuestro pueblo [...] llegó sin que se supiera quién lo trajo, ni cómo, el

hijo del brasileiro a su casa. Se presentó a las siete de la noche, solo, y contempló a su madre sin un gesto, sin una palabra, detenido igual que estatua en el umbral. Ella corrió a abrazarlo, lloró, él siguió como dormido con los ojos abiertos, definitivamente ido, y no deja de guardar silencio desde entonces [...] Geraldina empezó a vivir como petrificada en el miedo [...] y a Hortensia Galindo y a mí nos sucede exactamente lo mismo (121-122).

Las metáforas de petrificación que recorren la novela para significar la muerte son lo que me hace pensar en el mito de Medusa. En una escena de las últimas páginas de la novela, Geraldina, el objeto del deseo de Ismael, está rodeada de algunos miembros de los ejércitos, quienes la contemplan petrificados cuando es violada, entre el horror y la fascinación. Esta es la escena más violenta de toda la historia, la que definitivamente confronta la mirada del perpetrador, la del testigo –Ismael– y la del lector en una llamada ética. En esta escena, entonces, Rosero cifra su postura como escritor, pues hace hablar al horror en lo más íntimo, en la ambivalente conciencia de Ismael y en lo profundo de nuestro intelecto donde el pinchazo del dolor se queda anclado.

## *La ceiba de la memoria.* El grito del dolor

La voz del esclavo y su silencio narrativo se transforma en un grito de rabia y dolor que viene de lejos en *La ceiba de la memoria* (Premio Casa de las Américas 2009). Esta despliega, desde su magnífico título, una apuesta poética por narrar el despojo, el oprobio y el silencio que ha unido a África y América con nuestras culturas

prehispánicas, traumas que perviven en la arborescencia de nuestras raíces y memoria. Reciente e inesperadamente fallecido, Burgos Cantor nos deja un importante legado literario que merece nuestra atención, pues su obra es una de las más desafiantes arquitecturas literarias del presente.

El tema central de esta novela es la esclavitud en Colombia, conocida como Nueva Granada en el siglo XVII, sin fechas precisas pero con Cartagena de Indias como principal escenario por haber sido un importante enclave para la trata de esclavos. La estructura descansa en tres tiempos y siete personajes para narrar una historia soterrada: mediados del siglo XVII, la época de los campos de concentración de la Alemania nazi y la Colombia actual, lo que crea un mosaico de temporalidades y voces de distinta procedencia, cuya constante es el dolor físico y espiritual, así como la reflexión, ética y estética, de su escritura. Un personaje dolorido y desconcertante se pregunta cuando visita los campos de concentración: “¿De dónde surgirá esta relación íntima y cifrada con un dolor que lastima como propio?” (281). Es la pregunta que se hace el escritor en la novela y que acompañará al lector al recorrer las páginas de una historia que será difícil olvidar.

Inicia la novela con las reflexiones de Thomas Bledsoe sobre los motivos para escribir la vida del evangelizador jesuita Pedro Claver, santo venerado en Cartagena y personaje de su próxima novela, parecida a la historia que el lector comienza a leer. Le preocupa escribir acerca de un personaje histórico del que se tienen fuentes muy parcas y una veneración popular. Ante el silencio del documento, contrasta el ejemplo de otro jesuita, Alonzo de Sandoval, quien dedica su vida a comprender y defender a la población negra que llegaba en los barcos, por

lo que escribe un tratado sobre la procedencia de los esclavos, sus diferentes culturas y lenguas. Este jesuita-personaje ofrece al lector la condena más intelectual y lúcida de la esclavitud, aunque no puede igualar el misterio de la experiencia de Claver, quien decide ser “esclavo de los esclavos” entregando su cuerpo al alivio de sus llagas y a la fanática conversión para que no murieran en pecado. Hay hombres de acción y hombres de intelecto, concluye Bledsoe: ¿cuál ayuda más? Los procesos de reflexión que la novela echa a andar para acceder a un tiempo que solo dejó restos de una realidad más atroz o más feliz, pero cuya totalidad es inasible, nos condenan a buscar ese pasado en nuestro presente; y a la palabra, balbuceo de la incommensurabilidad, le corresponde nombrar contra la desmemoria y en la postmemoria; ese es el poder de la ficción.

Los personajes se irán presentando al lector en monólogos, como el de Benkos Biohó, personaje legendario de los palenques y de las historias de negros insumisos, y Analia Tu-Bari, cuyo relato ficticio es arrancado del corazón de África para adentrarnos en el desgarramiento producido en su ser cuando, encadenada, es confinada a un espacio minúsculo, a oscuras, entre su vómito y sus residuos, a escuchar el horror del monstruo del mar. Trasterrados todos, españoles y esclavos, aquellos que logran sobrevivir inician otros trabajos de adaptación y resistencia, signados por el sufrimiento y la esperanza en esa ciudad, Cartagena, que aparece descrita al final de cada apartado con una sensibilidad exquisita, lírica, definida por su mar, sus edificios, sus olores y la peculiaridad de su luz en distintas horas del día, ajena a la maldad que anida.

Empero, a lo largo de toda la novela está, como una punzada

ardiente producida por los hierros al clavarse en carne viva, el debate sobre la esclavitud. Incluso en los seres de ese tiempo que, como Claver, veían en los negros a seres parecidos a ellos, aunque infieles (por lo que se apresuraban a convertirlos para que murieran bautizados), la duda y la culpa definen sus acciones. Claver produce una enorme compasión, pues muestra el delirio de quien se sabe tan culpable del exterminio como el negrero esclavista; de ahí su martirologio para acallar la voz de su conciencia y extenuar su cuerpo en los cuidados de los enfermos. Sin embargo, no puede ir más allá de su fe, pues ¿en qué podía ayudarle a un esclavo el bautizo si no compartía su religión ni tenía libertad? Por ello a Sandoval le corresponderá develar el debate legal, teológico y filosófico sobre la esclavitud: “Retornará la risa y la detendrá el dolor cuando repita lo que enseñó a Pedro: si doy comida a los pobres esclavos me llaman santo. Si pregunto por qué los pobres esclavos no tienen comida me llaman impertinente, sujeto peligroso” (276-278).

Atrapados en la rítmica prosa de Burgos, nuestras preguntas estallan cuando el personaje caribeño se cuestiona ante el memorial del horror que es Auschwitz, recordando a Adorno, quien decía que después de Auschwitz ya no era posible hacer poesía. “¿Cómo se podrá salir de aquí?”. El lector ha llegado ahí, violentado por los sucesos del siglo XVII y confuso ante lo inenarrable del siglo XX —donde la reserva y el silencio se imponen ante un pasado que no cesa, un presente inconcluso de agonía sin solución, tratando de evitar la mirada voyeurista o francamente pornográfica—, seguro de una historia natural de la destrucción que nos involucra irremediadamente.



*Muro ventana I*

## *Tríptico de la infamia. La tradición del desamparo*

En ese eterno presente que es la historia del continente, Pablo Montoya nos deslumbra con su erudición en el acercamiento a una etapa oscura pero no por ello me-

nos central, sobre todo cuando es la infamia la que ha cimentado la recurrencia de la violencia con que se asocia a nuestra América. Se enfoca en el siglo XVI, en las expediciones de hugonotes en La Florida y el contexto europeo de grandes avances “civilizatorios” como la cartografía, la imprenta y los adelantos



que dieron nacimiento al grabado y al libro, mientras que por otro lado reina la oscuridad de las guerras religiosas, las intrigas palaciegas y los odios que viajan hasta América, donde se potencian en una población ajena a ellas. Una historia conocida, repetida en diferentes lugares y en diferentes tiempos, pero de hondo calado en nuestra identidad cultural.

Lo original de esta propuesta narrativa de Montoya es su elección de fuentes visuales para documentar su novela y cuestionar los procesos de representación. Por su recurrencia a la pintura y al grabado, estaríamos hablando de un sistema ecrástico a lo largo de toda la narración, producto de una consistente experimentación desde sus primeras novelas. *Tríptico de la infamia* es así una obra de madurez única en el panorama de las letras del continente. Ganadora del Premio Rómulo Gallegos en 2015, del José Donoso en 2016 y del Casa de las Américas 2017, su lugar en la historia literaria está asegurado.

La estructura es difícil: consta de tres partes que hacen referencia a la vida y obra de tres artistas excepcionales. Además de un trabajo de *bricolage* minucioso con materiales de la época, sus guerras y las ideas culturales y estéticas de ese tiempo, lo desconcertante es la escritura de las imágenes que el arte ha construido como testigo de lo inconmensurable, de lo invisible, de lo sin nombre. Autorreflexivo, lleno de hiatos resultado de un trenzado *fictivo* que combina estrategias textuales y visuales para mostrar los límites entre arte, ficción e historia, el relato abre con el cartógrafo Jacques Le Moyne y su encuentro con los indígenas de La Florida en los viajes de colonización de los hugonotes a América. Escrupulosamente documentado, tanto en los archivos de Le Moyne como en los del capitán René Goulaine de Laudonnière, se plan-

## Ante este horror sin amparos emocionales como en los casos de Benkos, Analia y los pintores de la infamia, cabe preguntarse: ¿qué significa participar de ese proceso de degradación ...?

tea el encuentro con el otro, lleno de resonancias opacas a través del arte corporal, el del tatuaje. Es un relato de esa experiencia que termina por cambiar al pintor indígena y al francés.

A François Dubois se dedica la segunda parte de la novela, misma que sirve de gozne subjetivo para unir las otras dos, pues al relato introspectivo de este pintor se debe la comprensión emotiva y personal del clima de persecución que se vivía en Europa y que la intolerancia de los católicos desata contra los protestantes en una masacre sin nombre. La única obra de este pintor es *La masacre de San Bartolomé*, testimonio de que en la civilización ya anidaba la barbarie que se repetiría en América. Dubois es un personaje dubitativo, consciente de que pintar un cuadro no lo salva de la culpa por la pérdida del amor de su vida en esa masacre. Este dolor íntimo y personal entra en conflicto con la necesidad ética de dejar un testimonio de lo vivido. Las cavilaciones de Dubois son las preguntas éticas y estéticas sobre el papel del arte en los caminos para representar el dolor, la injusticia, lo visto con descreimiento por la infinita capacidad humana para la crueldad. “¿De qué manera lograr que con unos cuantos rasgos se exprese la dimensión de un mundo des-

piadado? ¿Cómo unir en los ojos de quien mira dos fenómenos diferentes pero que deben complementarse?, pues sé que jamás es lo mismo una masacre que su representación” (181). Dubois pinta contra la desmemoria en su lucha por afirmar su humanidad dolorida, porque “la pintura es la antesala de lo que nunca se ha dicho ni se podrá decir” y el pintor es “solo un presente que es angustiada sobrevivencia, un pasado que se asume como herida interminable, y un futuro cuyo olvido es la única circunstancia que anhelo” (182).

Estas reflexiones, que son tal vez las que desde su particular circunstancia se hace Montoya, se articulan como relatos de experiencia con Le Moyne, como memoria con Dubois, y en su tercera parte, la más vanguardista de la novela, como un cuestionamiento al archivo, en el que un “escenario logra así ahondarse para que adquiriera veracidad la presencia del mal” (181). Este capítulo trata sobre Théodore de Bry, el grabador calvinista que ilustrara los relatos del exterminio de *La brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Fray Bartolomé de las Casas, dentro de una modalidad de libro ilustrado que ideó De Bry, llamado *Grandes viajes*, como el medio para dar a conocer la crueldad católica en América. De Bry, quien nunca viajó a América, es quien pinta escenas del genocidio teniendo como referente su experiencia protestante. Las dudas sobre la inteligibilidad de un hecho histórico como el exterminio indígena o la masacre de protestantes, son las que se pudieran tener sobre lo visto en los dibujos y sobre lo mudo de la cita en el archivo.

Palabra e imagen operan como *collage* en la construcción *fictiva* de una historia de la destrucción, como dijera W. G. Sebald. Pero lo más conceptual y desconcertante es el *teatrum mun-*

di que Montoya monta para su lector cuando aparece una “figura de autor” recorriendo las bibliotecas y galerías europeas, documentando así la historia que leemos, lo que nos obliga a un nuevo modo de leer. Así, frente a un peñón donde se dice que los indígenas se arrojaban para suicidarse colectivamente durante la Conquista, la figura autoral de Montoya contempla un paisaje de verdes bosques: es como si la naturaleza hubiera terminado lo que la Conquista había comenzado. Pero en ese momento el narrador recuerda un grabado y con ello la historia humana se cuele: una humanidad aullando de dolor, en fila, desnudos caminando hacia una hoguera inmensa. El lector cree reconocer Treblinka, la bomba nuclear, a nuestros 43 normalistas, pero esa imagen es Colombia: “Y es como si la naturaleza permaneciera intacta y fresca a pesar de esta caída y de la no revelación” (190).

## Hacia una historia natural de la destrucción

Suspendido entre el inicio paradisiaco y el infierno de las últimas páginas, el lector de estas novelas, como Ismael, ha contaminado su conciencia pues ha visto el mal. Leer nos obliga a recordar aquello que no hemos testificado, como un sustrato de pasado que pervive en nuestro presente. Así, si estamos prontos a categorizar las dos últimas novelas como históricas en nuestros fáciles estancos críticos, sus autores le dan una vuelta de tuerca a esa espinosa relación entre historia y literatura cuando, entre las páginas de la novela, irrumpe un narrador de este doloroso presente de la escritura y la lectura, creando un contrapunto temporal entre el despojo del ayer y la crueldad del ahora: el paradigma del horror en la civili-



*Temporadas*

zación moderna, el silencio de la historia sobre el exterminio desde la Colonia hasta nuestros días, una verdadera geografía trasatlántica del dolor. La pregunta de Burgos sobre el dolor que nos lastima como propio la responde Montoya al mostrarnos el proceso de crear sentidos, al hacer aflorar la llaga que escapa la representación, pero que permanece inscrita en la forma que el arte guarda.

Ante este horror sin amparos emocionales como en los casos de Benkos, Analia y los pintores de la infamia, cabe preguntarse: ¿qué significa participar de ese proceso de degradación humana que conlleva al descarrilamiento de toda posibilidad de comunidad pues condena al silencio, al enmudecimiento? Eusebito, quien ha visto el horror de la muerte, es incapaz de contar su propia historia; no puede ni siquiera testificar si vio a alguien conocido en su cautiverio ni relacionarse con su madre. Como casi todos los que quedan en el pueblo o regresan de

algún lugar, padecen, dice Rosero, “una muerte viva” (123). Ismael, el hijo de la carne, como los personajes de Burgos o Montoya, nos muestra que en una condición semejante ante la presencia del mal y para esquivar la indiferencia de la muerte, lo mejor es dirigir la mirada hacia sí mismo, intentando desentrañar el continente de espectros que precede al sufrimiento sistemático y desvelar aspectos inadvertidos o silenciados de este; confrontarse, en fin, con lo que desagrada mirar de frente, no rendirse a la mirada de Medusa, y contemplar lo inhumano que anida en todos nosotros como una apuesta radical por nuestra humanidad. **LPyH**

**Leticia Mora Perdomo** es doctora en Filosofía por la Universidad de Texas e investigadora del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana. Se dedica al estudio de literatura hispanoamericana y de la relación entre literatura y artes visuales.

# LOS SENDEROS DEL CARDO

Jorge Valbuena

Síntesis de la luz  
la claridad  
deshace los relámpagos hostiles

Hojas cansadas de lloverse  
en la sequía  
buscan el sonido de la lluvia  
trinan el plumaje anudado del aire

Vigilia del agua  
en que comienza  
su sombra de vapor  
cuando se inclina  
ante los párpados del fuego

Así las formas del tiempo se concilian  
en extracto de roca entre la niebla  
astilla de arrullo  
o de canción

Inocencia letal  
en que se enhebran  
oscuros cimientos **LPyH**



# Sobre LA CEIBA DE LA MEMORIA

Roberto Burgos Cantor

A finales de 2017, el recientemente fallecido Roberto Burgos Cantor tuvo una participación en la Universidad de Nantes, Francia, a propósito de *La ceiba de la memoria*, en la que muestra algunos de los secretos que implicó la elaboración de esta novela, considerada uno de sus mejores trabajos literarios. La presentamos a continuación.

Buenas tardes. Debo primero agradecer el interés y la hospitalidad de Jean-Marie [Lassus], el interés y la lectura que han hecho durante estos días la profesora Leticia y sus estudiantes, agradecer a todos por estar aquí esta tarde. Y contarles un poco sobre la, quizá ya lejana, génesis de *La ceiba de la memoria*.

Yo nací en Cartagena de Indias, un lugar del Caribe colombiano fundado hace muchos siglos dentro del proceso de poblamiento hispánico. Cartagena está llena de fortalezas, sufrió la piratería inglesa y francesa y tuvo un largo proceso con la esclavitud negra, por cuanto todo el trabajo de las fortificaciones fue mano de obra de los esclavos negros que traían de Cabo Verde, de otros lugares del África.

Por alguna razón, el autoimaginario de Cartagena de Indias se predicaba blanco y se predicaba católico. Esto hacía que la importancia de la esclavitud negra, su desarrollo, su participación en la construcción de esa comunidad fuera negado, oculto, como una

acción de la exclusión, del apartamiento; pero en los años de mi infancia, Cartagena era un lugar en ruinas, de adoquines deteriorados, de grandes casonas de comercio derrumbándose; y estas fortalezas, que fueron un momento de oprobio y también de gloria, estaban llenas de maleza y acabándose.

Y había un trabajo de la pobreza, el de los niños de la calle, los mismos que noveló Pier Paolo Pasolini en *Muchachos de la calle*; en esa época de carencia había un turismo interno, también pobre, que viajaba a la Cartagena de entonces por dos razones: conocer los restos del sacerdote jesuita canonizado Pedro Claver, y bañarse en el mar, el mar desconocido, al que en la poesía colombiana aluden tantas veces poetas de las montañas, de los Andes, que no lo conocían. Estos turistas tenían cierto encantamiento por las historias de la piratería; y los casi niños, vestidos a medias, sin zapatos, recorrían las calles de la ciudad ofreciendo historias a los turistas. Contaban con una espléndida fantasía que parecía nacida de aquello que escucharon de sus abuelos en las conversaciones en los patios y las terrazas de esos barrios humildes, y por unas monedas, contaban historias sobre los milagros del santo, relatos alocados sobre los piratas, sobre los enamoramientos que habían dejado...

Al escucharlos en mi infancia, tuve un pensamiento de consuelo:

que si yo fracasaba en la escolaridad (empezaba el colegio), tal vez ese era un destino razonable, que yo fuera un contador de historias en las calles de Cartagena de Indias. Y los escuchaba con mucho interés porque una especie de fatalidad sobre los escritores de Cartagena parece indicar que debemos siempre escribir lo que la crítica y la lectura llaman novela histórica.

Las novelas históricas eran la sobrevaloración del mundo hispánico. Y esa forma de exotismo que era la magia de las brujas de Cartagena, las historias sobre la Inquisición... todo era una fantasía desbordada. Y la verdad es que a medida que fui envejeciendo, me encontré con que en Cartagena de Indias se habían escrito dos novelas de importancia literaria, ambas de Germán Espinosa: *La tejedora de coronas* (que es el siglo XVIII de Cartagena de Indias), y otra referida al tema de la Inquisición que se llama (es un poco la historia de un inquisidor acoquinado por el demonio, mañoso) *Los cortejos del diablo*. Después, para el siglo XVI, García Márquez escribió también su cuota de novela histórica cartagenera que es *Del amor y otros demonios*, sobre una monja de las clarisas que también siente al demonio y el confesor se enamora de ella en el convento, etcétera.

Perdón, hay otro autor cuya historia también fue llevada a la televisión: *La pezuña del diablo*, también sobre el tema de la Inqui-

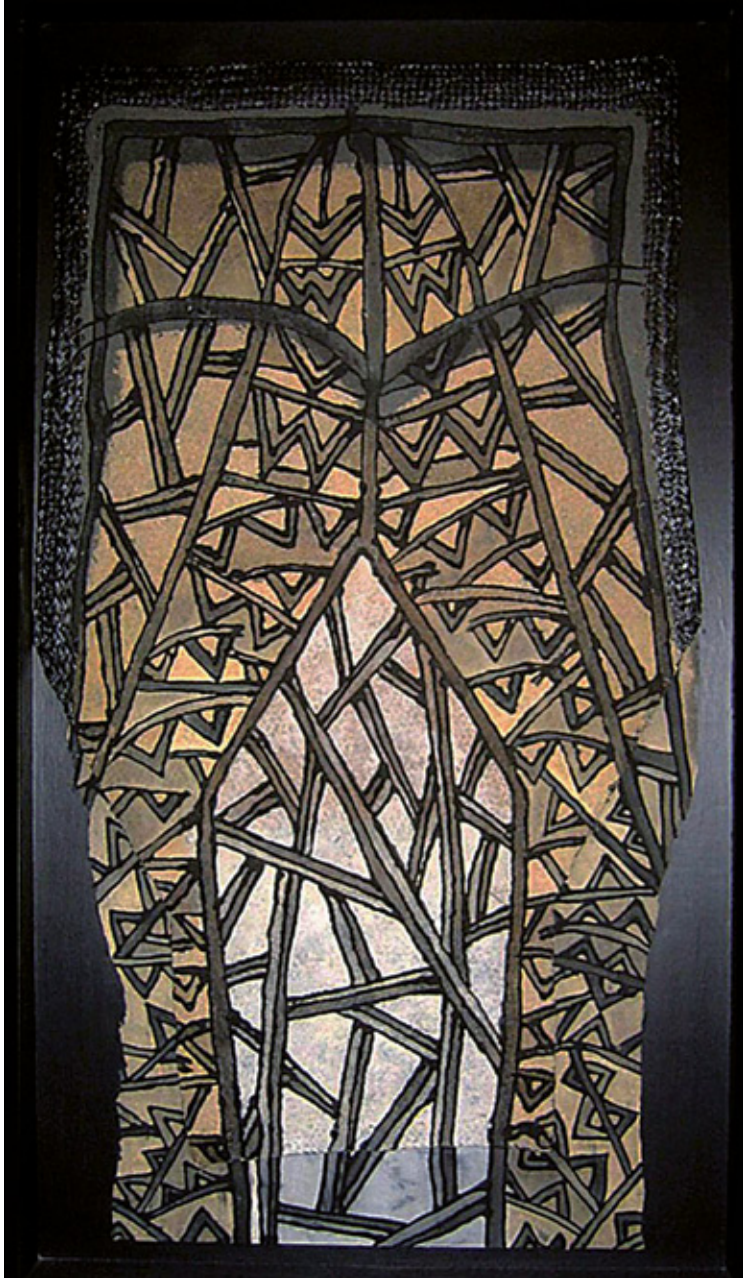
sición, de Alfonso Bonilla Naar. Él era un médico, investigador de alcance; dejó un par de novelas y murió en pleno ejercicio intelectual.

Pero yo tenía demasiadas dudas. No sabía cómo escapar de esa red de la novela histórica, siempre moviéndose en dos prisiones, en dos jaulas, en dos formatos: el formato de la novela histórica como ocurre en nuestra América, como rectificación de la historia oficial, la historia de los héroes, de las batallas, casi como un destino predeterminado que nos llevaría a la libertad, al progreso; el otro formato era un poco el paródico, burlarse de esas versiones oficiales.

