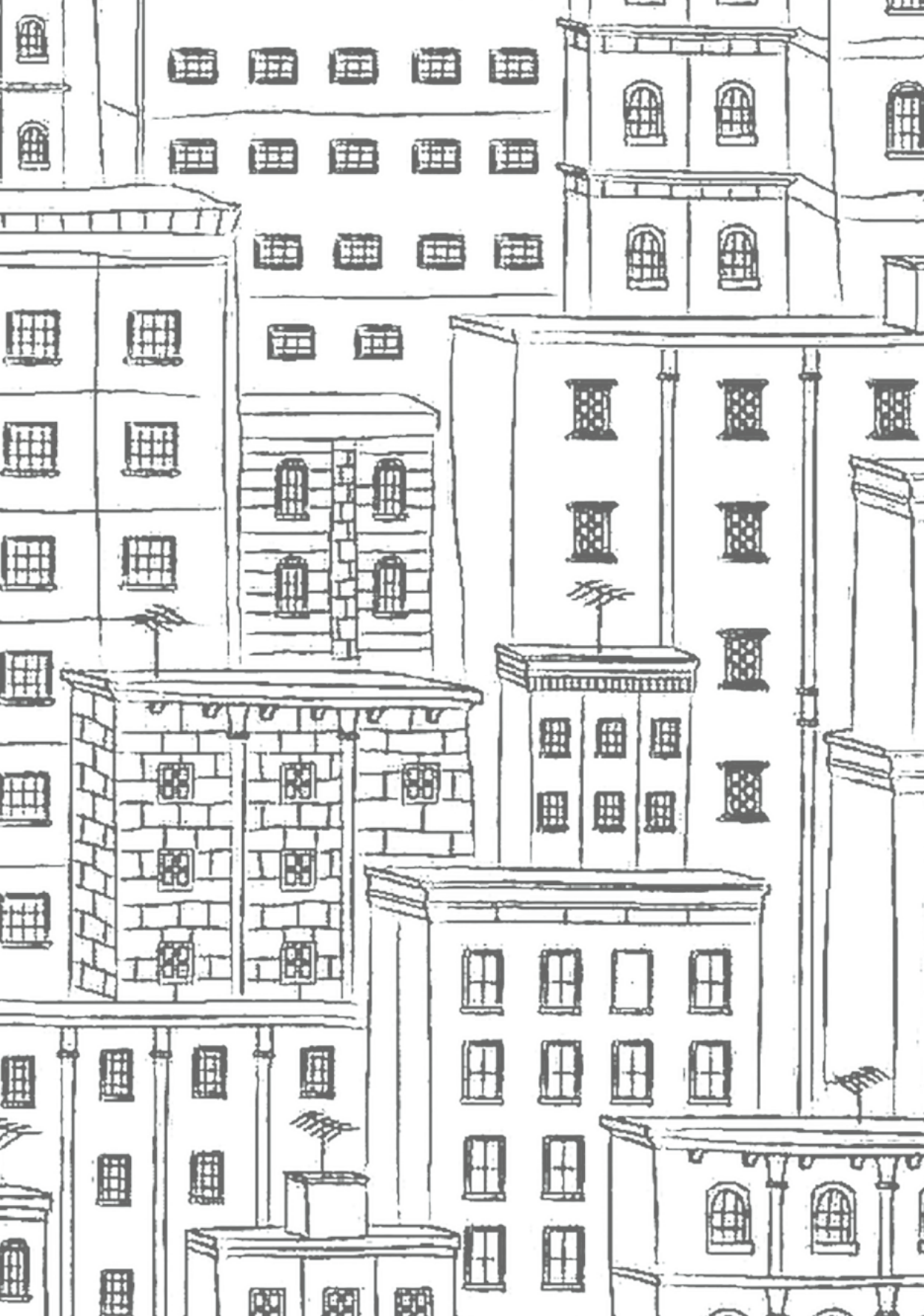




# Estudios, escritores y literaturas regionales desde el Eje Cafetero



Autores varios



# Estudios, escritores y literaturas regionales desde el Eje Cafetero

**Coordinador editorial**

Sergio Pérez Álvarez

**Autores**

Mauricio Ramírez Gómez

Jorge María Ochoa Marín

Mariana Valencia Giraldo

Edison Marulanda Peña

Nathalia Gómez Raigosa

Jhonattan Arredondo Grisales

Jáiber Ladino Guapacha

Diana Vela

Carlos Alberto Castrillón

César Augusto Reyes Vélez

Gleiber Sepúlveda

Jhon Walter Torres Meza

Patricia Cabarcas Morales

Rigoberto Gil Montoya



Universidad Tecnológica  
de Pereira

Colección Trabajos de Investigación  
Facultad de Bellas Artes y Humanidades  
2022