Entre lo rectificatorio y lo burlón o burlesco, tenía la duda de buscar en esta historia de hace siglos un espacio para algo que de alguna manera me tentaba, y comencé revisando...

Pero al revisar esa historia, tenía el temor de no convertir las novelas en un elogio de la acción católica de Pedro Claver. Y descubrí una circunstancia que incitaba y también atemorizaba: Claver llegó a España a instancias de sus superiores que le dijeron "El destino está en América". Estuvo terminando sus estudios de filosofía en Bogotá, una ciudad alta, fría, dos mil y pico de metros sobre el nivel del mar. Ahí estudió, catequizó indios y, graduado, volvió a Cartagena de Indias. Solo escribió una carta donde le avisó a su familia que se quedaba, que no escribiría más, que no se molestaran en mandarle correspondencia y que trabajaría en el tema de los esclavos negros.

En efecto, Claver empezó su trabajo como un hombre de acción, un hombre que curaba, que aliviaba, que confesaba, que bautizaba, que expropiaba los tambores, que regañaba... pero siempre era el primero en recibir las embarcaciones y, junto con otro jesuita, los dos únicos que soportaban bajar al fondo del galeón a encontrar



*Tejidos africanos*

a esa humanidad destrozada que venía encadenada en un viaje largo por el océano.

Comencé a indagar y era lo único que había de Claver, esa carta donde se despide de su familia... y muchas leyendas. Me puse a revisar un hecho curioso, extraño: la canonización, el volver santo a este hombre, que duró demasiado. Fue el proceso más largo en la historia de las canonizaciones de la Iglesia católica. Tenía un hecho particular, y es que todos los testimonios que se recogieron fueron expuestos por descendien-

tes de esclavos. Había muy pocos esclavos vivos, algunos liberados por los años o porque habían pagado por liberarse. Pero todo el otro sector social que ayudaba a Claver con dineros, con alimentos, ya no estaba, y lo habían olvidado.

Comencé a buscar la manera de contar pero tenía una preocupación central que a medida que investigaba sentí: si acaso en estos tiempos del mundo no era un deber del escritor contar con lealtad al lector en qué sitio temporal estaba contando, cómo estaba situado en la novela que escribía.

Allí, pues, ustedes habrán visto la solución que encontré, pero en un momento es otra peculiaridad de las averiguaciones, más que las investigaciones que hacemos los escritores. De pronto encontré que en el convento y la Iglesia que existen en Cartagena de Indias, en la enfermería, había otro cura que agonizaba al mismo tiempo que Claver. Me llamó la atención esa coincidencia en el camino a la muerte y descubrí que se trataba de Alonso Sandoval, un jesuita que escribió en el siglo XVI un impecable y tremendo ensayo sobre la esclavitud negra: *De instauranda aethiopum salute*..

Eran esos hombres: Claver con un mal, una enfermedad, y Sandoval con otra (la de Sandoval era propia de los esclavos negros, de quienes se había contagiado). Y no había nada que hacer; estaban allí, sueltos al camino de la muerte. De manera que esto me llevó a revisar la obra de Sandoval, que tenía un par de estudios después del siglo XVI. Me encontré con un hombre que investigaba la esclavitud como si fuera un sociólogo contemporáneo, que consultó todo lo que los padres de la Iglesia y la filosofía clásica –Aristóteles– decían sobre la esclavitud. Miró el hecho, hablaba con los capitanes de las naves, con los cargadores, con los comerciantes de la trata; tenía ubicados todos los lugares donde las naves dejaban parte de esa oprobiosa mercancía humana para contrabandear con ella, ponerle otros precios; y era un trabajo de una exactitud, de un rigor, que intelectualmente no había manera de no condenar la esclavitud.

Sandoval se atreve a decir, lo que ya era fuerte, que la esclavitud era un pecado. No se atreve a una condena abierta porque era un problema con España, que vivía de esa esclavitud, recibía rédito, beneficios de la trata. Pero en ese momento me di cuenta de que la

libertad no era un tema pasado ni viejo, sino que ese hombre, Claver, desde la religión, bendecía, bautizaba, confesaba, y además todo era un mundo extraño porque para confesar en otra lengua –había más de un millón de lenguas entre los esclavos negros que llegaron a Cartagena de Indias– debía Claver tener intérprete entre quien confesaba el pecado y el cura que absolvía. Ya eso para la literatura era una total fantasía. Pero Claver representaba al hombre de acción, el hombre que bautiza, que cura, que alivia. Y Sandoval, con ese tratado sobre la esclavitud, representaba al hombre de pensamiento. Ese conflicto entre el hombre de pensamiento y el de acción es un conflicto contemporáneo. Entonces me sentí contento: era mi encuentro con los muchachitos fantasiosos que podían contar las cosas como si hubieran ocurrido el día que las estaban contando, y me hacía sentir éticamente justificado por no convertir la novela histórica en un tema de anacronía exótica.

Quizás son algunos de los secretos que podía comentarles.

\* \* \*

*La ceiba de la memoria*, como título, tiene tal vez diversas circunstancias. Una, como ya lo advertía el maestro Alejo Carpentier, es que la ceiba es el árbol de América. Por otra parte, ha estado siempre vinculada a nuestra gesta de independencia. Cuando en las batallas, bajando por el río Magdalena, nuestro libertador, Simón Bolívar, se detenía en la villa de Santa Cruz de Mompós, prefería dormir a la sombra de la enorme ceiba (durante mucho esos árboles), que todavía está en una de las orillas del río. La otra, sin duda, es en la tradición africana lo que significa el árbol, como lugar donde se pone a los muertos para conservar su recuerdo; los dejan junto a las raíces.

Escoger entre los personajes cuál gusta más al autor no siempre es fácil, y es razonable entenderlo como voces colectivas; pero desde la perspectiva racional e intelectual yo tengo alguien con quien me gustaría conversar, es Alonso de Sandoval. Y desde la perspectiva sentimental yo sigo enamorado de Analia Tu-Bari.

Sí, hay algo que fue apareciendo a medida que navegaba en la novela y era la idea que me obsedía de cómo las tragedias contra la libertad siempre son universales, que no hay tragedias locales, y me preocupaba que esa tragedia tremenda de la esclavitud negra en América era ocultada, escondida, al lado del, parece contradictorio, enorme prestigio de otras tragedias como la del pueblo judío. Quizá eso, la búsqueda de la reflexión sobre la libertad, condujo la novela a emparentarlos.

*Ver lo que veo* fue un trabajo de algunos años donde intento acercarme otra vez al mundo de los barrios producto del desplazamiento, de las invasiones, esos barrios donde todos los oficios son honrados, hasta el del ladrón, el boxeador, el salón de belleza con las modisterías. Y he hecho un camino intentando responder a esa ocurrencia, pero poniéndolo en consonancia: cómo en esos barrios se llega a la pobreza, nunca se logra resolver, pero también en el mundo de la sociedad opulenta, la que va al casino, la que tiene muchas tierras, la que tiene los cultivos de caña y la producción del azúcar, también llega a la ruina. **LPyH**

**Roberto Burgos Cantor** (Cartagena, 1948-Bogotá, 2018) fue narrador. Sus obras *La ceiba de la memoria* (2007) y *Ver lo que veo* (2018) obtuvieron el Premio Casa de las Américas (2009), y el Premio Nacional de Novela de Colombia, respectivamente.



# POEMAS

## Bibiana Bernal

### RAYUELA

*Nadie transita esta calle.  
Apenas yo, tratando de ir conmigo,  
bajo una lluvia finísima que aún no alcanza  
a alumbrar el asfalto.  
Cruzo la cebra  
como quien juega a la rayuela  
y se equivoca,  
sin buscar ningún cielo.*

### TRANSEÚNTES

*Semáforo en rojo.  
Un mimo espera para cruzar.  
La lluvia le ha desnudado parte del rostro.  
Por mi piel sin maquillaje solo se desliza el agua.*

*Semáforo en verde.  
No cruza. Permanece allá, inmóvil.  
No cruzo. Me quedo aquí, de otro lado, mirándolo.  
Me palpo la cara y miro la mano,  
como si quisiera comprobar que en mí también  
se ha borrado al menos una de mis máscaras.*

### IMITACIÓN

*Solo transitamos un mimo callejero y yo.  
No me imita, apenas me mira.  
Tal vez ya se agotaron sus gestos  
para representar al otro.  
A lo mejor imita mi inexpresividad  
y es mío su gesto lánguido.  
Compartimos parte del trayecto.  
Cercanos. Ajenos.  
*Como si ambos imitáramos la soledad. LPyH**

**Bibiana Bernal** (Calarcá, 1985) es poeta, narradora y editora. Su poesía se ha traducido al griego, portugués y rumano. Dirige Cuadernos Negros Editorial y Fundación Pundarika. Premio de Poesía Comfenalco, de Gobernación del Quindío y finalista del Premio Nacional de Poesía Mincultura.

# QUE CONSTE EN EL ACTA\*

David Betancourt

Llego tarde a mi primer día de trabajo como relatora. Todos me miran. Me siento en la única silla vacía, sin saludar. Saco el cuaderno y el lapicero. Total silencio. Que conste en el acta, dice mi jefe sin mirarme, que conste la esencia en el acta. A él no lo conozco, lo he visto en fotos, nada más, pero sé que es muy importante. Todos tienen corbata. Y barba. Todos están muy elegantes. Estoy temblando. Debí madrugarme más. Celebran un chiste. Uno de ellos me señala. La de las actas, dice mi jefe, filóloga también. Prosigamos, dice uno de ellos.

Agarro firme el lapicero para empezar a copiar. Hablan del *excursus* ontológico de los axiomas subyacentes, de la textualidad de las formas paraliterarias, de la caracterización de las oposiciones fonológicas y grafemáticas del español... Finjo que escribo, que entiendo, que recojo la esencia de lo que dicen. Escribo en el aire, rozo el papel con el lapicero, que no tiene nada por decir. Parece que hablaran otro idioma. Una gota de sudor cae en la hoja y la encierro en un círculo de tinta. Quiero salir corriendo de esa reunión de señores con mil maestrías, doctorados, posdoctorados, con más cartones que un tugurio. Me miran. Entonces escribo: “Ninguno me saludó”. Abro los ojos y los miro para que crean que pongo atención y entiendo. Acaban la idea y rápidamente voy al papel y escribo: “Nin-

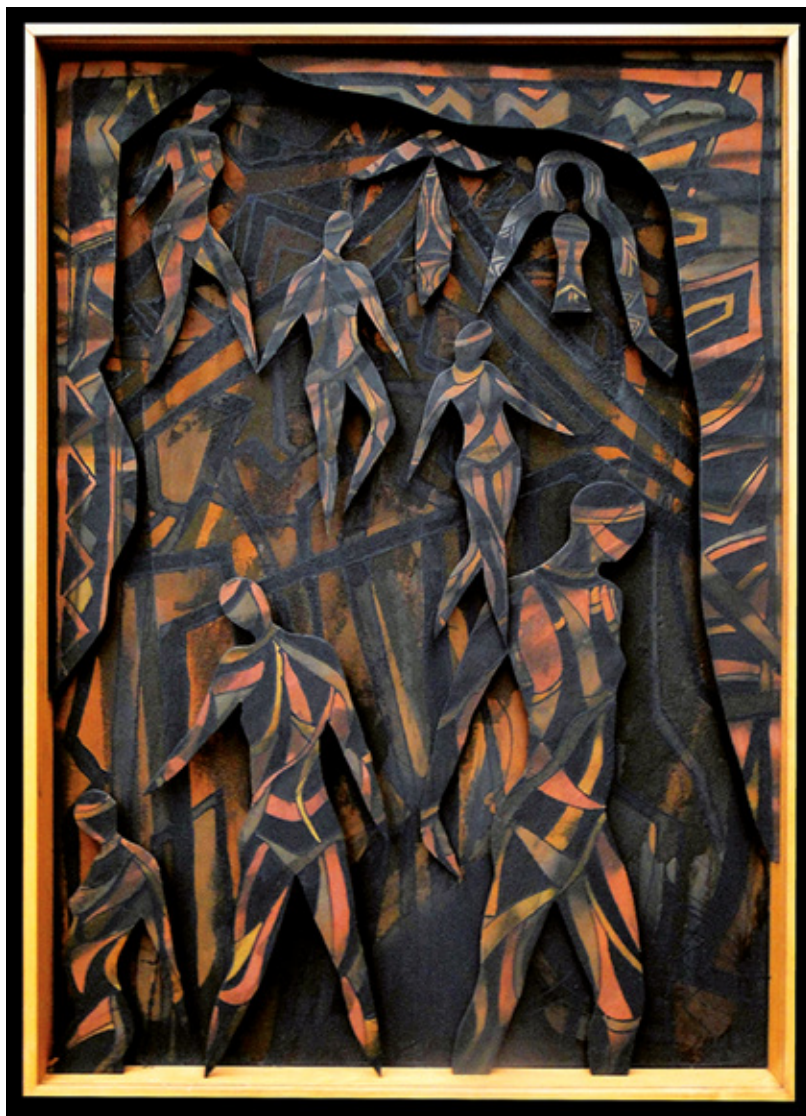
**Quiero salir corriendo de esa reunión de señores con mil maestrías, doctorados, posdoctorados, con más cartones que un tugurio. Me miran. Entonces escribo: “Ninguno me saludó”. Abro los ojos y los miro para que crean que pongo atención y entiendo.**

guno me dijo una palabra amable. El jefe no me presentó. Si esto sigue así, lo mejor es renunciar o me voy a volver loca”. No sé si es paranoia, pero creo que el chiste que celebraron tenía que ver con mi nombre. Quizá, mientras yo venía angustiada por el retraso en el bus, ellos hablaban de mí, sin conocerme, y se reían de Risa, del nombre. “Maleducados, intelectuales maleducados, académicos, viejitos, retóricos, rebuscados, maleducados, discursiadores, soberbios, malparidos, burleteros... Lingüistas, literatos y filólogos tenían que ser”, escribo. Parece que no saben palabras en español, no entiendo ni mu, ni mierda.

Escribo palabras, no ideas. Desinencias, diacrítica, parasíntesis, adstrato, aféresis, sinéresis, alveolar, anacoluto, compleción, deponente, anaptixis, batología, cacuminal, calambur... Y una que otra frase: producción de disortografías basada en Vygotsky. La señora de los tintos entra a la sala de reuniones. Deja un tintico al frente de cada uno. “Ninguno le dio

las gracias”, escribo. Ellos siguen y yo sigo escribiendo palabras: catáfora, concinidad... La señora escucha y sonríe. Se ríe por dentro de los doctores. Dos de azúcar, le digo, y ella me mira extrañada. No soy de ese circo, pensará, fui la única que le habló, la única que habla español en la sala de reuniones, la única que habla cotidiano. Me van a despedir. El jefe sigue hablando carreta y considera que lo que dice es muy importante. Que conste en el acta, me dice. Le digo sin palabras que claro, jefecito, subiendo y bajando la cabeza, y copio: “Que conste en el acta”.

Catástasis, circunloquio, concatenación... Dejo de escribir su idioma y me pongo a hacer dibujos en la hoja. Dibujo a una niña rodeada de viejos que muere a punta de discurso. Lo mejor es irme, volarme, pisarme del parche. Uno ronca. Yo escribo: “Viejito güevón, viejito roncón”. Eyectar, endiádis, geminación, epanadiplosis... Dibujo una cabeza que explota. Epanástrofe, epentético, probóscide... Dibujo una niña



*Caminos.*

que manda a la porra a un montón de viejitos que hablan otro idioma o mierda interesante. Escansión, haplología, gerundivo... Dejo de dibujar y escribo, sin mirar el papel, mirando al que habla: "Mi mamá y la abuela se decepcionarán de mí. Otra vez vagando, dirá la abuela. ¿Sí ve?, esa cosa que estudió no sirve pa un jopo, pa nada, ni para copiar lo que dice la gente". Volveré al ocio. Decidido. El problema es qué le digo al jefe ahora, cómo renuncio, cómo le explico que no cogí la esencia. Que conste en el acta, repite el jefe. Escribo: "El jefe es morbosos,

me mató el ojo, me hizo gestos sucios mientras decía que conste en el acta". Epítome, hipotiposis, ic-tus, paragoge, paronomasia, parresia, patética. Escribo: "Le digo al jefe el día que tenga que entregarle el acta que la hice juiciosa, que ahí estaba la esencia, pero que cuando me estaba bañando la perra se la comió, que tranquilo que eso no vuelve a pasar, que voy a donar a esa chanda al Bienestar Familiar".

Escribo en el aire, sin dejarme pillar, y me preocupo pensando en qué decirle al que me pida la hoja para ver, solo por curiosar, lo que he escrito. Hago una columna:

Qué términos.  
 Qué pulcritud.  
 Qué sabiduría.  
 Qué porte.  
 Qué garbo.  
 Qué vocabulario.  
 Qué genios.  
 Qué viejitos para hablar carretera.  
 Qué mana de güevonadas dicen.

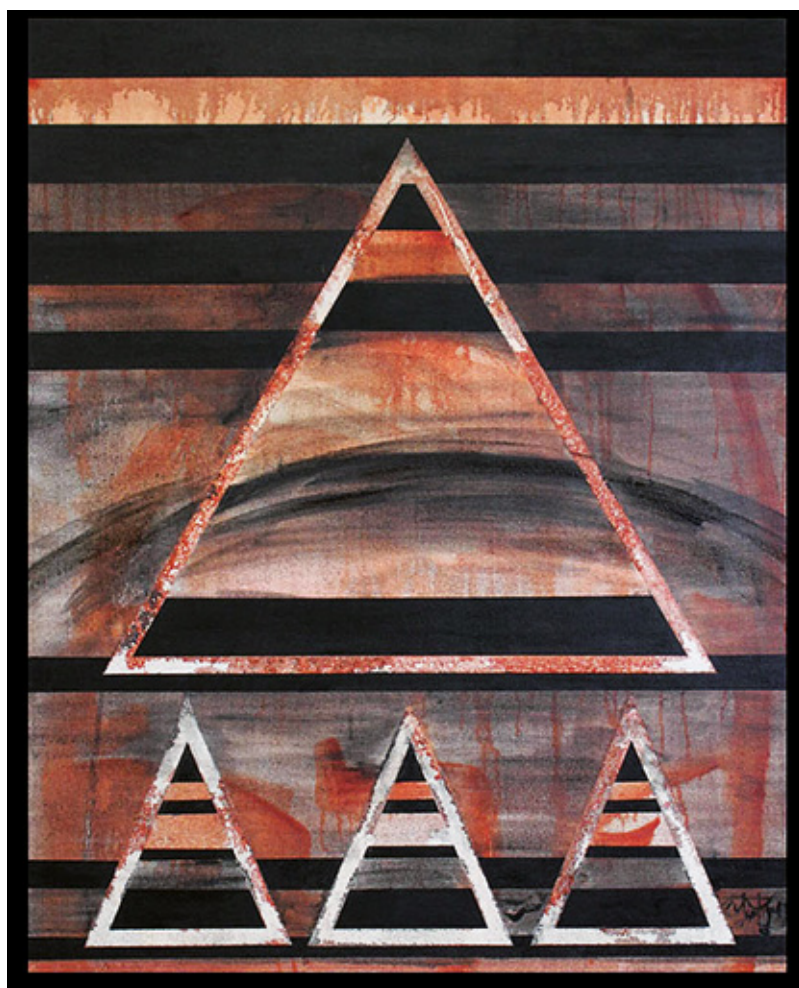
Qué decepción. Me decepciono de mí. Estos maestros confiando en mí, creyendo que seré la memoria fiel de sus palabras raras, de sus discursos incomprensibles, esperando emocionados tener el acta en sus manos para mostrársela a sus hijos y esposas para que vean que sí saben, que no son cualquier aparecido, que son duros, intelectuales, que alguien de abajo, una peona, les escribe lo que dicen... ¿Y si me equivoqué de sala de reuniones?, me digo. Expletivo, hemistiquio... ¿Apenas sean médicos y no filólogos? Idolopeya. "Son mis ídolos, no les entiendo nada, por ende saben mucho", escribo con rojo en la hoja. Semantema, semema. "Cuándo se acabará la semana, la semema", escribo mirando al que habla. Sinestesia. "Sin anestesia, me pusieron a sufrir de una, en el primer día de trabajo", escribo con negro. Zeugma. "Qué trauma". Ortofetismo...

Que conste en el acta, vuelve y dice el jefe, y esta vez se pasa la lengua por los labios. Pienso. Sí, definitivamente sí, el jefe en español solo sabe decir que conste en el acta. Acabamos el tema y pasamos a la peroración, dice luego. Escribo: "También sabe decir acabamos el tema y pasamos a la..." Alá, ayúdame. ¿Qué estudié yo?, no se supone que lo mismo que ellos, pero sin menos tiempo perdido en maestrías, doctorados y especializaciones, porque no entiendo nada, en absoluto. Laísmo,



licuante, metalenguaje... ¿Cuánto tiempo perdí en la universidad? Metalepsis, metaplasmo, poliptoton... ¿En qué semestres?, ¿en qué materia?, ¿cuándo enseñaron estas palabras? Reduplicación, prolepsis... Demás que falté el día que las enseñaron. Proclisis, proparoxítono... Qué debut el mío, qué fracaso, cuándo llegará la peroración del jefe para irme a la casa. Escribo: “Envidio a los que estudiaron algo serio: Física, Astronomía, Matemáticas, cosas exactas, ciencias, cosas serias”.

Increíble, estos señores son de otro mundo. El que dormía se fue de espaldas con silla y todo, se pegó tremendo totazo y nadie, nadie se rio. Prosódica, archilexema, diptongación... Dibujo un viejito dormido sangrando en el piso y la sangre son letras que forman palabras de otro planeta. Y al lado del viejito intelectual sangrando en el piso, que en la vida real se para, como si nada, y habla de enálage, anástrofe, antífrasis, asibilación..., escribo: “Si el jefe no le dijo nada al viejito y ninguno se rio, entonces si me vuelo ninguno dirá nada”. Carientismo, catacrexis, deprecación... “Si espero hasta el final de la reunión y le cuento al jefe la verdad, que no entendí ni pío, ¿se enojará?, ¿me dejará de mirar con deseo y me gritará?, ¿me dirá que le hubiera dicho desde el principio que no entendía nada para ver qué hacíamos?, ¿hará que vuelva a empezar la reunión?” Conduplicación, datismo... Dibujo un muñequito gordo que escribe diccionarios y es mi jefe, que cuando la niña linda que hace las actas se le acerca a decirle que no entendió esas palabras tan extrañas, que no cogió ni una frase, que solo dibujó mientras los otros viejitos y él hablaban, él se convierte en un monstruo que habla otro idioma, entonces la niña linda se va y vuelve los días que la citan a dibujar y pensar mientras ellos



*Señales*

hablan academia. Al mes, puntualmente, a la niña le pagan muy bien. Y la niña, cada vez que ve al muñequito gordo que escribe diccionarios le dice que el acta se la comió la perra de la casa. Al lado de semejante dibujo tan abstracto, escribo: “Qué dibujo tan bacano me hice, se lo voy a mostrar a Paloma para que ella, que tiene amigos artistas contemporáneos, se encargue de que lo suban en una galería de arte”. Peroración, dice el jefe y varios se despiertan, que conste en el acta. Yo escribo, mientras miro y miro el dibujo: “Peroración”.

Ahí, cuando presiento el final, me vuelven los nervios. Uno de ellos adula a otro en palabras incomprensibles, por los gestos sé que lo adula, y el otro le devuelve

halagos. Otro se levanta de la silla. Dibujo, a la carrera, una niña que estudió Filología y atiende una cafetería, porque en su primer día de trabajo en otra parte la sacó a palo por bruta un muñequito gordo de corbata que habla cosas enredadas y sale en televisión a veces, en los canales culturales que nadie ve. Muy nerviosa, angustiada, miro qué hace cada uno para saber qué hacer, cuándo levantarme, saber cuándo se acaba la reunión. Otro se despide de todos con la mano. “Mi lapicero se resignó, no se rebeló. Quiso ser sumiso, siempre escribir, pero no tuvo la oportunidad”, apunto, intercalando, una letra roja, una letra negra. Lo que voy a escribir pienso decírselo al jefe, pero con otras palabras más

elegantes: “No copié nada, jefe, porque no escuché nada interesante en las dos horas”, escribo. Eso que copio no se lo diré al jefe. Apical, apódosis, archisemema... Hacen otro chiste, creo que esta vez en latín porque yo vi un curso de latín y sé cómo suena. Me río, finjo entenderlo. Todos están parados. Yo me paro. Me tiembla todo. Antes de guardar el cuaderno, escribo: “Que conste en el acta: soy un fiasco y perdí el empleo. En la casa me van a matar a punta de cantaleta”. Guardo el cuaderno. Los miro. Me suelto el pelo y me lo vuelvo a amarrar. No sé qué hacer. ¿Y si le digo al jefe cuando me pida el acta mañana que me robaron el maletín con los apuntes?, pienso. Escribo: “Filofobia no es miedo al amor, los filólogos de la Real Academia no saben nada, filofobia es miedo a los filólogos, monstruos de la retórica y la arrogancia”.

Se sientan de nuevo. Entonces saco rápidamente el cuaderno y el lapicero, fingiendo interés, y apunto: “Se da por terminada la reunión”. Miro el reloj y apunto: “A las diez y pico”. Dibujo una niña que se queda sorda luego de escuchar a unos señores hablar bobadas durante dos horas, bobadas que solo ellos entienden, y ni ellos, y sorda los demanda y pierde la demanda porque ellos son muy importantes y tienen muchas influencias. Dejo de dibujar y escribir, me tiembla la mano. Se levantan de nuevo y me coge más la angustia y los nervios se me alborotan. Sale uno, otro, otro... “Que se vaya el jefe y mejor le digo la verdad por teléfono”, escribo. Se van yendo, pero siguen

**–Jefe, quisiese me excusase el exabrupto, la diligencia inmadura, pero en mi primer día laborando poseí inconvenientes colosales, no obtuve concatenar en locuciones los términos por ustedes formulados –le digo, lentamente para lograr la frase perfecta que esté a su altura, y en la que cada palabra sea precisa y esté en su lugar–.**

y siguen apareciendo más palabras y frases que ni modo. Escribo la frase de Unamuno: “Un pedante es un estúpido adulterado por el estudio”. Todos se van. Me hago la invisible. Escribo: “Me está mirando, siento que me está mirando, mejor me paro antes de que se me acerque y vea los dibujos y mis reflexiones e incoherencias. Mejor le voy a decir la verdad. Pero si me habla con esas palabras raras qué, si no le entiendo nada qué, si me pregunta cosas que no sé qué, qué hago. Me está mirando. No escribo más”. Guardo el cuaderno y el lapicero. Cierro el maletín. Levanto la cara y mis ojos se encuentran con los suyos. Nos quedamos mirando

fijamente. Me intimidada. Me cuelgo el maletín y me le arrimo.

–Jefe, quisiese me excusase el exabrupto, la diligencia inmadura, pero en mi primer día laborando poseí inconvenientes colosales, no obtuve concatenar en locuciones los términos por ustedes formulados –le digo, lentamente para lograr la frase perfecta que esté a su altura, y en la que cada palabra sea precisa y esté en su lugar–. Por lo cual, el acta de la reunión, respetado jefe, es una utopía, una quimera. No poseo destrezas para confeccionarla.

El jefe se queda callado, mirándome las tetas. Me rodea, como un tiburón, y sé que me morbosea la nalga. Me provoca decirle, con todo respeto, “arcaico verde”, pero me quedo callada.

–Tú tranqui, mami –me dice–, ahí le va cogiendo el tiro a esta vaina. Mañana nos pegamos la conversaíta, actista, y te felicito porque ya eres miembro de este comité.

En el bus de regreso a la casa dibujo al jefe hablando mierda al piso, caca en demasía, que no consta en el acta. **LPyH**

\* El presente cuento forma parte del volumen *Ataques de risa*, de próxima aparición en la Editorial UV.

**David Betancourt** (Medellín, 1982) es autor de *Buenos muchachos*, *Yo no maté al perrito y otros cuentos de enemigos*, *Una codorniz para la quinceañera y otros absurdos*, *Ataques de Risa*, *La vida me vive amargando la vida* y *Bebestiario*.

# EL INSOMNIO DE LA CRÍTICA\*

Ángel Castaño Guzmán

Los tres volúmenes de *Crítica literaria* –conjunto de comentarios, reseñas y glosas del periodista y escritor bogotano Hernando Téllez–, con la curaduría del profesor e investigador Carlos Rincón e incluidos en la serie Páramo del Instituto Caro y Cuervo, reúnen tres décadas del itinerario intelectual de una de las voces capitales del pensamiento colombiano del siglo XX.

Inspirado en Montaigne, Téllez encaró con libertad los temas de su tiempo y dejó un registro de las vigiliadas, los cruces de opiniones y los afanes de los literatos latinoamericanos de la centuria pasada. Además de la actualidad y la coyuntura, el autor de *Espuma y nada más* se ocupó con largueza de las taras del nacionalismo estético, la sobreabundancia de versificadores en detrimento de la poesía y los menesteres de la crítica literaria. Estimulado por la tonificante prosa de Téllez y la audacia de sus cavilaciones, le formulé a un grupo de amigos una pregunta sencilla y un pelín payasa: ¿cuál es su crítico literario de cabecera? Una asombrosa mayoría dejó caer la espada en el cuello de la víctima: aquí no pelean los críticos ni literarios ni de nada. La contundencia y la unanimidad de la respuesta me llevaron a curiosear qué hay detrás de semejante consenso. Llevamos casi un siglo quejándonos de un vacío y una ausencia. Ya en 1939 don Baldomero Sanín Cano ratificaba la validez de un mantra

**Inspirado en Montaigne, Téllez encaró con libertad los temas de su tiempo y dejó un registro de las vigiliadas, los cruces de opiniones y los afanes de los literatos latinoamericanos de la centuria pasada.**

que al sol de hoy hace parte del arsenal retórico de los miembros de la república letrada –lectores, escritores, editores–: en Colombia no hay crítica literaria. O, para ser exacto, no tenemos críticos literarios de fibra y fuste. A diferencia de los actuales oráculos de la catástrofe, el ensayista antioqueño –nacido en Rionegro un par de años antes de la asamblea constitucional– esgrimió entonces una razón de peso: no la había porque, a la hora de los balances, la literatura nacional estaba en números rojos. ¿Conserva vigencia la regla? ¿Sigue siendo esto cierto? ¿Aún carece el crítico colombiano –al decir de Hernando Téllez– del punto de apoyo de una tradición literaria firme?

Por fortuna, las dudas tienen la costumbre de agrandarse mientras se les da vueltas una y otra vez. A la par de las anteriores, una inquietud bicéfala brinó del magín: ¿qué papel desempeña el crítico literario y cuál es su importancia para la cultura en general? Vale recordar, a guisa de abre bocas, dos símiles: uno de Néstor Madrid Malo, el otro de Felipe Res-

trepo: el primero lo equiparó con un termómetro: mide la temperatura creativa de un pueblo. El segundo, con un faro: alumbraba rutas recorridas, desvelando los fallos y los aciertos. El crítico es ante todo –siguiendo lo dicho por David Jiménez en *Historia de la crítica literaria en Colombia (1850-1950)* respecto a Sanín Cano– un lector que escribe de sus lecturas. Apela a la prosa argumentativa para compartir emociones y hablar de las ideas. En consecuencia, los juicios sobre las obras no se restringen a los calificativos de valor y procuran más bien encontrar el alma del artista vertida en el trabajo creativo y señalar los desvelos de su época, las contradicciones sociales del momento y el concepto general de vida que palpita en los versos o en los renglones de ficción. A este método de acercamiento a los textos –practicado entre nosotros por una estirpe cuyas cimas, según Pablo Montoya, son Sanín Cano y Rafael Gutiérrez Girardot e incluye los nombres de Hernando Téllez, Germán Arciniegas, Jorge Gaitán Durán, Ernesto Volkening y Hernando



Valencia Goelkel– el académico francés Gustave Lanson lo llamó “sentir históricamente”. Para lograrlo, el oficiante de la crítica debe, en palabras del docente de la Universidad Nacional Iván Padilla Chasing, “aspirar a un máximo de objetividad para dar cuenta de aspectos complejos como aquellos que explican la concepción y aparición de las obras literarias”. Confrontada a la lectura impresionista, la reflexiva tiene las miras puestas en las nubes: pretende no ser un ente parasitario sino, en virtud del rigor y el garbo, participar en la naturaleza del arte. En plata blanca: o la crítica es literatura –de la misma talla de la novela, el poema y el teatro– o no es nada. ¿Exagero? Los volúmenes de Alfonso Reyes, Erwin Panofsky, Octavio Paz y Carlos Monsiváis avalan el aserto.

El equipaje mental del crítico no se limita al conocimiento de las tradiciones literarias. A él se le puede adjudicar la imagen empleada por Ryszard Kapuściński para llamar al periodista ideal: un cazador furtivo de las humanidades. Resulta ilustrativo echarle un vistazo a algunos momentos estelares del pasado para comprender mejor el talante del crítico y sus posturas vitales. La Academia señala el ensayo *Núñez, poeta* (1888), escrito por Sanín Cano bajo el seudónimo de Brake, como el primer eslabón de la crítica literaria moderna en el país. Además de un pormenorizado examen de las dudosas cualidades líricas del presidente cartagenero y sus cuestionables dotes de traductor, el artículo postula la necesidad de asumir la autonomía del arte, dejando atrás el rol político e instructivo concedido a él por las elites de la Regeneración.

Esta actitud intelectual provocó la ruptura con una manera de leer y ponderar la literatura encarnada en Miguel Antonio Caro. El cerebro de la carta magna de 1886 tasaba el valor de las obras litera-

rias tomando en cuenta elementos ajenos a ellas: su aceptación del sistema hispánico de valores y de las preceptivas clásicas. Sanín Cano, por el contrario, inaugura en Colombia un hábito diferente: el de “anteponer el sentido de lo bello a cualquier otra clase de consideraciones”. En otro marco histórico –el de la Segunda Guerra Mundial– Téllez procedió de una forma similar al enfrentarse a las imposiciones estéticas del marxismo y del nazismo al arte literario. Con vehemencia escribió a inicios del decenio de los cuarenta: “La política del arte es la política de la libertad”. Salta a la vista que ellos, epitomes de la figura del crítico literario, defendieron las conquistas de la civilización que hacen posible el florecimiento de la cultura humanista y de los rituales democráticos. Quizá a los actuales les corresponda seguir haciéndolo. A todas luces tal magisterio ayuda a limpiar la atmósfera colombiana, enarrecida por el dogmatismo partidista y la torpeza argumentativa. Este alegato a favor de la libertad, desde luego, no era cosa distinta de un llamado para propiciar un ambiente social maduro para las aventuras de la inteligencia y las empresas de la sensibilidad y la razón. En resumen, uno en el cual la crítica encuentre terreno abonado.

Los críticos –apunta Carlos Rincón– enseñan a leer literatura. Brindan un concepto dinámico y atractivo del fenómeno literario a partir de sugerentes y novedosas apropiaciones del acervo espiritual y simbólico. Su labor de iluminar los textos –de desentrañar su polisemia– los hace ir más allá del oficio del reseñista para convertirse –de acuerdo con lo expresado por Iván Padilla Chasing– en una suerte de institución social a través de la cual accedemos a buena parte del conocimiento literario y cultural de los pueblos. Los libros en cuyas páginas aprendimos

a amar, a morir, a sentir el vértigo de la vida y de la finitud han superado la prueba del tiempo gracias al genio de sus creadores y al amoroso y exigente cuidado de los críticos. No obstante, estos no surgen por el chasquear de los dedos de un mago. La existencia de una tradición crítica de los libros y de la cultura depende de factores sociológicos de diversa índole: públicos interesados en los asuntos literarios, escritores profesionales y una industria del libro sólida, entre otros. “No se puede construir una tradición escrita –afirma Efrén Giraldo en el prólogo de *Nadar contra la corriente. Escritos sobre literatura*– sin condiciones materiales y económicas, sostenida por un idealismo romántico”. No en vano, apenas se dieron visos de ellas en nuestra historia reciente, subió al tablado una encomiable hornada de críticos.

En la Colombia de los decenios del treinta al cincuenta del siglo xx se produjeron transformaciones socioeconómicas importantes: crecieron las urbes a un ritmo modesto pero nada desdeñable en un país a la sazón rural; los liberales, ascendidos a la cúspide del poder de la mano de Olaya Herrera después de un férreo control conservador de los puestos públicos, estimularon la industria nacional y promovieron obras de infraestructura. La Universidad Nacional ocupó un lugar de primera fila en los desvelos del gobierno de López Pumarejo: se aprobó la construcción de la Ciudad Universitaria, llevando a un solo sitio las facultades antes dispersas a lo largo y ancho de Bogotá. En ese contexto, las revistas literarias le insuflaron aliento a la movida cultural del país, restándole protagonismo a la prensa doctrinaria. Irrumpen en el panorama varias publicaciones seriadadas que contribuyen en la independencia del campo litera-

rio frente a los aparatos políticos: *Revista de la Universidad de Antioquia* (1935), *Revista de las Indias* (1939), *Crítica* (1948), *Crónica* (1950), *Cuadernos* (1953), *Mito* (1955), solo por citar unas pocas. Los cambios sociales y la apertura editorial e ideológica avivaron el hambre de una generación empeñada en abrirle tribunas al debate tras concluir el largo bostezo de la hegemonía conservadora. No se ofende a la verdad si se menciona que la etapa dorada de nuestra crítica y de nuestra novelística –hasta ahora, por supuesto– coincide con la entrada tarde a Colombia de los vientos de la modernidad.

Una de esas brisas llegó al abrirle las puertas a un universo alternativo al español y al católico: la creciente influencia en nuestra sociedad de las literaturas francesa, estadounidense e inglesa y la llegada al país de extranjeros ilustres. Las contingencias de la política mundial y el apocalipsis nazi trajeron a puertos colombianos a dos exquisitos europeos –el uno belga, el otro polaco–, ejemplos de enciclopedismo y perspicacia: Ernesto Volkening y Casimiro Eiger. Falta en la historiografía literaria un atento estudio del significativo aporte de los foráneos al progreso de las letras y la cultura colombianas. Aparte de los aludidos, vienen a la memoria los nombres de Manuel del Socorro Rodríguez, José Celestino Mutis, Ramón Vinyes y Martha Traba. Volkening y Eiger –con mayor énfasis el segundo– ejercieron la crítica en la radio, un canal informativo no usual para dicha faena: durante 10 años Volkening reseñó películas ante los micrófonos de Radiodifusora Nacional mientras Eiger se ganó el rótulo de “padre del arte moderno colombiano” por sus crónicas leídas en los programas “Bogotá, hoy y mañana” y “Exposiciones y museos”. Un dato curioso brilla en este instante: ambos tuvieron



Muro

alguna relevancia en la carrera de Álvaro Mutis y García Márquez. El poeta de *Los elementos del desastre* no dudó en considerar a Eiger un entrañable padre y maestro. El nobel –escéptico ante los críticos– reconoció el tino de los artículos de Volkening en *Eco* sobre sus novelas. Los dos cumplieron con suficiencia el apostolado pedagógico del crítico.

La serpiente se muerde la cola: la literatura es una de las expresiones básicas del devenir histórico de los pueblos: de su lengua, costumbres, visiones de la vida y de la muerte. Ni la literatura ni la crítica brotan de la nada: se necesitan para pulirse mutuamente. El crítico, declara Darío Ruiz Gómez, “desata las preguntas que confunden al mediocre y deciden al verdadero artista a lanzarse a la noche oscura del conocimiento”. Esta tarea la llevan a cabo hoy por hoy escritores

vinculados a la academia universitaria: David Jiménez, Fernando Cruz, María Teresa Cristina, Iván Padilla, Pablo Montoya, Maryluz Vallejo, Carlos Castrillón, Harold Alvarado, Carlos Granés y un etcétera ni tan largo ni tan corto. A fin de cuentas, tal vez la crítica literaria, según Rigoberto Gil, se haya desplazado de la prensa a otros escenarios a los que las luces de los proyectores mediáticos no llegan con frecuencia. **LPyH**

\*El texto apareció originalmente en la revista *Arcadia*. Se reproduce con permiso de su autor.

**Ángel Castaño Guzmán** es periodista de la Universidad del Quindío, magíster en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Compilador del libro *Asedios verbales. Panorama del cuento colombiano*. Colabora con frecuencia en la prensa de su país.



# ESTADO Y Sociedad



# La fracasada búsqueda de El Dorado, ORIGEN DE NUEVA GRANADA

Vivian Camargo Cortés

La conquista de grandiosas ciudades doradas alimentó el imaginario occidental durante muchos años. Las conquistas de México (Hernán Cortés) y de Perú (Francisco Pizarro) llenaron de expectativas a los nuevos conquistadores, ávidos de gloria y de riquezas. Desde 1530, los españoles evocan la existencia de un príncipe dorado, un cacique del territorio muisca, en el actual departamento de Cundinamarca, Colombia. Conquistadores como Sebastián de Benalcázar, Gonzalo Pizarro, Francisco Orellana y Pedro de Ursúa organizan expediciones infructuosas en busca del famoso indio dorado. Esta imagen seduce igualmente a Gonzalo Jiménez de Quesada, quien en 1536 organiza una expedición a través del río Magdalena, hacia el interior del territorio, para conquistar las tierras del famoso príncipe. El infructuoso periplo de don Gonzalo lo llevará al descubrimiento del pueblo muisca en el altiplano cundiboyacense y a la fundación de Santafé.

Varias crónicas americanas registraron la búsqueda de El Dorado en el siglo XVI. Una en particular, aquella escrita por Juan de Castellanos (notable cura y beneficiado de Tunja en la Nueva Granada), retoma el tópico del indio

**Varias crónicas americanas registraron la búsqueda de El Dorado en el siglo XVI. Una en particular, aquella escrita por Juan de Castellanos (notable cura y beneficiado de Tunja en la Nueva Granada), retoma el tópico del indio dorado con el fin de cuestionar la veracidad de su contenido.**

dorado con el fin de cuestionar la veracidad de su contenido. En su obra *Elegías de varones ilustres de Indias* (1589), una crónica en verso que consta de cuatro partes, el autor narra la historia de los primeros años del descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo, así como la fundación de la Nueva Granada, su nueva patria. El beneficiado de Tunja presenta la historia de El Dorado como una narración fabulosa. De esta manera, el autor pretende poner de relieve el carácter racional e innovador de la exploración y pacificación de la Nueva Granada, liderada por Gonzalo Jiménez de Quesada, proceso que se opone a una conquista fundada en un argumento mítico. Narrado de esta manera, el beneficiado deja en segundo plano el deseo de don Gonzalo de hacerse con el gran tesoro del famoso príncipe dorado para

focalizarse en el carácter moderno de la fundación del territorio a manos del licenciado don Gonzalo.

Para Juan de Castellanos, el contenido mítico e inverosímil de la narración no constituye en sí un argumento de peso para la conquista y colonización de un territorio. Lo interesante para el beneficiado es la manera en que don Gonzalo continúa el proceso de pacificación del territorio para llevar a cabo una colonización permanente. La observación del territorio, la verificación de las fuentes que lo describen y el estudio de sus recursos potenciales, necesarios para hacer prosperar una colonia, se convierten en los mejores argumentos utilizados por don Gonzalo, y son puestos en primer plano en la crónica de Castellanos para representar el carácter ejemplar de la moderna pacificación de la Nueva Granada.

## Del mito conquistador a la pacificación moderna

Para Demetrio Ramos, la leyenda de El Dorado sería el resultado de una mezcla de tradiciones indígenas muiscas. Estos tenían la costumbre de rendir culto a sus divinidades lanzando a la laguna diferentes objetos hechos de oro. El cacique de Guatavita encabezaba dicho ritual (Ramos 1988, 407). La primera noticia acerca del príncipe dorado fue escuchada por las tropas de Sebastián de Benalcázar en Quito en 1534. Un indígena habría venido a establecer una alianza con los españoles para luchar contra los muiscas y narra la existencia de una tierra abundante en oro, situada en el interior del territorio. El indígena habría descrito la ceremonia encabezada por el indio dorado (Magasich-Airola, de Beer 2007, 69-98). El autor de las *Elegías* narra este episodio con el propósito de denunciar la instrumentalización de dicha historia y poner en primer plano la tarea del fundador moderno personificado por don Gonzalo.

El tópico del indio dorado aparece en la tercera parte de las *Elegías* (Castellanos [1589] 1997, 857), en el canto titulado “Donde se cuenta cómo Sebastián de Benalcázar prosiguió la guerra contra Hrumanavi [Rumiñahui] y los otros capitanes de Alabaliba [Atahualpa], que se había alzado con el reino de Quito, hasta la muerte dellos”. Tras la derrota en Quito de Quizquiz, capitán de Atahualpa, Sebastián de Benalcázar ordena al capitán Pedro de Añasco la exploración de las tierras de Popayán, al sur del territorio. Juan de Castellanos cuenta que después de la conquista realizada por Añasco, Benalcázar decide programar la búsqueda de un sitio conocido entre los indios por sus grandes riquezas (oro y esmeraldas). El

**El nuevo objetivo pacificador debe centrarse en encontrar un asiento definitivo para establecer una “cama” permanente. Don Gonzalo no logra encontrar el botín mítico esperado. Pero en lugar de proseguir su búsqueda, Juan de Castellanos cuenta que el conquistador decide encontrar un mejor fin a su expedición.**

conquistador utiliza como principal fuente de información el relato de un indio “forastero y peregrino” (Castellanos [1589] 1997, 860). Esta corta descripción de la fuente no respeta los principios necesarios a la narración de todo relato verídico que establece que todo testimonio utilizado debe provenir de una persona digna de fe. El beneficiado de Tunja pone en primer plano la dudosa naturaleza de la fuente. La incierta procedencia del indio no ha sido verificada. Su testimonio resulta poco fiable. Aun así, Sebastián de Benalcázar decide seguir con la expedición. El indígena cuenta a las tropas de Benalcázar todos los detalles del rito, resaltando la presencia abundante del oro que recubre el cuerpo del cacique. El indígena insiste igualmente en el fabuloso valor de los tesoros escondidos. Juan de Castellanos cuestiona la veracidad del relato gracias al uso del discurso indirecto que transcribe las pala-

bras del indio y, al mismo tiempo, hace hincapié en la deficiente calidad de la información y su contenido fabuloso e inverosímil.

El relato sobre los orígenes de El Dorado le permite cuestionar la verdadera existencia del tesoro y poner de relieve el carácter ficticio de la narración. El texto refleja, en este sentido, el debate existente en el siglo XVI que opone la narración de los hechos reales a la narración de los hechos en los libros de ficción, tales como los libros de caballería. El relato de El Dorado no es más que una narración sin fundamento, ya que se basa en un testimonio que no es digno de fe y en un contenido inverosímil. Por consiguiente, el autor considera la credulidad de las tropas españolas como una falta de espíritu crítico. El testimonio visual relatado por el indígena no es un argumento legítimo pues no ha sido validado por otro testigo de autoridad. De la misma manera, el autor explica que este relato infundado ha sido propagado “por infinitas vías derramado” (Castellanos [1589] 1997, 860) y adaptado según los contextos, lo que conlleva a una divulgación y deformación de un relato ficticio (patraña) que termina siendo adoptado como un hecho histórico (cosa cierta).

Castellanos deconstruye el origen del relato para revelar su subjetividad y su contenido fabuloso. El relato del indio dorado se teje a partir de una imagen mítica elaborada por los propios conquistadores que pecan por la falta de espíritu crítico. Los relatos de los Antiguos habían encendido la imaginación de toda una generación de conquistadores y soldados. En el relato de Juan de Castellanos, Benalcázar forma parte de aquellos hombres fascinados y absortos ante la búsqueda mítica de ciudades maravillosas. Pero la era de los descubrimientos de grandes reinos

precolombinos había llegado a su fin. Juan de Castellanos denuncia esta búsqueda quimérica como una empresa estéril proclamando que los conquistadores “no hallaron del dorado grano / tanto que fuese rica contía” (Castellanos [1589] 1997, 882). Estos versos traducen el fracaso de las expediciones basadas en el elemento fabuloso. Al poner en duda la existencia de El Dorado, el autor critica, al mismo tiempo, la avaricia de algunos españoles. En efecto, la conquista de las tierras con fines puramente personales se opone a su pacificación, misma que busca establecer un orden colonial estable. El autor denuncia la imagen mítica de una ciudad rica y de un príncipe dorado como pura fábula y extraña fantasía. Esta constante denuncia de la ficción y de lo fabuloso por el autor concuerda con el objetivo histórico de la escritura de la cuarta parte de las *Elegías* (Castellanos [1589] 1997, 1141). Aquí, el autor organiza su discurso en función de las prioridades requeridas para llevar a cabo una colonización estable. Para esto, Castellanos resalta la importancia del método. La inscripción de los hechos en el relato histórico implica la utilización de un método crítico regido por las nociones de observación, verdad y crítica de las fuentes, totalmente opuesto a la escritura de ficción.

El autor constituye una autoridad en el territorio donde vive. Tras años de residencia en el territorio, Castellanos conoce perfectamente la región y sus habitantes. En su calidad de testigo fiable puede certificar la ausencia de tales relatos sobre el indio dorado en el altiplano cundiboyacense. De hecho, su conocimiento geográfico le permite saber que los territorios señalados en el relato son ampliamente conocidos por su dificultad topográfica y la peligrosidad de sus habitantes. Castellanos



Calles

testimonia: “Ansi por aquellas vecindades / Tengo por cosa muy averiguada / Que hallaran mil dificultades” (Castellanos [1589] 1997, 864). Antes de preparar una conquista y expedición, los españoles deben, según Castellanos, examinar los recursos disponibles y observar las especificidades del territorio. El beneficiado insiste en la observación de la geografía humana, la flora, la fauna, el clima y todos los recursos susceptibles de permitir el establecimiento de ciudades, pueblos y reinos.

El relato de Juan de Castellanos y de la infructuosa búsqueda de El Dorado será, no obstante, beneficioso para los pacificadores modernos como don Gonzalo Jiménez de Quesada. Dicho relato servirá de espejo a todos aquellos que guíen sus empresas por un objetivo fabuloso. El nuevo objetivo pacificador debe centrarse en encontrar un asiento definitivo para establecer una “cama” permanente. Don Gonzalo no logra encontrar el botín mítico esperado. Pero en lugar de proseguir su búsqueda





Caja

da, Juan de Castellanos cuenta que el conquistador decide encontrar un mejor fin a su expedición: “Y así les pareció consejo sano / Entre tanto que mas se descubría / No dejar tan a solas de la mano / Aquella tierra vista que lo cria” (Castellanos [1589] 1997, 878). El fracaso de la búsqueda de El Dorado es aquí transformado en lección, ya que permite llevar a

cabo un verdadero proceso de pacificación y colonización del territorio que se convertirá en la Nueva Granada. El nuevo objetivo fundador permite la construcción y consolidación de ciudades y reinos. El texto transcribe la puesta en marcha de un plan racional que refleja la necesidad de establecer un centro urbano permanente en la región andina. La decisión de don Gonzalo es calificada de lúcida por Juan de Castellanos, pues relega el elemento mítico al segundo plano obedeciendo así a las nuevas normativas reales para llevar a cabo una pacificación más acorde con las necesidades de la segunda mitad del siglo XVI. La exploración, pacificación y colonización definitiva de las nuevas tierras se opone a la búsqueda incesante y obstinada de ciudades doradas de los primeros años de la Conquista.

El establecimiento permanente, y ya no itinerante de los españoles, es una manera de incrementar el poderío hispano. En efecto, la política de centralización de Felipe II pretendía, a través de la multiplicación de las Reales Audiencias, la institucionalización jurídico-política de los nuevos reinos y un control más eficaz del territorio americano. Todo aquello con el fin de limitar el poder otorgado a los primeros conquistadores en un contexto en el que la obtención de privilegios no estaba muy bien reglamentada. La legalización de un marco jurídico específico a la fundación de pueblos, ciudades y reinos requería una descripción altamente detallada. También se buscaba ampliar el poblamiento colonial en detrimento de una conquista fundada en la rápida acumulación de una fortuna conformada en su mayoría por piedras y metales preciosos. Las tierras que no contuvieran ninguna riqueza mineral serían estudiadas y repensadas como lugares

potenciales para una futura colonización y arraigo de la población española. Las mismas ya no constituían un simple lugar de paso o un punto nómada de abastecimiento o suministro, sino una pieza clave en la estructuración de un poblamiento sedentario y durable.

La búsqueda de El Dorado aparece en las *Elegías* de Juan de Castellanos como un relato de ficción, una narración fabulosa y poco fiable en un contexto en el que se busca no solamente integrar los pueblos indígenas al orden jurídico-político de los nuevos reinos de las Indias occidentales, sino también consolidar las nuevas entidades administrativas a través de un control centralizado y racional. El tópico de las ciudades y los príncipes dorados es reemplazado poco a poco por una visión racional de un hombre moderno que debe consolidar definitivamente la fase de colonización permanente del Imperio español en el territorio americano. **LPyH**

#### REFERENCIAS

- De Castellanos, Juan. (1589) 1997. *Elegías de varones ilustres de Indias*. Cali: Gerardo Rivas Moreno.
- Magasich-Airola, Jorge y Jean-Marc de Beer. 2007. *América mágica. Mitos y creencias en tiempos del descubrimiento del nuevo mundo*. Nueva York: Anthem Press.
- Ramos, Demetrio. 1988. *El mito de El Dorado*. Madrid: Istmo.

**Vivian Camargo Cortés** (Bogotá, 1976) es doctora en Lenguas, Literatura y Civilización Hispanoamericana de la Universidad de Lorena. Ha trabajado con la Universidad de Lorena como lectora y ATER (*attaché temporaire d'enseignement et de recherche*).

**N**o hubo tiempo para la tristeza, el principal y más importante documental que se ha realizado en Colombia en materia de construcción de la memoria histórica, contaba, a la fecha de redacción de este texto, con cerca de 615 mil visualizaciones en YouTube. El documental, producido por el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) de Colombia, fue publicado en esa plataforma el 27 de noviembre de 2013; se necesitaron más de ocho años de investigaciones en campo para su realización y contó con el respaldo de un documento escrito, el informe *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*, realizado por el mismo CNMH. El informe es sin duda alguna la herramienta de reflexión más completa que se ha realizado sobre el conflicto armado colombiano, sus causas y consecuencias.

Las comparaciones no siempre arrojan certezas, pero para tener una idea de lo poco que este trabajo ha sido utilizado en el país, se puede mencionar que según el YouTube Rewind 2017 –el video que la plataforma YouTube realiza para presentar lo más visto en cada año en diferentes países–, una parodia de la canción “Despacito” fue reproducida en Colombia 5 712 146 veces. Es decir, que en cinco años de estar disponible el documental del CNMH en YouTube, solo ha logrado un 10% de las reproducciones que, en un solo año, alcanzó una parodia musical.

Adicional a lo anterior, cuando el tráiler del documental se quiso presentar en las salas de Cine Colombia, empresa líder de taquillas en el país, el CNMH propuso incluso una cifra económica para que dicho trabajo se divulgara en este espacio. Después del acuerdo, que se pactó por 140 000 millones de pesos colombianos, el presidente de la compañía de cine

# SIN TIEMPO PARA LA MEMORIA

José Bolívar

**El CNMH, creado a través de la misma ley que reconoció por primera vez el estatus de víctima del conflicto armado en Colombia en el año 2011, ha tenido por objeto la recepción, recuperación, conservación, compilación y análisis de todo el material documental y oral relativo a las violaciones de derechos humanos ocurridas con ocasión del conflicto armado interno.**

informó al CNMH que la pieza audiovisual no iba a ser divulgada pues, según ellos, contenía “imágenes demasiado fuertes y crudas”.

Al respecto, surgió un incipiente debate que impidió que el tráiler finalmente se proyectara en las salas de Cine Colombia. Marta Ruiz, una de las periodistas más prestigiosas del país por su conocimiento en agendas de conflicto armado y paz, intentó generar una alerta con nombre propio: “Que Cine Colombia se niegue a pasar en sus salas el tráiler de un documental del Centro de Memoria Histórica es un caso aberrante de censura”, escribió en la *Revista Semana* en diciembre de 2013. Por su parte, Caracol Radio anunció en esa misma fecha que el CNMH había solicitado un pronunciamiento por escrito a Cine

Colombia para que la opinión pública conociera las razones de su decisión. La respuesta nunca llegó.

El CNMH, creado a través de la misma ley que reconoció por primera vez el estatus de víctima del conflicto armado en Colombia en el año 2011, ha tenido por objeto la recepción, recuperación, conservación, compilación y análisis de todo el material documental y oral relativo a las violaciones de derechos humanos ocurridas con ocasión del conflicto armado interno. En último término, la esencia misma del CNMH es aproximarse a la verdad de los hechos y contribuir a evitar en el futuro la repetición de los mismos. Sin embargo, no ha sido una tarea fácil en el país. Ni con su principal informe, el *¡Basta ya!*, ni con su más importante documental, *No hubo*

tiempo para la tristeza, ni con los 129 informes que ha publicado.

Sí, 129 informes que develan múltiples hechos de violencia perpetrados por el Estado, la guerrilla y grupos paramilitares, que retratan diversos tipos de violencia; desde asesinatos selectivos, masacres, tortura, secuestros, despojos y extorsiones, desapariciones, violencias sexuales, desplazamiento forzado o reclutamiento de menores, hasta las consecuencias ocasionadas por minas antipersonal y otros explosivos de guerra, el ataque a bienes civiles, atentados terroristas, amenazas... Todo esto ha pasado y pasa en Colombia, pero se quiere ocultar. Son dos los motivos: por una parte, una institucionalidad que ha tenido grandes responsabilidades que quieren seguir ocultándose y, por otra, una ciudadanía que no ejerce esta prerrogativa. Una ciudadanía que no quiere saber lo que ha pasado, y por eso no tiene dimensión de la guerra y sus impactos...

Esto se evidenció el 2 de octubre de 2016, día en que Colombia tuvo la oportunidad de votar en un plebiscito que pudo haber puesto fin al conflicto armado con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo (FARC-EP). Sin embargo ganó el no. En un país donde a través de los informes del CNMH hemos sabido que la cifra de muertos por el conflicto armado supera los 262 000, se dijo no a la terminación de la guerra. Y aunque diversas iniciativas ciudadanas vienen ejerciendo presión para que lo negociado con las FARC-EP se mantenga, hoy todo se debilita. Y no solo los acuerdos de La Habana; en la actualidad hay muchas cosas en juego en materia de otros procesos de desmovilización y los actuales diálogos con el Ejército de Liberación Nacional (ELN).

En cuanto a los acuerdos de La Habana, el último informe de Nacio-

## **Los grupos paramilitares tienen mucho más por contar y esa verdad es la que ha venido construyendo el CNMH; la otra es que pese a que la violencia perpetrada por el paramilitarismo ha causado más víctimas, es mayor el odio por las guerrillas en el país.**

nes Unidas, realizado en septiembre de 2018, alerta sobre la salida de excombatientes de las zonas territoriales donde habían venido concentrándose, lo que potencia el riesgo del rearme. La Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) sigue sufriendo modificaciones estructurales que no se contemplaron en los acuerdos originales y, como eje fundamental del “Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición”, ese organismo será definitivo en la consecución de la verdad y del derecho a saber que tiene la sociedad. Pues sin verdad no hay justicia, ni reparación, ni garantías de no repetición. Toda esta crisis en la implementación de los acuerdos se debe en gran parte a la falta de legitimidad que tienen estos en la opinión pública; si nadie cree en los diálogos, es fácil que los intereses políticos de unos pocos no tengan oposición. Y, como se ha dicho, nos niegan y nos han negado el derecho a conocer nuestra historia reciente.

Respecto a otros procesos, también es necesario partir de una base: las cifras de víctimas que posee el CNMH. En materia de responsabilidades, la institución re-

gistra que grupos paramilitares perpetraron 8 902 asesinatos selectivos y 1 166 masacres; las guerrillas, 3 900 asesinatos selectivos y 343 masacres; el Estado, 2 399 asesinatos selectivos y 158 masacres. De estas cifras pueden obtenerse dos conclusiones: los grupos paramilitares tienen mucho más por contar y esa verdad es la que ha venido construyendo el CNMH; la otra es que pese a que la violencia perpetrada por el paramilitarismo ha causado más víctimas, es mayor el odio por las guerrillas en el país. La investigadora Alexandra García, por ejemplo, cita encuestas en las que, de 8 514 987 hogares colombianos encuestados, 32% afirma que las guerrillas son las principales culpables de la violencia en los últimos años y solo 6% la atribuye a los grupos paramilitares. Y un dato adicional: cuando se indaga si “el paramilitarismo era un mal necesario”, casi 40% responde que sí.

Los procesos de verdad que hasta el momento se han elaborado en Colombia han tenido muchos obstáculos, pero venían avanzando. La Dirección de Acuerdos de la Verdad (DAV), adscrita al CNMH, se ha encargado de recibir, clasificar, sistematizar, analizar y preservar los testimonios de más de 15 mil desmovilizados de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) que firmaron acuerdos con el Gobierno Nacional en el marco de la aplicación de una ley que les brindaba beneficios jurídicos a cambio de sus testimonios. Como en otros contextos, ha sido complejo: en lo técnico, en la difusión, en la depuración de los datos; pero que el CNMH haya publicado a la fecha esos 129 informes dice mucho de sus avances. Otra cosa, claro está, es que los mismos no hayan tenido el impacto que se necesitaba.

Y se insiste. Esta es una de las razones principales que han lleva-





*Mural final*

do a que los procesos de paz en Colombia no se hayan debatido en el marco de sus beneficios reales: el desarme y la disminución de la violencia. En cambio, y como se demostró en la campaña del plebiscito sobre los acuerdos de paz de La Habana, la opinión pública se centró más en discutir informaciones provenientes de noticias falsas. Al respecto, el mismo Consejo de Estado de Colombia indicó que en la campaña dirigida por el partido político Centro Democrático, liderado por el expresidente Álvaro Uribe, había sido un “hecho notorio” que las falsedades se convirtieron en la principal estrategia para que ganara el “no”. Y es que incluso el gerente de dicha campaña, Juan Carlos Vélez, reconoció públicamente que habían mentido para lograr que el plebiscito no avanzara.

El panorama hoy sigue siendo el mismo, pero con un gran agra-

vante. Por una parte, la opinión pública continúa oponiéndose a las negociaciones de paz; y, lo más preocupante, el nuevo gobierno está dirigido por el presidente Iván Duque, quien pertenece a la bancada del partido político Centro Democrático, el mismo que se encargó de difundir falsedades para que el proceso de paz no avanzara. Así las cosas, los cambios institucionales que se vienen dando en materia de memoria histórica están en línea con esa oposición a la paz y la construcción de la verdad.

El pasado mes de octubre, el gobierno entrante anunció que el nuevo Director del CNMH sería Mario Javier Pacheco, quien meses antes había publicado en sus redes y en su blog personal opiniones como: “el Centro de Memoria Histórica es otra de esas estructuras infiltradas pagadas por el Estado para deslegitimar al mismo Estado”; y una complementaria: “sus

informes lujosos y voluminosos están cargados de omisiones tendenciosas que pretenden minimizar los horrores de las FARC y echar la culpa de los mismos al Estado y al extinto grupo criminal de las AUC”.

Frente a estos hechos, diversas organizaciones de víctimas y sectores de académicos se pronunciaron con una carta dirigida al gobierno nacional, en la que se señalaba que el nombramiento del señor Pacheco representaba una amenaza para la construcción de la memoria histórica del país. A la fecha de redacción del presente texto no había novedades sobre esto, pero sabemos que, dada su postura, la nueva Dirección buscará que esa verdad, la verdad que Colombia necesita saber, no se cuente.

El actual gobierno no solo se opuso a los diálogos de paz, sino que la institucionalidad que está conformando se orienta a seguir

restando importancia a los procesos de memoria. De hecho, la memoria no puede estar en manos de una apuesta gubernamental, como el mismo Gonzalo Sánchez, escritor y académico que estuvo dirigiendo el CNMH desde su creación, lo afirmó en entrevista ofrecida al diario colombiano *El Espectador* el pasado 3 de noviembre:

El Centro no puede ser una agencia de memoria histórica gubernamental. El discurso político puede deslizarse, muy fácilmente, de una consigna como la que nos habíamos impuesto: ‘La memoria una aliada para la paz’, a otra: ‘La memoria, un problema para la paz y la concordia ciudadana’. Los peligros son latentes.

El panorama en Colombia es muy complejo. Entre muchos otros ámbitos como los medioambientales, educativos y de salud pública, donde las clases menos favorecidas están en riesgo, también lo están la memoria histórica y la búsqueda de la verdad. Si bien esta preocupación ha existido desde hace varios años, en la actualidad se encuentra atravesando por una situación de peligro inminente, tangible, real.

Tal vez nos resulte obvio preguntarnos por qué nos preocupa tanto este escenario que amenaza la verdad y la memoria. En primer lugar, porque la verdad tiene su génesis en la necesidad de encontrar a las personas combatientes y a las víctimas de desapariciones forzadas. De ahí que sea el Derecho Internacional Humanitario el ámbito que primero se ocupó de darle un origen normativo a la verdad, a través del Protocolo I de 1977 adicional a los Convenios de Ginebra de 1949. En esencia, el derecho a la verdad está relacionado con el derecho a saber y, lo más

**El actual gobierno no solo se opuso a los diálogos de paz, sino que la institucionalidad que está conformando se orienta a seguir restando importancia a los procesos de memoria. De hecho, la memoria no puede estar en manos de una apuesta gubernamental.**

importante, el deber que tienen los Estados de recordar. Por ello en contextos de dictaduras, guerras, conflictos armados y todo tipo de violencias sociopolíticas sistemáticas, son los Estados los que deben ocuparse de develar la verdad de lo ocurrido. Y por su parte, la sociedad debe contrastar estas versiones, complementarlas y hacerlas visibles.

En materia de derechos humanos, la verdad es condición necesaria para consolidar los derechos de las víctimas a su justicia, reparación y garantías de no repetición. Una víctima necesita saber lo que pasó y, en lo posible, quién lo hizo. Sin esto, la reconciliación es un proceso mucho más complejo. De ahí que las reparaciones económicas, aunque importantes, no logran satisfacer todas las dimensiones y marcas que deja la violencia. En 2005, la Comisión de Derechos Humanos de Naciones Unidas llamó la atención sobre la necesidad de que los marcos jurídicos nacionales establecieran compromisos reales para garantizar los derechos a la verdad, la justicia y la reparación de las víctimas, y Colombia

legisló, creando el aparato normativo para avanzar en este propósito.

La verdad construye memoria y la memoria protege esa verdad. La memoria es producto de ese proceso colectivo que, al crear lenguajes y significados que cuenten lo ocurrido, tengan la capacidad de sanar, de permitir duelos, de visibilizar resistencias, de interpelarnos como sociedad. La memoria traza la línea y nos permite definir el diálogo que tenemos con el pasado, con lo que somos y queremos seguir siendo, y con lo que ya no queremos ser.

Hoy la tarea es producir más memoria, custodiar los avances y visibilizar lo ya construido. Desde lo pedagógico, introduciendo contenidos de memoria histórica en las aulas escolares y universitarias para posibilitar espacios que permitan creer y crear en ella, como lo han sugerido las políticas públicas diseñadas por el CNMH. En lo político, en las acciones que nos obligan hoy a asumir una postura activa frente a las actuales intenciones de desaparecer verdades o contarlas a medias, el activismo. En cuanto a la visibilización, debemos seguir. Seguir usando en clases el documental *No hubo tiempo para la tristeza*, seguir hablando del ¡Basta ya! y de los otros 128 informes publicados por el CNMH en las aulas, las redes sociales, la calle, la casa. Finalmente, tiempo. Invertir tiempo en la memoria, en nuestra memoria. **LPyH**

**José Bolívar** (Pamplona, 1978) es director de la Fundación Lüvo. Abogado especialista en Derechos Humanos y Estudios de Paz y profesor universitario. Actualmente vinculado al Programa de Estudios Hispánicos de la Universidad de Montreal, investiga narrativas literarias de la violencia en Colombia.

# EL ESPEJO SATIRIZADO



*El mundillo del arte*

## Felipe Cifuentes





*Work in progress*



2024



*Paranoia en los cerros orientales*





*Variación sobre Goya*



*Fanáticos*





*Jonás*





*Nieta de Whistler*



*Bacchino malato*





*Mutuo elogio*





*Dos tipos de ceguera*



*No invitados*





*Mi último cumpleaños en Cedritos*





*República Banana*

# FELIPE CIFUENTES

## Work in progress: la sátira plástica de Felipe Cifuentes

Julio César Goyes Narváez

¿El arte es un espejo que refleja (reproduce) o es metáfora viva de la realidad? ¿Crea otra realidad, una paralela a la cotidiana que descubre más que inventa? En todo caso, el artista provoca y destraumatiza el ver. El espejo satirizando reactiva en quien observa la percepción de mundos posibles, empodera emociones que el espectador había olvidado. El artista pone en escena experiencias inquietantes hasta el absurdo, significaciones transmediales (plástica, literatura, caricatura, fotografía, cine), múltiples cargas alegóricas (humanos que se ven a sí mismos, espectros que se materializan, animales que se humanizan o viceversa, cosas, niveles cromáticos os-

**El riesgo del pintor colombiano es representarse a sí mismo, representando al artista, y en esas huellas leer el legado histórico del tiempo efímero, lo real en todo su espesor.**

tensivos). La imaginación de Cifuentes es más expresiva que expresionista; no en vano el caprichoso Goya –que padeció la sociedad tenebrosa de su tiempo– no pudo más que crear engendros, y Cifuentes búhos y murciélagos, tan agresivos como las pesadillas del sordo; sin embargo, un pajarito rojo –leve fuego que espera volar– yace en una rama seca del cerebro.

Más allá de imágenes, costras y trazos cromáticos, hay una escritura sutil de formas entre “dos tipos de ceguera”: la que peca por imitación y aquella que se aleja por exceso. Felipe Cifuentes encuentra resonancia no

## América y la República Banana

Daniel Ferreira

América, en el *Atlas Maior* de 1668, compilado por Willem Blaeu y su hijo Joan Blaeu (editado por Taschen), es representada como una amazona coronada de plumas, arco, flecha y carcaj y un caimán-dragón como animal totémico. Uno de sus pies pisa la cabeza de un decapitado blanco flechado por ella y, más atrás, un grupo de barequeros nativos tributan canastas de polvo de oro para calmar su furia. En el fondo de la escena aguarda la carabela el cargamento de tesoros del continente que surcará el mar. Y en el cielo sobrevuelan las fantasías imperiales del conquistador que desbarranca a mandoble un régimen pagano, el misionero que convierte a la nueva fe al indio caníbal cuyas creencias deben ser reformadas, mientras los angelitos en el cielo rotulan la alegoría: América. Esto era América para el siglo xvi.

En *República Banana*, un óleo sobre lienzo de 120 x 100 cm pintado por el ibaguereño Felipe Cifuentes, aparece una mujer lactante que oprime un seno lechoso en la mano mientras está rodeada por esos angelicales cupidos que en el Renacimiento circundaban a las madonas y que William Bouguereau humanizó a comienzos del siglo xx. Cifuentes retoma un lugar común de la pintura y convierte la alegoría en un cuadro bizarro: rodeada de cupidos decrepitos que ansían leche, una mujer coronada por los rayos flamígeros –aquí la Estatua de la Libertad, o la idea subyacente de libertad de esa república bananera– es representada con su contrario: una mujer para ordeñar. Notable ironía que me recuerda una de las intervenciones misóginas de *El don de la vida*, de Fernando Vallejo: “El espectáculo más repugnante de la creación desde el *Fiat lux* es la mujer preñada. Máxime si lo que tiene adentro es otra. ¡Dos matroshkas!” Luego añade: “Que si hay un espectáculo más degradante sobre la faz de la tierra que la mujer paridora es la mujer carnívora. ¿Ven por qué no voy a restaurantes?

lejos del acontecer social, pero pone entre paréntesis la *selfie*; en sus autorretratos hay tensión y suspenso, conocimiento y técnica. Su *Viejo verde* es tan perverso como la *República Banana*, *El mundillo del arte* o el *Curador como artista*; la vida se hila con el tiempo convirtiéndose en sátira. El presente *dossier* gráfico narra la experiencia creativa del pintor colombiano que prefiere anidar en el umbral, justo allí donde la modernidad es *Work in progress* o repetición traumática.

El riesgo del pintor colombiano es representarse a sí mismo, representando al artista, y en esas huellas leer el legado histórico del tiempo efímero, lo real en todo su espesor. Hacia adentro hasta reencontrarse con el pasado y hacia afuera hasta vivir el futuro en presente continuo. La construcción de algo nuevo y verdadero no implica negar la tradición, ni la apoteosis de su naufragio. Para Cifuentes, compatriota de otro ibaguereño mordaz y expresionista como Darío Jiménez (1919-1980), la tarea es valorar lo que hay que olvidar, atendiendo a lo que es justo conservar. Heredero del humanismo que resonó en sus maestros de iniciación (Araujo, Uribe, Ortiz), evita las “vacas sagradas” de la academia; por eso reconstruye más allá de la ceguera del espejo las formas de pintores (El Bosco, Goya, Sorolla, Caravaggio, Kahlo, Castañeda, Nebreda...), los relatos de escritores carnavalescos (Carroll, Swift, Valle-Inclán, Cervantes, Voltaire, la Biblia, la fábula...), y las escenas de los hombres cotidianos (ebrios, narcisistas, vividores, políticos, paranoicos, payasos, hipocondriacos, solitarios).

Ante el mundo globalizado e hiperconectado de nuestros días denuncia el “mutuo elogio”; reinventa la tradición actualizándola en clave de sátira, porque es preciso pensar el lugar que ocupa el arte en la cultura mundializada, en los flujos sociales y políticos que definen nuevas formas de poder y diversas democracias, en las frustraciones y aberraciones del individuo atrapado en las redes de la tribu urbana; en fin, los deseos narcisistas del hombre viajando por internet. Todo esto, porque el autor de “lo que los demás suponen que yo pienso que ellos creen de mí”, practica una eficaz crítica a través de una notable pintura. **LPyH**

**Julio César Goyes Narváez** (Ipiales, 1960) es poeta y realizador audiovisual. Profesor e investigador del Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura (IECO), coordinador académico de la maestría en Comunicación y Medios de la Universidad Nacional de Colombia.

Estas devoradoras de animales me quitan las ganas de comer. Me imagino unos tigres hembras banqueteándose una gacela”.

Cinco siglos separan las dos representaciones mencionadas antes. Pero quizá puedan descifrarse a partir de ellas dos miradas opuestas sobre el destino de la opresión y de la explotación desde un lugar común de la historia del arte.

El señalamiento de Vallejo a la mujer paridora es el mismo que se hizo de la mujer salvaje desde el eurocentrismo, lo que el escritor arrostra con asco y sevicia añadiendo la causa de la sobrepoblación; ya en la América del *Atlas Maior* integraba la imagen del caníbal y la brutalidad en el mismo ser. La adjetivación de Vallejo y la representación alegórica del *Atlas Maior* encubren la misoginia de un pensamiento cristiano inoculado en todo el legado cultural de Occidente. Felipe Cifuentes plantea una paradoja con su obra. Complejiza la representación de la mujer que deriva de la iconografía del arte y subvierte los elementos de la composición para tergiversar el sentido: la denigración sistemática de la humanidad de la mujer y de sus derechos la han hecho esclava y no libre. Por eso la república bananera bien puede representarse con el blanco de la mayor explotación: la mujer.

Repaso otros cuadros del ibaguereño y encuentro la misma obsesión como método: establecer una relación entre obras de los maestros antiguos, Goya, Sorolla, Velázquez, Rafael, Caravaggio, situándose en el contexto del sujeto contemporáneo: el capitalismo salvaje. Más sutil pero igual de recurrente tal vez sea la presencia de referentes puntuales del arte y arquetipos literarios que se convierten en escenas de marcado surrealismo como los bestiarios de Indias, *Alicia en el país de las maravillas*, Goya y *El sueño de la razón produce monstruos*, *Judith* y *Holofernes* de Caravaggio, donde el guerrero traicionado es el pintor y lo que traiciona al artista es la paleta con la que pinta.

Cifuentes nació en Ibagué, Tolima, pero reside en Guadalajara, Jalisco. Ha expuesto en ET Gallery de Guadalajara, la Galería Glenhirst Brentford de Canadá, la Galería Latin Art en la República Checa y el Museo Casa Grau. **LPyH**

**Daniel Ferreira** (San Vicente de Chucurí, 1982) es escritor. Fue ganador del Premio Lationamericano de Primera Novela Sergio Galindo –convocado por la UV– en 2010 con *La balada de los bandoleros baladías*.





ARTE

# EL MUSEO DEL ORO

## y sus historias opacas

Daniel García Roldán

**Muy poco se conoce sobre la historia de la formación de sus colecciones, pues el Banco de la República es extremadamente celoso de sus archivos y se reserva el derecho de hacer públicos los documentos sobre el proceso de adquisición de las piezas.**

No cabe duda de que el Museo del Oro, que este año cumple 80 años de haber sido creado, es la joya más bella y luminosa de Colombia. Sin embargo, muy poco se conoce sobre la historia de la formación de sus colecciones, pues el Banco de la República<sup>1</sup> es extremadamente celoso de sus archivos y se reserva el derecho de hacer públicos los documentos sobre el proceso de adquisición de las piezas. ¿A qué se debe este secretismo? ¿Y en qué medida la exaltación del valor estético de los objetos orfebres sirvió como un medio para velar esa historia? El propósito de las siguientes líneas es arrojar algunas luces que ayuden a resolver estas preguntas.

En la metamorfosis de las piezas arqueológicas del Museo del Oro en obras de arte, José Pérez de Barradas (1897-1981) jugó un importante papel. Este antropólogo español, simpaticante del

régimen franquista, fue encargado por el Banco de la República para elaborar el primer estudio extenso de su colección orfebre, labor que realizó entre 1954 y 1966. En los primeros libros que resultaron de este trabajo, Pérez de Barradas empleó algunas de las ideas y estrategias del *Museo imaginario* de André Malraux, como método de presentación de los objetos de oro y tumbaga. ¿A qué se debió tal elección?

Según este intelectual y político francés, los museos no conocen ni “paladión, ni santo, ni Cristo, ni objeto de veneración” (Malraux 1956, 12) sino solo imágenes de cosas. Por cierto, la emblemática frase “la historia del arte desde hace cien años, es la *historia de lo que es fotografiable*” (28) se la debemos a él. Debido a las posibilidades de montaje, fragmentación, ampliación, encuadre y control de la luz, Malraux consideraba que la fotografía era el medio por ex-

celencia para formar un “álbum familiar de la historia del arte” (Didi-Huberman 2015, 3-20); por medio de ella era posible emparentar un Napoleón de Meissonier y un viejo rey de Rouault, una madona del Renacimiento y una escultura de Georges Braque, “una cabeza cristiana de la iglesia de Reims y una cabeza budista de Gandhara” (14); en pocas palabras, la imagen fotográfica le permitió a Malraux sugerir la existencia de estilos y obras maestras, en donde antes la mirada solo había reconocido objetos disímiles y artes menores. Esta cita de *Las voces del silencio* que Pérez de Barradas incluyó en su estudio de la orfebrería calima es prueba de ello:

La reproducción ha creado artes ficticias [...] falseando sistemáticamente la escala de los objetos, presentando imprints de sellos orientales y de monedas como relieves de columnas, amuletos como estatuas; lo inacabado de la ejecución, debido a las pequeñas dimensiones del objeto, se convierte por la ampliación en un estilo amplio, de acento moderno. (Malraux 1956, 22)

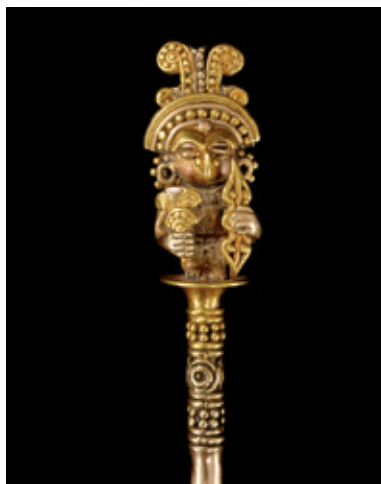
Con el uso de esta estrategia, Pérez de Barradas presentó en su trabajo fotografías en las que pequeñas piezas eran sometidas a un encuadre y una iluminación determinada, así como a una “exagerada ampliación” (Pérez de Barradas 1954a, 11). De esta forma, las láminas de lo que para ese momento se denominaban las cabezas de alfileres aparecían transformadas para el ojo en esculturas cuyo tamaño real era difícil de descifrar. Por supuesto, al igual que lo había hecho el autor de *Las voces del silencio*, los propósitos del antropólogo español consistían en sugerir la presencia “en la orfebrería prehispánica de Colombia de un

gran estilo desaparecido y del cual se desconocía su existencia” (11).

Si esa fue la forma de exhibir las piezas para capturar las miradas, ¿qué ocurrió con el discurso arqueológico y geográfico que acompañó esta atractiva presentación visual? Es aquí donde las cosas se complican pues, al parecer, la apropiación de la estrategia para crear “artes ficticias” legitimó a su vez la invención de una “arqueología” guiada por el mismo principio. Así, a pesar de que los objetos no habían sido obtenidos en excavaciones científicas, sino comprados a guaqueos<sup>2</sup> y coleccionistas, nuestro antropólogo fantaseaba con libertad sobre la existencia de tumbas asociadas a las piezas orfebres. He ahí el funcionamiento de esta *arqueología ficticia*, capaz de transformar conjuntos de objetos guaqueados en *sepulcros de gobernantes*:

Si todos los objetos de este lote proceden de la misma sepultura, como es de suponer, esta contendría por lo menos los restos de tres cadáveres, cada uno de los cuales tendría la cara tapada por la máscara de oro. En esta guaca aparecen dos obras maestras del estilo calima [...], piezas ambas que se pueden considerar como parte del ajuar funerario de un personaje importante. (Pérez de Barradas 1954b, 73)

Este discurso que imaginaba sepulturas y cadáveres dotados de ajuares no coincidía con las excavaciones realizadas por las misiones arqueológicas llevadas a cabo en la misma zona, entre 1936 y 1947. A partir de ellas se obtuvieron datos detallados sobre tipos de tumbas, piezas cerámicas, grabados rupestres, caminos y terrazas artificiales, pero prácticamente no existía prueba alguna sobre hallazgos de objetos orfebres. No



Palillo para cal. Calima Valle-Periodo Yotoco  
200 a.C. - 1300 d.C. 22.6 x 2.1 cm



Palillo para cal. Calima Valle-Periodo Yotoco  
200 a.C.-1300 d.C. 27.2 x 1.9 cm



Palillo para cal. Calima Valle-Periodo Yotoco  
200 a.C.-1300 d.C. 28 x 1.1 cm

obstante, Pérez de Barradas insistía en caracterizar el valle del alto Calima y particularmente el municipio y el pueblo de Restrepo como un hipotético asentamiento de una cultura orfebre. A partir de 1941, afirmaba, “se sucedieron los hallazgos de lotes de orfebrería de estilo característico y en cantidad asombrosa, en una pequeña región geográfica, todo lo cual indica una cultura indígena prehispánica, desconocida hasta entonces. (Pérez de Barradas 1954b, 35)

Esta aseveración se reforzaba con la caracterización geográfica del valle del alto Calima como un territorio estratégico que constituía una “vía natural” de comunicación entre la costa pacífica y el valle del Cauca y gozaba de unas condiciones climáticas favorables.

Con el propósito de probar estas afirmaciones, el antropólogo español se refería a una noticia de *El Tiempo* del 29 de agosto de 1946, en donde se narra el encuentro fortuito de una guaca por parte de unos trabajadores encargados de romper “los macizos de la cordillera occidental para dar paso a la carretera Buga-Madroñal” (52). La suerte de esos modestísimos hombres, junto con el talento de un “viejo y experto” guaqueo que “ocasionalmente” pasaba por

Fuente: Colección Museo del Oro, Banco de la República, Colombia.  
Fotos: Clark M. Rodríguez

allí, dio como resultado el hallazgo de un valioso tesoro que, según el redactor de la crónica, era equiparable al de El Dorado. Este acontecimiento, acompañado de intrigas, robos y engaños, junto con la intermediación de conocidos compradores de “raras joyas y reliquias antiguas” que trabajaban en Cali, hizo posible que gran parte de las piezas llegaran, después de pasar por varias manos, a formar parte de las arcas del Museo. Pero ¿qué revela en realidad esta





Mapa inspirado en el "Croquis del área geográfica de repartición de la orfebrería de estilo calima".  
Fuente: Pérez de Barradas 1954b, 34

historia ocurrida en el municipio de Restrepo y sus alrededores?

Más que el foco de una antigua sociedad de orfebres, esta noticia daba cuenta de la existencia de una amplia población de buscadores de guacas, así como de un mercado activo de objetos indígenas de oro que llegaban hasta la capital del valle del Cauca. En efecto, el pueblo de Restrepo fue un importante centro de gaaqueros desde su fundación en 1913, y desde allí planearon varias de sus correrías en la Cordillera Occidental. La horda andante de buscadores de tesoros recorría extensos territorios abriendo huecos en busca de "minas o patios de indios", ocasionando conflictos con los poseedores de la tierra, pues los resultados de sus búsquedas se convertían en trampas mortales para hombres y animales, que, sin darse cuenta, caían en los socavones. En ocasiones, con "... el oro acumulado, muchos de estos buscadores compraron mejoras a colonos y se establecieron como finqueros", trayendo a sus familias de su lugar de origen (Betancourt 1998, 144).

A Restrepo precisamente lle-

**En efecto, el pueblo de Restrepo fue un importante centro de gaaqueros desde su fundación en 1913, y desde allí planearon varias de sus correrías en la Cordillera Occidental. La horda andante de buscadores de tesoros recorría extensos territorios.**

gó en 1930, para luego radicarse allí, el conocido gaaquero José Cano Echeverri, proveniente de Tatamá, Risaralda, hijo del también gaaquero Nemesio y padre de Guillermo, fundador de la Galería Cano en Bogotá.<sup>3</sup> José fue uno de los proveedores de piezas orfebres del Museo del Oro durante varios años (Guevara 1973, 1). Entre sus recuerdos, Cano se refiere a una muy buena guaca extraída en el Madroñal, en "predios de la Finca de don Eduardo Ochoa" (2). Si bien el gaaquero narra que "... en ese tiempo al oro lo pagaban muy barato y todo fue vendido al Banco de la República" (2), no es él sino el señor Ochoa quien aparece en el libro de Pérez de Barradas como vendedor de varios de los lotes que formarían después la colección de orfebrería Calima. Al menos 166 piezas fueron proveídas por él al Museo entre 1945 y 1952. Esto indica que, en algunos casos, los dueños de las tierras eran quienes compraban a los gaaqueros las piezas obtenidas en sus predios,<sup>4</sup> para luego negociarlas en otros ámbitos (Herrera 1979, 133). De acuerdo con ello ¿quién fue el último eslabón para que llegaran hasta las vitrinas del Museo los

bellos objetos que conformarían la orfebrería "estilo calima"?

Más que Eduardo Ochoa Mejía, nos interesa la historia de su padre, Pablo Emilio Ochoa Correa, pues lo más probable es que gracias a él su hijo hubiese atesorado las piezas que luego vendió al Museo. Herrero de oficio, don Emilio, padre de Eduardo, hizo parte de la gesta de terratenientes y hacendados que pusieron en práctica una forma de apropiación territorial inicua, que consistía en comprar terrenos donde los campesinos habían hecho mejoras o, en ciertos casos, en hacerse titular baldíos de la nación que ya habían sido ocupados y mejorados por colonos. Tal como lo cuenta una noticia de *El Tiempo* de 1932, estos terratenientes "agazapados en una notaría" solo sabían de "la extensión de sus terrenos por los linderos que señalan sus títulos, algunos de ellos de legitimidad muy discutible" (Betancourt 1998, 237).

Según algunas fuentes, don Emilio fue implacable con los recién llegados, multiplicando las expulsiones con ayuda de abogados y mayordomos armados. Hay testimonios de campesinos que luego de haber trabajado tierras durante años, se vieron enfrentados a juicios de desalojo por parte de las autoridades locales, pues el señor Ochoa las reclamaba como propias. El caso más extremo de esta historia se encuentra en una carta que envió al ministro de Industrias el 3 de mayo de 1930, donde pide la intervención del gobierno central para que se resuelva un "problema" que adquirió cuando "compró" los terrenos de la *Hacienda Calima*.

Según su declaración, él era el legítimo poseedor de una gran extensión de tierra que había sido "ocupada arbitrariamente por varios individuos, en la creencia de que se trataba de baldíos" (Betancourt 1998, 237). Las propor-

ciones del desalojo, amenazaba de manera diplomática, podían causar una “situación difícil para el gobierno desde el punto de vista social” (237), pues más de mil individuos con sus familias se verían damnificados. La solución que proponía era que el gobierno le comprara dichos terrenos para evitar el proceso de desocupación, en vista de la sentencia del tribunal, que estaba a su favor. No deja de llamar la atención que Eduardo Ochoa, el hijo de este “herrero” hacendado, hubiese sido el intermediario directo en la venta de una parte importante de las piezas de orfebrería indígena, que ayudaron a conformar el imaginario de la “Cultura Calima” en el Museo. ¿No podría interpretarse este negocio entre el hijo del terrateniente y el banco emisor como una caricatura de aquellos ortos que su padre hizo o intentó hacer con el estado colombiano?

En última instancia, las *artes ficticias* de Malraux<sup>5</sup> y la *arqueología ficticia* de Pérez de Barradas, con sus estilos y sus tumbas imaginarias, sus obras maestras y sus especulaciones geográficas, no solo nos informan sobre los vestigios de una antigua sociedad indígena creadora de una “alta cultura”, sino que nos ofrece las pistas para caracterizar a una sociedad moderna de rebuscadores y usurpadores que, en su afán de fortuna, hizo de Restrepo una de las capitales de la g.uaquería en Colombia durante el siglo xx. Aunque no es un secreto para nadie, nunca sobra recordar y dar algunas luces sobre este sutil hiato en la historia de los más bellos objetos orfebres que brillan hoy en las vitrinas del Museo. No de una tumba sino de una colección, no de un orfebre ancestral sino de un herrero terrateniente, no de un arqueólogo sino de un g.uaquero llegaron la mayoría de las piezas a manos del banco emisor durante varios años.

## No de una tumba sino de una colección, no de un orfebre ancestral sino de un herrero terrateniente, no de un arqueólogo sino de un g.uaquero llegaron la mayoría de las piezas a manos del banco emisor durante varios años.

\*\*\*

De este estado de cosas da cuenta la conciencia de algunos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta, ancestros de los tayronas, cuyo extraordinario arte orfebre también *engrandece* la colección arqueológica del Banco. El antropólogo Michael Taussig cuenta que en 2003 el mamo wiwa Ramón Gil fue invitado al Museo, en donde le preguntaron si era posible que hiciera una *limpieza* de los “38 500 artefactos de oro” que posee la institución. El líder indígena reclamó para dicha labor “la sangre menstrual de las trabajadoras del museo y el semen de los trabajadores, incluyendo a los miembros de la Junta Directiva del Banco de la República. Ni qué decir que su exigencia no fue cumplida y que las piezas de oro permanecen en su estado contaminado” (Taussig 2013, 21). Tarde o temprano el Museo del Oro tendrá que abrir sus puertas para que se cumplan estos *procesos de curación*; mientras tanto, un paso necesario tiene que ver con la apertura de sus archivos, pues el carácter público del patrimonio arqueológico no debe limitarse a su existencia como *representación visual* de un pasado ancestral; también debe constituirse como una *imagen dialéctica* de nuestra historia moderna. **LPyH**

### REFERENCIAS

Betancourt, Darío. 1998. *Historia de Restrepo Valle*. Cali: Gerencia para el Desarrollo Cultural Gobernación del Valle del Cauca.

- Didi-Huberman, Georges. 2015. “The Album of Images According to André Malraux”. *Journal of Visual Culture* (14): 3-20.
- Guevara, Manuel. 1973. “Un g.uaquero internacional”. *El Espectador*, 19 y 20 de julio.
- Herrera, Diego. 1979. *La g.uaquería en Colombia. Proceso histórico y situación actual*. Popayán: Finarco.
- Malraux, André. 1956. *Las voces del silencio*. Buenos Aires: Emecé.
- Pérez de Barradas, José. 1954a. *Estilo Calima, Láminas*. Madrid: Banco de la República de Colombia.
- . 1954b. *Estilo Calima, Texto*. Madrid: Banco de la República de Colombia.
- Taussig, Michael. 2013. *Mi museo de la cocaína*. Cali: Universidad del Valle.

### NOTAS

- <sup>1</sup> Institución a la que pertenece el Museo.
- <sup>2</sup> Buscadores de tesoros.
- <sup>3</sup> Una importante joyería de la ciudad que ha utilizado los diseños prehispánicos como inspiración para crear sus productos. De hecho, actualmente esta joyería tiene un espacio en la tienda del sótano del Museo.
- <sup>4</sup> Negociación que quizás se daba en medio de tensiones, y de una situación de desventaja por parte de los g.uaqueros, debido a los problemas que ocasionaban en las fincas.
- <sup>5</sup> No hay que olvidar que siendo joven Malraux fue protagonista de escándalos por el pillaje y el saqueo de templos en la región de Angkor, en Camboya.

**Daniel García Roldán** es profesional en Estudios Literarios con maestría en Historia del Arte. Profesor de la Facultad de Ciencias Sociales en la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, a cargo de la cátedra de Historia del Arte Prehispánico.

# EL BARÓN DE GROS en Colombia\*

Efrén Ortiz Domínguez

**A bordo de la *Astrea*, fragata de guerra gala, el barón arriba a Cartagena el 25 de junio de 1839 luego de ser nombrado encargado de negocios ante el gobierno de Nueva Granada.**

La biografía de Jean-Baptiste-Louis, barón de Gros (1793-1870), constituye una estancia necesaria para entender las relaciones diplomáticas entre Francia y América Latina durante el siglo XIX; pero también nuestra historia del arte: se trata de un pintor romántico y un osado explorador cuyas crónicas y pequeños cuadros recrean la belleza de cimas y abismos del continente. Es recordado, además, como uno de los primeros teóricos de la fotografía, creador de un estilo de representación gráfica de la ciudad.

A bordo de la *Astrea*, fragata de guerra gala, el barón arriba a Cartagena el 25 de junio de 1839 luego de ser nombrado encargado de negocios ante el gobierno de Nueva Granada. El artista remonta el río Magdalena, seguramente a bordo de alguno de los vapores que, desde el año de 1825, tras la concesión del Congreso a Juan Fernando Elbers, habían mejorado las condiciones de los viajes en los champanes:

Las crónicas de los viajeros abundan en detalles sobre los numerosos peligros e incomodidades a que se veían sometidos, sin más consuelo que el lento avance de la embarcación, los gritos ensordecedores de los bogas, y la zozobra constante que producían las inevitables historias sobre la ferocidad de los caimanes que infestaban el río y el inminente riesgo de ser mordido por una serpiente. (Efraín Sánchez en: Castro Carbajal 1996, 323)

No obstante las mejoras introducidas por las modernas embarcaciones, cuyas enormes ruedas de paleta colocadas en la popa impulsaban con menor estruendo aquella amplia cubierta, el recorrido seguía siendo el mismo: los embarcaderos de Soledad, Sitio Nuevo, El Peñón, Barranca Nueva, Plato, Mompo, San Pablo, el difícil paso de Angostura, hasta arribar al fin al Peñón del Conejo, lugar donde las condiciones de la abrupta to-

pografía habían permitido establecer la terminal de vapores. Pero lo peor no estaba superado; era necesario ascender por el camino de La Honda, trayecto lleno de sinsabores puesto que, además de la accidentada topografía, había que añadir un clima poco usual para todo extranjero; con toda seguridad, el embajador habrá requerido una buena cabalgadura. Por fin, el 5 de septiembre, Gros y su acompañante, el conde Myon, novel secretario de la legación, arriban a Santa Fé de Bogotá.

Un pequeño lienzo de Francisco Castillo muestra justamente la escena tal y como aparece ante los ojos del pintor: los viajeros arriban un típico día de mercado pues con ellos habrán llegado también mercaderes que muestran al aire libre, sobre la extensa Plaza de Armas, todos esos productos ultramarinos que deleitan a los neogranadinos. Entre la abigarrada multitud, campesinos de los valles próximos, descalzos y con pantalones de media pierna, ofrecen vegetales y frutos de ignorados sabores; las mujeres envueltas en sayas de paño, la cabeza cubierta con hermosos sombreros, solicitan el tasajo, la cal y la sal requeridos por la familia durante la semana. Los hombres, al amparo de ponchos cortos que cubren sus morenos cuerpos hasta la cintura, dejan ver no obstante anchos pantalones que solo llegan a media pierna. El barullo irá creciendo conforme avanza el día, hasta convertirse en fiesta y aroma de pulpería. “¡Qué ciudad tan pintoresca!”, habrá dicho con seguridad. Las casas morunas, siempre con las puertas abiertas de par en par, y sin embargo, nadie detrás de esos patios donde menudean aromáticas y coloridas plantas. ¡Aquella capital, colocada al pie de tan alta serranía, habrá parecido a los viajeros tan distinta de la ciudad de México!



Auguste Le Moynes, su antecesor en el cargo, quien había permanecido 11 años en esa ciudad, los hospeda durante las primeras seis semanas; cuatro días más tarde presenta sus credenciales ante el secretario de Relaciones Exteriores, don Alejandro Vélez, y realiza una visita protocolaria al presidente José Ignacio Márquez. Bogotá contaba en ese entonces con 40 000 habitantes, entre los cuales se hallaban extranjeros, esencialmente de origen galo, dedicados al comercio. La vida social en la capital santafesina, como en la mayoría de las ciudades latinoamericanas, adormecía a sus habitantes con el sonido de las campanas; pero los eventos y reuniones sociales donde menudeaba la pastelería francesa alternaban con estancias y excursiones en el campo. Las pormenorizadas memorias de su anfitrión permiten constatar que una de las primeras actividades de esparcimiento que realizaron conjuntamente fue remontar los barrancos circundantes para conocer las bellezas naturales y las poblaciones circunvecinas, que más tarde serían trasladadas por Gros a los lienzos.

Ubicada la capital en las estribaciones de la cordillera, el acceso suponía en aquellos años, más que una *promenade*, toda una aventura. Y si bien el barón frisaba ya los cuarenta y seis años de edad, su espíritu de explorador, acuciado por la curiosidad y por el afán de novedades, luego de enterarse de la maravilla que suponían los saltos de agua del Tequendama y tomando los barrancos que fungen como arroyuelos a manera de sendero, hizo a pie el trayecto de cinco leguas y media que hay entre la sabana y ese paisaje natural.

La exuberante vegetación tropical oculta el curso del río, de manera que el salto parece un milagro en mitad de la floresta. Solo la habilidad de un excursionista avezado le permitirá adentrarse

**Y si bien el barón frisaba ya los cuarenta y seis años de edad, su espíritu de explorador, acuciado por la curiosidad y por el afán de novedades, luego de enterarse de la maravilla que suponían los saltos de agua del Tequendama y tomando los barrancos que fungen como arroyuelos a manera de sendero, hizo a pie el trayecto de cinco leguas y media que hay entre la sabana y ese paisaje natural.**

en ella e improvisar senderos en mitad de enormes rocas desprendidas de los estrechos acantilados. Pues bien, el diplomático educado entre la nobleza parisina se convierte aquí en un ágil y valeroso trotamundos que remonta el curso de la corriente para contemplar aquel espectáculo desde diversos ángulos, hasta descubrir el mejor sitio. Ha podido escalar el Popocatépetl; ahora remontará el impetuoso torrente: ante las cimas y los abismos, su temeridad no conoce límites. Aquí, no obstante, existe un riesgo añadido; la contemplación de aquella maravilla natural exige una condición más:

El punto en que la gente, sin muchas dificultades se suele

situar para ver la cascada es una especie de plataforma que corre a lo largo del borde superior de la derecha del abismo y que empieza en el sitio mismo en que el río se despeña. Como quiera que no se ha levantado parapeto alguno para que el espectador se sienta seguro, éste, para ver a la vez la cascada y el fondo tiene que echarse de bruces en las peñas que sobresalen sin sacar más que la cabeza o gatear, sirviéndose de los pies y manos, por los troncos de árboles inclinados, si tienen pocos años o encorvados por su peso los que son viejos, para ver el abismo como si fuera a precipitarse en él. (Le Moynes, 180-181)

Pocos han sorteado los riesgos buscando un mejor ángulo de visión. Un científico jamás se quedaría con la duda e intentaría llegar más allá, con la intención de observar directamente el fenómeno, mensurar altura, fuerza de la corriente y cantidad de agua; tampoco un artista:

Entre los que han intentado llegar por este sendero al pie de la catarata —para satisfacer mejor su curiosidad o para hacer observaciones científicas—, está el barón de Humboldt que dice que, tanto por la rapidez de la corriente del río como por otros obstáculos que se encuentran en las orillas, tuvo que detenerse a unos 140 metros del pozo hecho por el choque del agua al caer; pero un antiguo encargado de negocios de Francia en Bogotá, viajero tan intrépido, como excelente pintor, el barón de Gros, no retrocedió ante un medio bastante peligroso para vencer las dificultades que detuvieron a Humboldt al llegar a cierta distancia de la catarata



Fig. 1: Jean-Baptiste-Louis. *Paisaje con puente de madera (Punt sur le Chocho Vallie de Fousagasouga Ville Granada)*. 1842. Óleo sobre papel adherido a lienzo. 32.7 x 45.4 cm. Colección de Arte Banco de la República

y para estudiar más de cerca todos los fenómenos: después de hacerse de uno de los mullones laterales del abismo, bajó varias veces hasta el pie mismo de la catarata, unas veces girando en el espacio y otras dejándose escurrir por los salientes de las rocas. No es necesario añadir que las mismas cuerdas le sirvieron para subir. Me dijeron que antes de él, otros curiosos habían corrido la misma aventura empleando un sistema idéntico para esas bajadas y subidas y que hasta habían podido pasar por detrás de la columna de agua al pie de la cascada; pero el barón de Gros está convencido de que eso es absolutamente imposible; me contó que durante sus exploraciones los rayos del sol caían verticales; se vio, lo mismo que los indios que le acompañaban, rodeado durante unos diez o quince minutos hasta las rodillas por un círculo luminoso con los colores resplandecientes del

arco iris, que les seguía en su marcha. (Le Moyne, 181)

Aunque los cuadros son cronológicamente anteriores, la crónica, no obstante, reproduce de manera puntual las condiciones que presiden su elaboración. Así, no solo describe el accidente geográfico sino, inclusive, los motivos que explican su luminosidad y colorido, de manera que parece un correlato ecrástico:

La hora mejor para contemplar el espectáculo de la cascada y del paisaje que la enmarca es la de la salida del sol pues en ese momento los rayos débiles producen pocos vapores en torno de las aguas, pero después esos vapores adquieren tal intensidad, que velan la mayor parte de la catarata; por eso, las personas que van de Bogotá, salen por la tarde y pasan las noches en Soacha, donde hay unas hosterías. Se sale de Soacha al día siguiente, al rayar el alba, para llegar al Salto a las seis o siete de la

mañana; en esta última parte del camino, después de haber seguido durante algún tiempo la orilla izquierda y de haber atravesado el río Funza por un puente de madera cerca de la hacienda de Canoas, se sube por una colina desnuda hasta la meseta de Chipa donde, como por encanto, cesa de repente la aridez del suelo y empiezan a verse plantas admirables y árboles magníficos como encinas, abedules, etc., etc. y donde, como desde un mirador muy elevado, se divisan a lo lejos, escalonados, valles que verdean, donde se diseminan las viviendas en medio de campos de bananos, de cañas de azúcar y palmeras. (Le Moyne, 182)

Gros pinta dos versiones de los saltos del Tequendama y un paisaje de tierra caliente (Fusagasugá). De los primeros, sabemos con certeza su ubicación: el más conocido, *Cascada de Tequendama* (1841, óleo sobre tela, 129 x 102 cms., Banco de Bogotá en Miami) es aquel que presenta una vista frontal del salto que, a nivel anecdótico, implicó la búsqueda de un ángulo de visión privilegiado y un emplazamiento propicio para tomar, al menos, apuntes, si bien hay quien cree que se trató de un lienzo pintado *in situ*, es decir, que se trata de un paisaje ejecutado *en plein air*. El segundo es un paisaje de corte panorámico que, como la obra restante, sigue de cerca la preceptiva sugerida por Valenciennes (1750-1819) a los pintores de paisaje.

En relación con el *Paisaje de tierra caliente*, conocido genéricamente como *Paisaje con puente de madera* (Fig. 1), Le Moyne nos había contado previamente que las familias acomodadas de la capital solían realizar estancias breves o excursiones campestres; y al evocar lo caudaloso de los ríos

que discurren entre la abrupta topografía de la cordillera describe precarios puentes construidos con solo dos troncos colocados sobre los torrentes. En efecto, inmediatamente después de referir las anécdotas relacionadas con el Tequendama, el diplomático y cronista refiere la asiduidad con la que el círculo de amigos, tanto locales como extranjeros, frecuenta la zona de bosques tropicales, así como las múltiples actividades de esparcimiento allí realizadas. El pequeño cuadro, de inclinación acentuadamente costumbrista, muestra ya un paisaje que, sin renunciar al pintoresquismo, ha transitado hacia derivaciones de un alto realismo.

La tenue luminosidad indica que ha pasado el mediodía; la vegetación es densa y variada, como la de todo bosque tropical de las alturas. En la atmósfera, la creciente acumulación de masas nubosas hace temer un súbito chaparrón. Las aguas del río discurren con diversas velocidades, ora en los rápidos, saltando entre las rocas, o demorándose en los remansos. Fijémonos en su curso: el pintor coloca el arroyuelo en un triángulo visual emplazado en el centro de la composición y por ello, salta a nuestra vista, emergiendo desde la profundidad de un vértice colocado en la línea áurea. Luego, el flujo de la corriente se desplaza ligeramente del centro a la izquierda, perspectiva que crea la ilusión de un flujo en el cual nos hallamos insertos como espectadores. La pareja lleva a cuestras el fruto de su trabajo; no alcanzamos a percibir más que su trazo esquemático, empeñados como están ambos en llegar a casa. La provisionalidad del puente, construido mediante largos y añosos troncos sobre los cuales se han colocado ramazones, parece advertirnos que a pesar del



Fig. 2: Jean-Baptiste-Louis. *Paisaje con arroyo*. Óleo sobre tela. 39 x 65 cm. Colección Banco Nacional de México.

peligro, la tarea ha sido realizada y es momento de volver. La tranquilidad que refleja la escena parece un canto pastoral elevado al trabajo. La información visual que ata la imagen a un país está allí, en las vestiduras, en el colorido.

Si la comparamos con el arroyuelo pintado en México, veremos que la técnica compositiva ha variado sustancialmente. La escena mexicana (Fig. 2) es mucho más oscura, entre otras razones porque la iluminación de este cuadro es crepuscular. Pero el campesino a punto de cruzar el puente, también provisorio, construido esta vez mediante lajas pétreas, es menos preciso por más que lo estamos mirando de frente, envuelto en un gabán de lana y protegido por un gran sombrero. Las aguas discurren, esta vez, en sentido inverso, pero la oscuridad ambiental hace que la estampa sea casi informe. La escena colombiana posee mayor luminosidad, es mucho más precisa, a pesar de su pequeñez. Con ello podríamos confirmar la valoración de Gabriel Giraldo Jaramillo: nos encontramos ante “óleos de muy buena factura en los que se observa una minuciosa

apreciación de los detalles y una muy justa comprensión del paisaje natural [...] y constituyen una de las primeras interpretaciones del paisaje colombiano, anterior a los ensayos de la Comisión Corográfica” (1957, 567). **LPyH**

#### REFERENCIAS

- Castro Carbajal, Beatriz ed. 1996. *Historia de la vida cotidiana en Colombia*. Bogotá: Norma.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel. 1957. “Un diplomático pintor. La obra artística del barón Gros”. *Boletín de historia y antigüedades*, 44: 516-518.
- Le Moyne, Auguste. 1880. *Voyages et séjours dans l'Amérique du Sud. La Nouvelle-Grenade*. París: A. Quantin.

\*Fragmento de la biografía del pintor y diplomático francés, de próxima publicación por la editorial Luna Libros, Bogotá.

**Efrén Ortiz Domínguez** es doctor en Humanidades (UAM); investigador y docente en la Universidad Veracruzana, con publicaciones en el área de la poesía y el arte latinoamericanos.



# ENTRE LIBROS

## El sentido de la melancolía

Novela

Silverio Sánchez



Marco Tulio Aguilera Garramuño. *Formas de luz (El sentido de la melancolía)*. Ficción, Xalapa, uv, 2018, 462 pp.

**M**arco Tulio Aguilera Garramuño (Bogotá, 1949), narrador y ensayista radicado en México hace más de cuatro décadas, publicó en 2017 la novela *Formas de luz*. (*El sentido de la melancolía*), con la cual obtuvo el Premio Bellas Artes de Novela José Rubén Romero de ese año. Este galardón se añade a una larga lista de distinciones: Premio Nacional de Novela Aquileo J. Echeverría 1975 (Costa Rica), finalista del Premio de Cuento de *La Palabra y el Hombre*

**Marco Tulio Aguilera Garramuño narra en esta novela el periplo largo y tortuoso de Ventura –protagonista transtextual en la narrativa de Aguilera– por los abismos de la depresión melancólica: la caída en el infierno y la vuelta a la luz.**

1979 (Xalapa), Premio del Concurso de Cuento Bernal Díaz del Castillo 1988 (Veracruz), Premio de la Primera Bienal de Novela José Eustacio Rivera 1988 (Colombia), Premio Internacional de Cuento otorgado por *Plural* y *Excelsior* 1989, Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí 1992, Premio Internacional de Cuento Gabriel García Márquez 1998, finalista en el Premio de Novela Alfaguara 2001 (España) y una diversidad de premios literarios y reconocimientos otorgados por diferentes instituciones públicas y universitarias dentro y fuera de nuestro país.

*Formas de luz* admite una lectura vinculada a una serie de novelas de la cual –ha dicho el autor– forma parte: *Mujeres amadas*, *La hermosa vida*, *La insaciabilidad* y *La honesta lujuria*, y de alguna manera constituye una notable solidificación de los recursos estilísticos que el autor de *Cuentos para después de hacer el amor* y *Cuentos para antes de hacer el amor* ha explayado a lo largo de la construcción de su obra narrativa, de la cual *Formas de luz* quizá sea el producto más acabado.

Marco Tulio Aguilera Garramuño narra en esta novela el periplo largo y tortuoso de Ventura –protagonista *transtextual* en la narrativa de Aguilera– por los abismos de la depresión melancólica: la caída en el infierno y la vuelta a la luz. El mundo de esta novela está formado por la meticu-

losa proyección del espíritu martirizado de Ventura, que encuentra en su gran antagonista, Atanasia –su esposa–, una caja de resonancia para su tortura y en Ático –su hijo– una prueba lacerante de la miseria con la que lleva su condición de padre. *Formas de luz* –relato de largo aliento– constituye un análisis de primera mano, una mirada desde adentro del monstruo de la depresión mayor, construido con un ritmo martilleante y tozudo, seco, con una trama en forma de espiral ascendente, que vuelve una y otra vez a los puntos nodales del relato en busca de respuestas y, sobre todo, en busca de salidas.

La trama avanzará merced al relato pormenorizado de los días y las noches en los que Ventura entra y sale intermitentemente de su estado trastornado compartiendo casa, vida, sufrimientos y fugaces estados de gracia con su compañera (dibujada como la viva encarnación de la *catilinaria*), una bella mujer con voluntad de hierro que, a un tiempo, sostiene heroicamente la marcha de la vida familiar y demuele implacablemente la personalidad del héroe, denigrándolo hasta la ignominia en sus reproches diarios, violentísimos e interminables. La personalidad de Ventura se resuelve en un espectro complejo: vanidad, sensibilidad religiosa, egoísmo, honestidad, proclividad a la lujuria, fidelidad.

Estos claroscuros prestan a la narración una gran variedad

de registros, mediante los cuales el narrador(es) busca cumplir un recorrido exhaustivo en busca de una respuesta al drama de su vida. Una entre todas destaca en el conjunto de peculiaridades del personaje: el estado increíblemente inerte que guarda frente a las inclemencias de Atanasia (crueldades achacables tanto a su temperamento como a los amargos sinsabores de su vida al lado de Ventura).

Este impávido carácter de alguna manera condice con el tono fundamental de la novela: la elocución del protagonista está *constreñida* por los cercos rigurosos del estilo analítico más que por una dicción estentórea o desorbitada, agresiva o violenta, aun ante las situaciones límite recurrentes a lo largo de la narración. La disposición del ánimo de Ventura es hacer pasar toda desgracia por el cedazo de la razón. Explicar, ante todo (sin obstar que sea su vida y la de sus amados las que se escurren por las coladeras del infierno). Ventura siempre establece una pasmosa distancia (¿aparente?, ¿defensiva?, ¿escéptica?, ¿nihilista?) entre lo que sucede y el grado emocional de su registro narrativo.

Esta temperancia le permite mantener un determinado control sobre el atropellado transcurrir de su vida y le presta a la novela su aura de tratado (en este caso sobre la melancolía). Por otra parte, el lector proclive al análisis estructural encontrará, sobre todo en el primer tercio de la novela, el uso de un conjunto de recursos técnicos que juegan con las linealidades del relato. La configuración de *Formas de luz* responde, pues, a los actuales hábitos metanarrativos y, particularmente, a las técnicas que desarticulan el estatuto de la voz narrativa al combinar e, incluso, fusionar los diferentes niveles de narración que conforman esta no-

vela: recurrentemente, en un mismo periodo se intercambiarán la voz, el narrador en primera persona y el narrador en tercera –que asumimos son el mismo personaje habitando diferentes niveles diegéticos–. El discurso de este último narrador –omnisciente– será a menudo interrumpido por otro narrador en tercera ubicado en un siguiente nivel; en ocasiones, el narrador se dirige a Ventura en segunda persona; e, incluso, el narrador en tercera puede llegar a fundir su discurso (en un mismo enunciado) con el de algún personaje del caso. Algunas veces los cambios de nivel aparecerán claramente marcados; otras, el cambio solo llegará a percibirse al final del periodo y, a veces (en bellos alardes de técnica narrativa), no será posible detectar el lugar exacto de la inflexión. Todo este juego narrativo puede aparecer como signo de los periodos iniciales más crudos del padecimiento del héroe: un estado donde los niveles de realidad se confunden, se funden, las fronteras de lo comprensible tienden a difuminarse y se percibe un mundo cercano a la alucinación y a la locura.

En *Formas de luz (El sentido de la melancolía)*, Marco Tulio Aguilera Garramuño hace patente un oficio ya largamente probado, siempre apuntalado con un considerable bagaje cultural, una potencia léxica incubada en decenas de años de práctica literaria y un estilo que ya lo define claramente y que le otorga un lugar propio en los anaqueles de la literatura actual. **LPyH**

**Silverio Sánchez** es licenciado en Lingüística y Literatura Hispánica por la BUAP. Ha sido docente en diversas universidades. Actualmente es editor en la Editorial de la UV.

## Vozy metonimia en la violencia colombiana

### Novela

Rodrigo Bastidas Pérez



Daniel Ferreira. *El año del sol negro*. Bogotá, Alfaguara, 2018, 608 pp.

En *Untimely present* (1999), Idelber Avelar se preguntaba de qué manera la literatura plantea la recuperación de una memoria que, ligada a lo postraumático, tiene que reinventarse para contar lo que ha ocurrido. *Grosso modo*, propone dos caminos para enfrentar este desafío retórico: una memoria metafórica (con un borramiento causal donde se reemplaza lo viejo por lo nuevo) y una memoria metonímica (con vestigios que conectan el hoy con una historia escondida). En Colombia la literatura ha tendido a la construcción de una memoria metafórica en la que se plantea un alejamiento temporal: pasado y presente se muestran como distancias insalvables. Si bien muchas obras plantean una conexión causal desde lo temático (a veces de manera panfletaria), el lenguaje es



Temporadas

lejano, imposible de capturar; es aquello que solo es posible retener por medio de un recuerdo borrado y siempre modificado. En medio de esta masa de novelas metafóricas aparece *El año del sol negro* (2018) de Daniel Ferreira, libro que, por medio de un inteligente pacto narrativo, propone la posibilidad de (en términos de Avelar) una novela metonímica. Ferreira une estructuras narrativas que inicialmente parecen contrarias, pero que conviven y se yuxtaponen para producir lo metonímico: novela, historia y épica aparecen en una construcción múltiple, con una voz única

que atraviesa tanto a la obra como al mismo conflicto colombiano.

Inicialmente, *El año del sol negro* se lee como una novela histórica que cuenta una parte de la historia nacional: la batalla de Palonegro, uno de los combates más crueles de la Guerra de los Mil Días (1899-1902). Quizá esta mirada histórica es la que más llama la atención, por la cuidadosa construcción de una época, de una historia y una geografía. El trabajo de archivo y la cuidadosa recreación de los hechos hacen de esta novela una herramienta imprescindible para comprender un apartado de la historia extrañamente olvida-

do en la literatura nacional. Pero, contra la idea de lo histórico luc-kacsiano, estas acciones están atravesadas por una voz narrativa que deja de lado la pretensión totalizadora y se interna en personajes que viven la guerra desde abajo: soldados que buscan su identidad, mujeres que esperan el regreso de los combatientes, animales y niños, locos y viejos conviven en una violencia que toca a todos por igual, pero de diferente manera.

Entonces, con este movimiento de enunciación, Ferreira logra una novelización de la épica, con lo que crea personajes que se convierten en héroes individuales de sus propias vidas; la guerra pasa a ser un telón de fondo donde las subjetividades se construyen por medio de relaciones con unos *otros* (enemigos, oficiales, familias, recuerdos) que jamás logran comprender. El héroe épico de esta novela no es el indómito Aquiles, sino un Héctor que duda al momento de dejar a su familia para ir a combatir. Pero si la épica se diferencia de la novela porque la primera tiene una distancia cosmogónica que no posee la segunda (según Bajtín), Ferreira usa esa distancia a su favor, convirtiéndola en un extrañamiento problemático. Por un lado, el autor nos separa de la batalla de Palonegro por medio de una serie de datos que contextualizan sin ser referenciales, o con detalles de tradiciones de jornales imposibles de atrapar; esto produce una distancia crítica que nos permite entender la estructura de la guerra tras los eventos cotidianos. Por otro lado, se tejen de manera delicada varios héroes modernos en los que la identificación y la empatía producen una intimidad de la guerra, a la que tenemos acceso por medio de lo afectivo. Entre esas dos tierras de lo histórico objetivo y lo novelesco íntimo está el lugar en el que nos ubica Ferreira para producir lo metoní-



mico. La tensión entre información histórica, un texto novelístico y una estructura épica se mantiene y se resuelve en el más sorprendente punto de inflexión de todo el libro: la voz.

Si bien las enunciaciones narrativas cambian en las tres partes (primera y tercera persona, diarios, cartas) hay una sola voz que se mueve oblicua y fluida en todo el libro: el lenguaje de la naturaleza, del campo, del paisaje colombiano. En esta novela la memoria no está contenida solo en la guerra o en las causalidades históricas, sino que los vestigios están incrustados en un lenguaje que sale del campo y se queda como signo de identificación de aquellos que tienen que combatir. Mientras en la literatura el lenguaje del campo ha sido subrogado por las elites, el trabajo de Ferreira en el fondo es buscar cómo ese lenguaje de lo colombiano se ha elaborado en medio de la guerra y cómo se ha invisibilizado por unos letrados que toman esa voz, deformándola hasta volverla ininteligible, una parodia de sí misma. El gran movimiento del autor es mostrar que la voz de los campesinos de hoy, las palabras que se filtran en nuestras conversaciones, son las que se fueron puliendo en medio de la violencia. Ferreira conjuga la posibilidad lírica de la épica, los hechos de lo histórico y los personajes de lo novelesco y los arroja con una voz que es la verdadera protagonista de la novela. Asistimos a la construcción de nuestra voz, del tejido de identificación de la nación; una voz que habla con un *otro* desconocido que está en una zona de indeterminación. Por ello, en la novela la lucha de cada personaje es la de poder hablar y encontrar una voz, para convertirse en sujeto en medio de un conflicto que elimina el yo en pro de una historia monumental. Así, un fusilero se pregunta cómo ex-

presarse en medio de un batallón indefinido, cuál es el lenguaje de una naturaleza que conoce pero que parece presta a engañarlo. Por eso la música como posibilidad de enunciación se elimina; por eso Julia Valserra se enfrenta a su propia fragmentación al leerse en un diario; por eso ella se pregunta por las palabras de un fusilero que calla.

Es en la creación de esa voz antigua, pulida y actual donde se produce el acto metonímico. En lugar de forzar temáticamente una causalidad entre la Guerra de los Mil Días y la violencia actual, Ferreira muestra esa conexión por medio de los restos de lenguaje que aparecen en la cotidianidad, indica con guiños (palabras, gramática, silencios, repeticiones, gestos) que somos el producto de una violencia que se incubó desde finales del siglo XIX y que se evidencia en nuestra construcción como sujetos por medio del lenguaje. Mientras en sus anteriores novelas el autor había apostado acertadamente por la construcción de una memoria colectiva a partir de la conjunción de diferentes voces, en *El año del sol negro* se arriesga a hacer el movimiento contrario: se centra en voces individuales que cuentan una historia propia, única, íntima; y en el proceso devela una historia que se construye no solo desde lo colectivo, sino también desde lo individual. Así, Ferreira no solo mira al pasado para ver cómo se ha conformado la historia de Colombia, sino que clava un ancla en el presente para pensar la memoria desde el lugar de la literatura. **LPyH**

**Rodrigo Bastidas Pérez** (Nariño, 1979) es candidato a doctor en Literatura de la Universidad de Los Andes (Colombia), editor general de Ediciones Vestigio y compilador de Editorial Planeta Colombia.

## Nueva novela gráfica colombiana

### Novela gráfica

#### Magali Velasco Vargas



Powerpaola. *Virus tropical*. México, Sexto Piso, 2018, 160 pp.; Bogotá, La Silueta, 2015, 176 pp.

La novela gráfica hispanoamericana ganó la batalla contra el *establishment* literario que mantuvo al género como no “digno” de la atención crítica. Nada más erróneo. El cómic, tebeo, manga o historieta y la novela gráfica son discursos abrazados por lectores que con cada generación se vuelven más especializados e internacionales. La tradición va dilucidando subgéneros, características que corresponden a los países de origen, por ejemplo Japón y Francia, abriendo un mercado que en sus inicios fue *underground*. Las librerías virtuales acortaron geografías y la demanda de lectores y consumidores de otros productos culturales que se desprenden del cómic derrumbó muros tan sólidos como los de la Feria Internacional del Libro en Guadalajara, donde es visible el incremento anual de *stands* especializados en este género.

¿Qué aportaciones han hecho los autores latinoamericanos, además del clásico Quino? Nos topamos con un mundo de escritores y dibujantes que han encontrado apoyo en casas editoriales (muchas de ellas independientes) que apuestan por productos de alta calidad artística y limitada circulación comercial. *Virus tropical* (Sexto Piso, 2018) de la colombiana-ecuatoriana Paola Gaviria (alias Powerpaola) es un ejemplo de novela gráfica en la que lo autobiográfico transmigra la memoria íntima hacia la construcción de una identidad compartida. Nacida en 1977, esta artista plástica, historietista e ilustradora da el salto interdisciplinario con otras obras como *Por dentro* (2012), *Diario* (2013) y *Todo va a estar bien* (2015). *Virus tropical* es reeditada por Sexto Piso en México, en 2018, sumándose a las ediciones colombianas de Random House Mondadori (2013) y de La Silueta (2015). La recepción de esta original obra se comprueba con las traducciones al francés e inglés y con una adaptación cinematográfica del mismo título que recuerda a *Persépolis* de Marjane Satrapi.

*Virus tropical* es una novela de iniciación. Powerpaola describe cronológicamente, desde su concepción, el trazo del primer camino de vida que sella la personalidad y la raíz que puede mudarse junto con su dueña a otras fronteras. Altamente recomendable y disfrutable, de lectura “de una sentada”, fascinante por sus imágenes, recursos poéticos y lenguaje franco, crea un vínculo emocional con su lector a la vez que entreteje la trama con los contextos sociopolíticos latinoamericanos. El centro de la novela es el desarrollo de una familia de clase media que debe migrar, primero junta y luego por separado, hasta encontrar su lugar en el mundo y su razón de ser.

## Se trata de viñetas con un toque infantil, a tono con la perspectiva de lo narrado, con el recuerdo y el ejercicio de la memoria.

A diferencia de la edición mexicana de Sexto Piso, en blanco y negro en su interior pero que respeta la forma de la portada y tipografía del título de la misma autora, la edición artesanal de La Silueta fascina desde su factura: pasta dura hecha con material no plastificado, cálido al tacto, el título en letras doradas que resaltan en el tapiz verde, evocador del trópico. Pero lo más interesante está dentro del objeto; la edición de La Silueta emula a los libros de acabado rústico con páginas de doble pliego. La experiencia de las páginas intonsas, con sus bordes sin cortar, permite que la tinta de las imágenes conserve su independencia, que la hoja no se transluzca ni pierda volumen.

*Virus tropical* está dividida en siete partes; “Quito 1976” narra la concepción de Paola y su primera infancia; “Las mujeres” corresponde a la adolescencia de sus dos hermanas mayores; siguen “El dinero” y “Las despedidas”; el grueso de la historia es sobre “Los amigos” y se centra en la educación sentimental de Paola, ahora sin sus hermanas, el cambio de Quito a Cali; “La adolescencia”, “Cali” y los retos de salir adelante en una nueva cultura, aparentemente tan cercana por latina, pero en donde las marcas del lenguaje someten las identidades. Paola sufre porque se burlan de su acento ecuatoriano y de su léxico; la hermana Paty la salva y alecciona en varias ocasiones como en este ejemplo:

Si querés yo te enseño caleño [dialecto de Cali]. Acá no se dice pizarrón, sino tablero. No se dice dos panes de bonos, sino dos pandebonos. Y tenés que decir: ‘vos sos’ y no: ‘vos eres’. Cuando algo es muy bueno decís: es bacánísimo. Y si algo es ordinario es: ‘la boleta’ o: pachuco. Al final de cada frase decís ¿me entendés? Chicos = pelados o manes. Chicas = peladas o viejas (2018, 100-101).

En cualquiera de sus ediciones, *Virus tropical* deja las ganas de leer algo más de Powerpaola, conocerla y platicar sobre la experiencia estética que su obra suscita. El estilo gráfico de la autora podría considerarse *naïf* en tanto que el trazo no es sofisticado ni pretende emular en su discurso géneros no realistas. Se trata de viñetas con un toque infantil, a tono con la perspectiva de lo narrado, con el recuerdo y el ejercicio de la memoria. En las páginas de separación entre un capítulo y otro, sin embargo, la estética del dibujo advierte un imaginario mucho más rico interpretativamente hablando, en donde se rescatan ecos de Frida Kahlo, sin que haya sido, quizá, la intención de la autora. La lectura paralela (texto e imagen) otorga otra experiencia e invita, además, a ampliar los horizontes de la crítica literaria y de la creación interdisciplinaria. El primer amor, la primera relación sexual, los amigos y los adioses, el sexo y Dios son temas universales que Powerpaola echó a navegar de forma original ahora también en México. **LPyH**

**Magali Velasco Vargas** es narradora y ensayista. Autora de *Tordos sobre lilas*, *Vientos machos y otros cuentos*, *El cuento: la casa de lo fantástico*.

# Entre la unidad y la diferencia

## Diccionario de colombianismos

Carlos Rojas



María Clara Henríquez Guarín y Nancy Rozo Melo (coords.). *Diccionario de colombianismos*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 2018, 544 pp.

La situación del español hoy en día es igual a la del árabe y el inglés, lenguas de muchas naciones con una forma literaria común a todas pero con una forma coloquial que varía entre ellas, aunque nunca tanto como para que en la conversación dos de sus hablantes no se entiendan, vengan de donde vengan.

FERNANDO VALLEJO

En el contexto hispano, la definición de Gabriel García Márquez sobre el oficio del lexicógrafo es quizás una de las más lapidarias que se pronunciaron a finales de siglo. Escribió el autor de *Cien años de soledad*: “En realidad, todo diccionario de la lengua empieza a desactualizarse desde antes de ser publicado, y por muchos esfuerzos que hagan sus autores no logran alcan-



Calles

zar las palabras en su carrera hacia el olvido” (1997, x). Este golpe contundente a una labor milenaria –perviven testimonios de nomenclaturas escritas en tablillas–, no señala, sin embargo, una de las principales pulsiones que motivó la redacción de dichas obras: la nostalgia por la palabra: el deseo de recordarlo todo.

Dentro de la diversidad de este género de compilaciones, existe un tipo de vocabulario particular que no aspira a emparejarse con el vér-

tigo del uso y la oralidad, y que prefiere realizar una radiografía de una cultura a través de su lengua: los diccionarios diferenciales o contrastivos, definidos así por los criterios para seleccionar sus artículos o lemas. Este tipo de obra, también llamado regional cuando atiende al criterio geográfico, se encarga de recopilar el léxico característico de una lengua y propio de una determinada comunidad de hablantes. Es el léxico que, por ejemplo, nos permite distinguir en



**La imagen global de esta obra pareciera señalar que todo diccionario regional es una crítica a los nacionalismos y al mismo tiempo un intento por reivindicarlos. Escribir y reescribir diccionarios como el elaborado por el Instituto Caro y Cuervo significa, así, una oportunidad para conservar una tradición cuestionándola, una manera de reinventarnos en la lengua compartida.**

palabras como *cana* (argentinismo) y *tambo* (mexicanismo), formas diferentes para referirse a una cárcel.

En 2018, el Instituto Caro y Cuervo publica el *Diccionario de colombianismos*, una obra diferencial que compila cerca de ocho mil palabras, propias de cada una de las 10 regiones lingüísticas de Colombia, y que muestra una continuidad con el *Breve diccionario de colombianismos* (1975), a cargo de la Academia Colombiana de la Lengua, y el *Nuevo diccionario de americanismos* (1993) de Günther Haensch y Reinhold Werner, ambos vinculados con la tradición fundada, históricamente, en 1884 por José Rufino Cuervo y su monumental *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*.

Una de las principales virtudes del *Diccionario de colombianismos* se encuentra, sin lugar a dudas, en su confección, en el trabajo microscópico con la lengua. Cada palabra es acompañada de marcas que destacan el uso de cada término (aspectos pragmáticos, gramaticales o relativos al uso propio de una región: caribeño, amazónico, nariñense, entre otras), de una definición parafrástica, de un ejemplo tomado de alguna fuente escrita y de un catálogo, estrategia de remisiones característica de María Moliner por medio de la cual el lector establece asociaciones entre palabras y genera campos semánticos.

Por lo que se refiere a la documentación, conviene resaltar que el equipo lexicográfico ha tomado una decisión metodológica cada vez más pertinente: utilizar los motores de búsqueda, sobre todo Google, como índices para el análisis de la frecuencia o el uso de un término. Encontrar casos para dar testimonio de una forma léxica, cuyo criterio no se base únicamente en la propia competencia cultural de los autores, siempre supone varios problemas: no toda la lengua oral y coloquial pasa con la misma frecuencia al plano de la escritura; el registro soez o pudibundo, por mencionar solo algunos de los casos que evidencian mayor riqueza e inventiva, tiende a reservarse a la inmediatez o a la intimidad, lo cual dificulta su registro; a ello podría añadirse que existen, igualmente, formas cuya ortografía no ha sido determinada (en México contamos con el caso del adverbio “ahi”, ratificado por la Academia Mexicana como válido cuando expresamos permanencia: “ahi la llevo”; conclusión: “ahi muere”, o aproximación: “por ahi de las nueve”, y que no se refiere a sus parónimos *ay*, *ahí*, *hay*, ni al antioqueño *ái*, que, en la intensa biografía de Rufino José Cuervo, Fernando Vallejo ejemplifica con un “quitate de *ái*, *mocoso*”).

Asimismo, esta obra renuncia a la pretensión de explicar o definir el significado de una palabra particu-

lar de una región por un sinónimo más general o de dominio común, hábito bastante extendido en los diccionarios de americanismos realizados desde Europa. En lugar de ello, los lexicógrafos colombianos se apoyan en predicados de mayor extensión que abundan en matices y precisiones. *Caramear*, por ejemplo, se define como: “*inf.* Engañar a alguien con falsas expectativas sobre un asunto que le interesa, pero que es inviable e irresoluble. *La administración se ha dedicado a caramear a la hinchada con la búsqueda de un delantero goleador que no vislumbra tampoco en las inferiores.* (WEB) ~ caramelo: dar ~.” En México, nosotros expresamos la ilusión pérfida a cuentagotas y decimos “dar atole con el dedo”.

En términos de función cultural, este tipo de léxicos contribuye a la reconfiguración del imaginario lingüístico hispanohablante. (En buena parte de los diccionarios de lengua que circulan de manera física o digital, la creencia de que existe una forma correcta para utilizar una palabra continúa siendo vigente. Lo que no está en el diccionario no existe o representa una forma desaprobada o coloquial, carente de validez. Así, este ejercicio de micropoder, de microscópicos procesos de censura y legitimación [“se dice así”, “dícese de”], encuentran en las obras diferenciales a uno de sus interlocutores más críticos.)

Ahora bien, los diccionarios interesados por consignar regionalismos enfrentan retos muy específicos. Como señala el equipo de redactores y lexicógrafos, coordinados por las académicas María Clara Henríquez Guarín y Nancy Roza Melo, la propuesta de este diccionario diferencial implica recoger términos propios de Colombia que no sean utilizados en España. Este desmarque peninsular ha sido cuestionado de maneras muy brillantes (Lara, Ávila, Zimmerman, Rona). Desde esta óptica, pareciera

ra que la estrategia del regionalismo funcionase no para el estudio de las particularidades, sino para la ratificación de que existe un registro que se “desvía” de la norma o de una supuesta homogeneidad en la lengua.

Paradójicamente, la unidad de la lengua se percibe más en los diccionarios que buscan exaltar sus diferencias que en los que presuntamente representan al idioma que compartimos más de quinientos millones de hispanohablantes en el mundo. En esta obra, por ejemplo, lemas como *dar cátedra*, *chambón*, *trebejo*, *obra gris*, *empanada*, *entumido* e incluso *equis*, con el sentido de desconocido, son registradas como colombianismos, aunque también formen parte de la vida cotidiana de México, y es probable que de más países latinoamericanos. En ese sentido, estas obras cuestionan la línea de la lexicografía prescriptiva que tuvo por décadas como referente al modelo de la Real Academia Española, institución que cada vez comienza a indicar más en el *Diccionario de la lengua española* la inclusión de españolismos como zumo, ordenador, entresuelo, judías verdes (algunas con toda seguridad son compartidas con otras regiones).

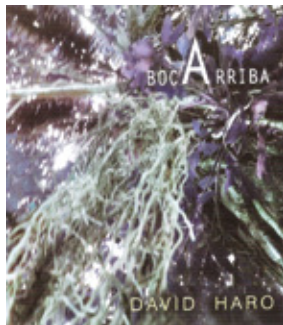
En suma, la imagen global de esta obra pareciera señalar que todo diccionario regional es una crítica a los nacionalismos y al mismo tiempo un intento por reivindicarlos. Escribir y reescribir diccionarios como el elaborado por el Instituto Caro y Cuervo significa, así, una oportunidad para conservar una tradición cuestionándola, una manera de reinventarnos en la lengua compartida asumiendo una postura que celebre la diversidad. **LPyH**

**Carlos Rojas** es licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas y maestro en Estudios de la Cultura y la Comunicación, ambos programas de la UV.

## Mirar el mundo bocaArriba:

Trova

Raúl Eduardo González



David Haro. *BocaArriba*. Disco compacto (CDFL-1787). México, Fonarte Latino/Cerdo Montés, 2018.

Con la compleja diafanidad de su voz y su poesía, David Haro nos entrega su disco *bocaArriba*, 16 canciones en las que la guitarra y la voz del cantautor jaltipaneco e íntimamente universal dialogan con la poesía de Sabinés, Alcocer, Belli y Patraca. El álbum cuenta con los espléndidos arreglos de José Luis Martínez Navarrete (quien asimismo toca el piano y el acordeón) y con los destacados músicos Armando Correa (en la ejecución de un bajo de precisión cardinal) y Jesús Méndez (en las no menos precisas percusiones). Todos, bajo la dirección de Guillermo Zapata, cuyo encuentro con David debemos considerar como uno de los grandes sucesos de nuestra música popular, pues la sonoridad que alcanza el conjunto obra siempre en bien de las canciones. Así, los oyentes podemos recuperar y forjar mil imágenes en la evocación de los versos y los sonidos que se entretajan y visten la voz del cantor, que con su sola transparencia (compleja, lo he dicho) y con la prodigiosa armonía y puntualidad de su guitarra ya dice

muchísimo, pero que en *bocaArriba* sostiene un afortunado diálogo con una tríada de instrumentos cuyo rigor y fundamento provocan la sensación de una orquesta, que colora de bolero, son, danzón y fandango este ramo de canciones.

Algo análogo a ese efecto multiplicador sucede con los versos de David Haro, quien sabe que para decir mucho basta poco, que la tarea fundamental de la canción no está en quien la canta, sino en quien la escucha, y con ello ha procurado la precisión del verso, que diga lo justo, pero, sobre todo, que provoque:

Busqué en su forma precisa,  
como un vulgar soñador,  
no lastimar a la flor  
ni deshojar su sonrisa.

Así dice en su canción “Olivia”, y esta impecable redondilla nos revela una poética y una forma de estar en el mundo, en pos de una belleza encontrada y compartida, no impuesta: la flor es bella porque podemos contemplarla; al arrancarla, ha de morir no sólo la flor misma, sino también nuestra posibilidad de apreciar la honda fuerza que late en la apariencia de su fragilidad. Así, en la voz que se escapa podemos descubrir la maravillosa fuerza de la poesía, en la claridad que comparte con la flor, con el arroyo, con el enamoramiento, con “tantas cosas que empiezan / y acaso acaban como un juego”, como bien lo dice David en “Y acaso”.

Siempre con el ánimo de invitar y provocar, en este nuevo disco David Haro nos incita a mirar el mundo *bocaArriba*, para ponernos en los zapatos del otro que anda también por nuestro barrio, por nuestro mundo, como “El borracho de Moisés”, quien “se gastó todo en el bar” y

En el puente del peatón,  
ahí dejó su corazón,  
la ciudad sin negociar su ardor.  
Bocarrriba y contra el sol (“Bocarrriba”)



Por la paz

En el terrible encuentro con Moisés, David Haro nos propone mirar lo mismo que vemos diario, pero con la avidez de quien ha caído, con la nostalgia de quien se ha dejado caer, con la ensoñación de quien quiere mirar desde esa posición que nos regalan el éxtasis, el desfallecimiento, el amor, la muerte y la contemplación.

El cantor ha preferido los escenarios donde puede estar en contacto directo con la audiencia; ahí, como con este disco, ha asumido el compromiso de revelar la belleza y descubrir la forma en cada canción: “claro como el agua, claro, / para que nadie comprenda”, como lo expresó Antonio Machado.

En *bocArriba*, David encara la difícil belleza de lo feo, de lo que no es aceptado socialmente como grato, lo que nos puede causar repudio o dolor, y que sin embargo también es parte de la vida y, por ello, de la poesía, una fealdad y un dolor que en los días que corren tenemos muy al alcance de la mano. En “Ayer fue 6 de julio” David nos recuerda, con una vigencia y una rotundidad que hielan, que “Ayer fue seis de julio / y yo intenté cambiar mi vida...”. Dice el poeta: “Hasta ahora las metáforas / han servido para no ahogarme...”, y el espejismo del primer domingo

del aciago julio sexenal vale por la repetición: “Cambiar de vida no pude, / Cambiar de vida no pude”.

David nos confronta en “Somos”, apelando a quienes conformamos su auditorio, y nos sacude del lugar confortable del espectador, para recordarnos que la poesía debe ser, ante todo, una revelación, un estremecimiento; así, nos interpela de uno a uno: “Somos el mismo recluta involuntario / que es aplastado en ilógicas revueltas”. Y asimismo invoca, en “Luna de cristal”, la salida que hallara a su vida Héctor Lavoe:

Hoy sentí que el miedo a la  
[soledad  
me hizo susceptible a todo:  
no tener a dónde ir,  
solo ganas de pensar tirado en  
[cama.

Pero el recorrido de *bocArriba* no nos deja simplemente echados en la cama, en la disyuntiva de ser “un muerto en vida / sepultado en la rutina” que decide “abrir las llaves del gas”. El disco expresa también, como David sabe hacerlo, esa urgencia sutil del amor que le ha inspirado tantas canciones, y que nos confiesa en “Mi deseo” el eterno precepto del amante, para quien “no hay otra mujer”:

Por ella sola veo  
y de otras estoy ciego;  
con esta pena que me inunda,  
la deseo.

David cierra el disco con “A trote de mula”: evoca la disposición de la tarima en la noche de fiesta, el compartido pan de los asistentes, el trajinar de los vaqueros para llegar al fandango, la energía del zapateado, y la vitalidad de la cultura ligada al baile tradicional, donde “Una antigua guitarra / sin imposibles prosigue”.

En la vitalidad del rito evocado podemos reencontrarnos con la honda raigambre de esta voz y esta poesía los integrantes de la cofradía íntima de quienes estamos dispuestos a mirar la vida *bocArriba*, al compás de las canciones. Se trata de un disco donde, a decir de Salvador Alcocer, “la música subraya la emoción y la impresión del trópico caliente”, y esa triple configuración de música, poesía emotiva y médula tropical nos regalará muchas horas de audición, gusto y reflexión, en la diáfana complejidad de la voz. **LPyH**

**Raúl Eduardo González** es profesor en la UMSNH. Estudia las canciones populares y de tradición oral. Es autor del *Cancionero tradicional de la Tierra Caliente de Michoacán*.



## #ColombiaTieneEscritoras

Catherine Rendón Galvis

En 2015, *La hoguera lame mi piel con cariño de perro*, una novela sobre Nay, el personaje de *María* (la novela clásica colombiana de Jorge Isaacs), gana el premio Casa de las Américas. En 2017, a raíz de este premio, Planeta decide publicarla pero cambia su nombre por *Afuera crece el mundo*. La autora, Adelaida Fernández Ochoa, narra la historia del imaginario colonial de Colombia y pone la escritura en la rebeldía y el cimarronaje de los esclavos en el valle del río Cauca en el siglo XIX. La novela se cuenta desde la visión íntima de Nay de Gambia y su hijo Sundiata, a partir de una sensibilidad hacia el mundo, el paisaje y las proezas de los esclavos en medio de una guerra interna. A la vez, relata la vida que pasa por la guerra, la gente y su cotidianidad; y, con una fuerza abrumadora se interna en la añoranza de libertad por parte de esa gente. Una novela que nos regresa a la ruta del barco negrero con una poética de los episodios más violentos del mundo de los esclavizados.

La obra nació de un estudio de investigación hecho por la misma autora, denominado *Presencia de la mujer negra en la novela co-*

*lombiana*, y de una nueva versión del relato de la novela *María* de Jorge Isaacs, la cual se enmarca en la tradición de la mejor novela colombiana, costumbrista y romántica, que, sin duda, evidencia una parte (canónica) del relato de la historia de Colombia en el proceso de colonización. *Afuera crece el mundo* retoma otro personaje de *María*, Feliciano, que enferma, luego muere y queda con el deseo de volver a África; ella renace con su nombre africano, Nay, para reivindicar una historia borrada en la tradición de Colombia: el esclavismo. Fernández Ochoa le da una viveza que sigue los pasos literarios de Manuel Zapata Olivella (1920-2004) y Roberto Burgos Cantor (1948-2018), quienes tienen una amplia obra de la africanidad en Colombia. Sin embargo, Adelaida recompone la historia, da voz a los olvidados y abre los caminos contrarios para contar el horror de la orfandad, el exilio, la nostalgia y la búsqueda de lo perdido desde la belleza del lenguaje poético para que el lector, con cuidado y atención, viaje hacia África.

Como ella, en Colombia y en el mundo hay muchas mujeres que escriben literatura y dedican su vida a ello. Las letras son el reflejo de la sociedad. Hacia el siglo XIX el patriarcado era también literario: exclusivista, clasista, excluyente, y la mujer escritora un capricho de la naturaleza. Sin embargo, en ese mismo siglo en Colombia empezaron a aparecer escritoras que incidirían en la vida literaria del territorio; la primera, como menciona la escritora Flor de María Rodríguez, sería María Josefa Acevedo Gómez, una escritora que empezó a aparecer en los primeros círculos literarios sociales y que de una manera solapada denunció la posición de la mujer a través de sus relatos y poesía. Con ella y luego con escritoras como Soledad Acosta, Elisa Múji-

**Las letras son el reflejo de la sociedad. Hacia el siglo XIX el patriarcado era también literario: exclusivista, clasista, excluyente, y la mujer escritora un capricho de la naturaleza.**

ca, Flor Romero, Marvel Moreno y muchas más, surgen obras de cuya lectura se pueden plantear interrogantes en torno a los reales vacíos, desplazamientos y silenciamientos del canon, pues, como menciona Gabriel Zaid: “los fenómenos literarios no canonizados son rechazados por los círculos dominantes de la cultura como no legítimos y ocupan por lo tanto la periferia”, lo que a su vez implica que la vida extraliteraria dependa de otras entidades (con poder) para que se avale una obra, papel que, muchas veces, cumplen la crítica, los medios de comunicación y las instituciones.

La literatura escrita por mujeres, durante mucho tiempo (y quizá todavía en la actualidad), ha pertenecido a la periferia. Sin embargo, hacia el siglo XXI, con movimientos como el #MeToo, creados para denunciar principalmente casos de acoso sexual, se forjaron otras iniciativas que han agremiado a las mujeres para las diferentes luchas sociales contra la desigualdad con respecto al trabajo, los salarios, el libre albedrío, los derechos sexuales y reproductivos, la acción política y la participación ciudadana, lo cual ha incidido también en el arte, aunque las categorías que se imponen en este ámbito correspondan al canon y a la comercialización. En la



más reciente inauguración de FILBA, Catherine Millet afirmó que: “Hay demasiados discursos políticos, estrategias de comunicación y mensajes publicitarios que se dirigen a nosotras (mujeres) como grupo, o incluso como masa. En cambio, el arte, la literatura, ofrecen la posibilidad del reencuentro con un ser singular en la soledad de su escritura con otro ser singular en la soledad de su lectura o de su contemplación”.

En el año 2017, en el marco del año Colombia-Francia, se realizó una muestra de la literatura colombiana en la Bibliothèque de l’Arsenal de París, en la que participaron ocho hombres y solo dos mujeres. También otras instituciones, como Hay Festival, que realiza diversos eventos literarios (como Bogotá 39, una lista de escritores latinoamericanos menores de 40 años que han destacado en la literatura, para el caso de Colombia tampoco tuvo presencia de autoras); estas omisiones

provocaron un movimiento para que se visibilice a las mujeres y se promueva una igualdad en las participaciones. Colombia tiene escritoras, afirman las autoras, y lo dicen para las editoriales (que a veces parecen solo cumplir cuotas de publicación para considerarse incluyentes, caso no solo con las mujeres sino también con la regionalización de la literatura y las llamadas minorías), para instituciones del estado que promueven la difusión de las obras a través de eventos, premios literarios y para los lectores.

Gabriel Zaid también se pregunta: ¿dónde acontece la vida literaria si no en la página leída? Una pregunta necesaria pero que en la práctica social actual parece utópica. La literatura tiene una vida extraliteraria que parece cobrar más importancia que la misma página leída de la que se pregunta Zaid. Se publica un libro y después viene una cadena de acontecimientos que no dependen

de este ni del autor: presentarlo, difundirlo, reseñarlo, comercializarlo, etc. Sin embargo, la discusión sobre la visibilización de la literatura escrita por mujeres parece dejar de lado la importancia de llegar al nervio concreto de dicha problemática, que es centrarse en la página leída, en el discurso literario, en las obras.

Por eso, más que enfocar una discusión en lo extraliterario de la literatura escrita por mujeres en Colombia, a partir de los casos que mencioné (el evento de Francia, la lista Bogotá 39) las mujeres escritoras se agremiaron y crearon un movimiento apenas reciente, denominado #ColombiaTieneEscritoras, el cual visibilizó que estaban ya cansadas de la negación institucional de sus trabajos, manifestando que sí había escritoras dedicadas al oficio y que era responsabilidad de las entidades institucionales difundirlos. Esto generó discusión y polémica e influyó para que este año se abriera un premio de novela





Caja

escrita por mujeres, el Premio Nacional de Novela Elisa Mújica, el cual ganó Cristina Bendek, escritora sanandresana, con la novela *Los cristales de la sal*.

Reitero, más que hablar sobre estos caracteres extraliterarios que vienen con la literatura, y que, sin duda, en estos casos de reivindicación con las mujeres pueden ser importantes, quise mencionar la obra de Adelaida Fernández como una que se adentra en recomponer un discurso literario olvidado en la historia de Colombia. Como esta obra, en Colombia hay otras más que deberían ser difundidas y leídas, ya que desde la intimidad que es la literatura exponen una serie de discursos que reflejan el mundo y la sociedad colombiana, y motivan una discusión central de la época en que vivimos.

Estas obras son: *Vean vé, mis nanas negras* de Amalia Lú Posso Figueroa, *Lo que no tiene nombre* de Piedad Bonet, *Memorias*

### **Las mujeres escritoras se agremiaron y crearon un movimiento apenas reciente, denominado #ColombiaTieneEscritoras, el cual visibilizó que estaban ya cansadas de la negación institucional de sus trabajos.**

*por correspondencia* de Emma Reyes, *Qué raro que me llame Federico* de Yolanda Reyes, *Los ojos que no nombran* de Lucía Donadío, *Virus tropical* de Powerpaola, *Elefantes en el cuarto* de Sindy Elefante y *Los niños* de Carolina Sanín.

Seguramente dejó fuera a muchas otras autoras. La literatu-

ra colombiana también ha tenido escritoras en medio de nuestros sistemas literarios validados por elites culturales, obras que en su momento captaron la atención de los lectores y la crítica, y que luego fueron relegadas. Lo anterior, sin embargo, no acontece tan solo a los libros escritos por mujeres sino a todos los que no pasan de primeras ediciones, sin importar el género del autor ni la calidad de la obra, títulos que forman parte de la extrema mercantilización del arte y de su producción masiva. Nos queda como tarea a los lectores hacer rastreos profundos de la literatura y, sin duda, llegar al corazón de los libros: la página leída. **LPyH**

**Catherine Rendón Galvis** (Bogotá, 1993) es licenciada en Español y Literatura. Ha publicado en *El Espectador*, *La Crónica del Quindío*, *El Quindiano* y *Revista Corónica*.



## Gabo en el cine de la UV

Raciel D. Martínez  
Gómez

El cine ha sido para la Universidad Veracruzana un arte propicio para la reflexión, difusión y producción de contenidos. A mitad del siglo pasado, el dramaturgo Emilio Carballido estableció en Xalapa las bases para la difusión del séptimo arte. Fue en 1965 cuando se fundó formalmente el Cine Club de la UV, coordinado por Lorenzo Arduengo Pineda. Al poco tiempo se creó una Cinemateca que funcionó en el Museo de Artes Plásticas. Participaron en esta experiencia guionistas como Juan de la Cabaña y directores de cine como Alejandro Galindo. En los años setenta el cineclub fue dirigido por el historiador de cine Aurelio de los Reyes. En esta época Jorge Sánchez Sosa supervisó el proyecto de cine Trashumante, que difundía la cultura cinematográfica en comunidades cercanas a Xalapa y en la periferia de la misma ciudad capital. Y, en una venturosa coincidencia, fue en esta década cuando la UV participó por primera vez en la producción de películas inspiradas en las historias del escritor Gabriel García Márquez.

De inicio, puede calificarse como de benéfica la relación cinematográfica entre la Universidad y el colombiano. No obstante lo difícil que es trasladar el realismo mágico al cine, la obra del premio nobel ha sido interpretada de la manera más decorosa posible en las producciones donde ha participado la institución. Lo decimos porque el universo pletórico que muestra Gabo complica la mudanza a la pantalla, siempre insuficien-

**Al repasar las novelas y los cuentos de García Márquez que han sido plasmados en filmes se puede advertir la mala fortuna o, por decirlo en términos narrativos, la distancia que distorsiona y hasta enaniza la grandilocuencia del narrador de *Cien años de soledad* (1967).**

te por las dimensiones objetivas del discurso filmico para albergar los lenguajes literarios. Ni el léxico engolado ni la pasarela de personajes extravagantes llegan a buena posada en tramos demasiado cortos como los que caracterizan a las películas.

Al repasar las novelas y los cuentos de García Márquez que han sido plasmados en filmes se puede advertir la mala fortuna o, por decirlo en términos narrativos, la distancia que distorsiona y hasta enaniza la grandilocuencia del narrador de *Cien años de soledad* (1967).

Habrà que traer a colación ejemplos que evidencian lo escabroso que es adaptarlo: *Eréndira* (1983) de Ruy Guerra, *Crónica de una muerte anunciada* de Francesco Rossi, y *El amor en los tiempos del cólera* (2007) de Mike Newell, casos donde ocurre que el ambiente de jauja es asaz disparejo, entre otros defectos de traslación.

Sin embargo, basándose en textos de García Márquez, la Veracruzana produjo con acertado

tino *María de mi corazón* (1979), de Jaime Humberto Hermosillo; *La viuda de Montiel* (1979), de Miguel Littín, y *El coronel no tiene quien le escriba* (1999), dirigida por Arturo Ripstein –aunque, habrá que precisar, no eran discursos forzosamente imbuidos de la prodigalidad del cosmos que ofrece Macondo.

Jaime Humberto y García Márquez redactaron el guion para *María de mi corazón*. Gabo confiesa que le había contado la anécdota a Jaime, pero solo eran notas sueltas en un cuaderno. Empero, Hermosillo le dio forma al proyecto que de inicio se titulaba *No: yo sólo vine a hablar por teléfono*. Luego se llamó *María de mis amores* hasta que quedó como título definitivo *María de mi corazón*. García Márquez recordó que la UV participó con dos millones de pesos, unos ochenta mil dólares de la época, que no alcanzaban ni para los dulces de la producción. La trama se filmó en 16 milímetros y en 93 días de “trabajos forzados” en la Colonia Portales. García Márquez dijo que se sentía tan satisfecho del resultado, que lo estremeció una ráfaga de nostalgia por una historia tierna y brutal al mismo tiempo.

*La viuda de Montiel*, por su parte, fue un proyecto que dio lustre a la UV. Se trataba de una cinta donde la entidad lució como un gran set al aire libre y a la vez sería una ventana para las tradiciones locales. Fue una coproducción entre Chile, Cuba y México, y en su totalidad se filmó en Veracruz. García Márquez pidió la participación de la UV, ya que fue la editorial universitaria la que por primera ocasión publicó *Los funerales de la Mamá Grande*, libro en el que se inspira la película. El rodaje se realizó en la ciudad de Tlacotalpan y en San Marcos de León, municipio de Xico. Es destacable la participación de los gru-

pos artísticos universitarios con su mosaico colorido, dominio escenográfico y espléndida ejecución musical. El guion de *La viuda de Montiel* lo escribieron el director chileno Littín, el propio García Márquez y un por entonces joven escritor mexicano llamado José Agustín.

Aunque *El coronel no tiene quien le escriba* se filmó en Chacaltianguis, es una película que no ocupa el fértil universo garciamarquiano. Lo que transcurre es una especie de retiro; Paz Alicia Garciadiego, la guionista de Ripstein, dice que la película no tiene gota de realismo mágico. Argumenta que las sentencias de la literatura no operan en el cine. Así, *El Coronel* es recluso en la intimidad. Chacaltianguis se erige como lugar propicio para sumir al coronel en la *claustrofilia* de Ripstein. El pueblo agrega al filme sus monstruos y dioses que actúan sin estructura prefijada. Aparte, la anacronía del sitio con perfil de fantasma tropical favorece el alejamiento de la imaginaria del *realismo mágico*. Pueblo refundido, pueblo bicitaxero (en la actualidad), Chacaltianguis se adhiere a la intención de hoyo negro que persigue Ripstein sin cesar: al Coronel le castraron el porvenir porque la carta no tiene por qué arribar a terreno baldío. "Le acabaron el mundo. Le acabaron el tiempo", dice Ripstein de él y por esto lo ubica en Chacaltianguis.

Se puede concluir de esta breve relación fílmica entre la UV y García Márquez: son escasos los ejemplos donde se aprecie que la literatura tenga un buen reflejo en la pantalla grande pero, como se constata en las películas que produjo la Universidad, la obra literaria del colombiano está bien representada en las imágenes de *María de mi corazón*, *La viuda de Montiel* y *El coronel no tiene quien le escriba*. **LPyH**



**García Márquez dijo que se sentía tan satisfecho del resultado, que lo estremejó una ráfaga de nostalgia por una historia tierna y brutal al mismo tiempo.**

**Raciel D. Martínez Gómez** es comunicólogo, doctor en Sociedades Multiculturales y Estudios Interculturales por la Universidad de Granada. Actualmente es director general de Comunicación Universitaria de la UV.

**FE DE ERRATAS:** En la página 67 del número anterior aparece el nombre "Jorge Fernández Menéndez". Debe decir: "Mario Menéndez Rodríguez".

# NUESTRO ARTISTA

## DE PÁGINAS INTERIORES

**A**rtista de origen colombiano radicado en México desde 1975. Realizó estudios de grabado, dibujo, pintura y litografía entre Colombia (Universidad de los Andes) y México (Antigua Academia de San Carlos).

En 1976 fue miembro fundador del Grupo Suma en San Carlos, “movimiento contracultural de los años setenta que trabajó e investigó la calle como el espacio estético y político de sus creaciones y como soporte de sus prácticas experimentales”, en palabras de la investigadora Ana Torres Santoyo. Fundó la pequeña editorial Mesa de Madera, en la que produjo libros de artista y libros objeto con fotocopias y mimeografías. Asistió a un curso de mimeografía con el maestro Felipe Ehrenberg en San Carlos en 1976.

En 1979 funda la Agru-Pasión Entre Tierras, dedicada al *arte correo*. Su obra ha sido expuesta en el Museo de Arte Moderno (MAM), el Museo Tamayo, la Galería Pecaníns y el Museo del Arzobispado –todos ellos de la CDMX–, en el Museo de Arte Contemporáneo y el IAGO de Oaxaca, y en el Museo Guillermo Ceniceros de Durango, entre otros. Fue miembro del Foro de Arte Contemporáneo, dirigido por el maestro Tomás Parra.



Santiago Rebolledo. Fotografía de Margarita Solano Abadía

**Santiago Rebolledo**  
(Bogotá, 1951)

**“Sus cajas se han convertido en una suerte de reserva de objetos y trazos; refugios de memoria recuperada, vestigios de trayectos. Cada pieza nos remite a la historia íntima de un lugar público”.**

De acuerdo con Santiago Espinosa de los Monteros: “Sus cajas se han convertido en una suerte de reserva de objetos y trazos; refugios de memoria recuperada, vestigios de trayectos. Cada pieza nos remite a la historia íntima de un lugar público [...] Su vena experimental nunca lo ha abandonado y ese constante proceso de indagación y tanteo con nuevos lenguajes, soportes, materiales, pigmentos y texturas le hace estar más cerca del inquieto joven de los años setenta que de una figura acartonada proclive a cosechar riesgosos reconocimientos”.

También en 1979 recibe una mención honorífica en el Museo de Antioquia de Medellín, Colombia, y un primer premio con el Grupo Suma en el Primer Salón de Experimentación en el Auditorio Nacional de México D. F. En 2011, fue becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Recibió mención honorífica en el Sexto Premio Sociedad Mexicana de Acuarelistas en 2013.

Ha participado en más de cuarenta exposiciones individuales y 120 colectivas en México, Colombia, Holanda, Venezuela, Panamá, España, Francia, Italia, entre otros.

Actualmente vive y trabaja en la Ciudad de México. **LPyH**

[www.santiagorebolledo.com](http://www.santiagorebolledo.com)





*Abril*