Estudios, escritores y literaturas regionales desde el Eje Cafetero / Jhonattan Arredondo Grisales y otros ; compilado por Sergio Pérez Álvarez. -- Pereira : Editorial Universidad Tecnológica de Pereira, 2022.

396 páginas. -- (Colección Trabajos de investigación).

eISBN: 978-958-722-830-4

ISBN: 978-958-722-829-8

1. Literatura risaraldense – Siglo XX 2. Crónicas literarias  
3. Narrativa contemporánea – Risaralda 4. Mujeres en la literatura 5. Personajes literarios 6. Literatura latinoamericana

CDD. 808.986132

Estudios, escritores y literaturas regionales desde el Eje Cafetero.

© Sergio Pérez Álvarez

© Universidad Tecnológica de Pereira

eISBN: 978-958-722-830-4

ISBN: 978-958-722-829-8

Autor imagen de cubierta: Tomás Flores

Proyecto de Investigación: Los 200 libros del bicentenario y los problemas de construir un canon en tiempos de mundialización y resignificación de la figura del autor (4-20-7.)

Universidad Tecnológica de Pereira  
Vicerrectoría de Investigaciones, Innovación y Extensión  
Editorial Universidad Tecnológica de Pereira  
Pereira, Risaralda , Colombia

Coordinador editorial:  
Luis Miguel Vargas Valencia  
luismvargas@utp.edu.co  
Teléfono 313 7381  
Edificio 9, Biblioteca Central “Jorge Roa Martínez”  
Cra. 27 No. 10-02 Los Álamos, Pereira, Colombia  
www.utp.edu.co

Montaje y producción:  
María Alejandra Henao Jiménez  
Universidad Tecnológica de Pereira  
Pereira

**Reservados todos los derechos**

**A Carlos Alberto Castrillón**  
*In memoriam*



*“... muchos de los artistas que emigran a Bogotá, adquieren bien pronto el viejo síndrome de la pretendida Atenas, y aun cuando pertenezcan a las regiones más apartadas de Colombia, empiezan a mirar con escepticismo todo lo que van aprendiendo a considerar desde la capital como provinciano.”*  
**Eduardo López Jaramillo**, *Glosas de ver pasar* (2017)





## CONTENIDO

<b>Agradecimientos</b> .....	9
<b>Presentación</b> .....	11
<i>Sergio Pérez Álvarez</i>	
<b>CAPÍTULO UNO.</b>	
Consideraciones sobre la investigación en literatura en Pereira en la primera mitad del siglo XX.....	35
<i>Mauricio Ramírez Gómez</i>	
<b>CAPÍTULO DOS.</b>	
Ser escritora en la región del Gran Caldas durante el siglo XX El caso Blanca Isaza.....	63
<i>Jorge Mario Ochoa Marín</i>	
<b>CAPÍTULO TRES.</b>	
La crónica literaria de Adel López Gómez y Blanca Isaza.....	97
<i>Mariana Valencia Giraldo</i>	
<b>CAPÍTULO CUATRO.</b>	
La escritura biográfica de Ignacio Torres Giraldo .....	131
<i>Edison Marulanda Peña</i>	
<b>CAPÍTULO CINCO.</b>	
Gabriel García Márquez, un articulista de provincia con intuición de escritor universal .....	161
<i>Nathalia Gómez Raigosa</i>	
<b>CAPÍTULO SEIS.</b>	
Un cuarteto sobre la memoria. Cuatro escritoras alrededor de Pereira.....	197
<i>Jhonattan Arredondo Grisales y Jáiber Ladino Guapacha</i>	
<b>CAPÍTULO SIETE.</b>	
<i>Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón</i> y los procesos de instrucción emocional femenina .....	231
<i>Diana Vela</i>	
<b>CAPÍTULO OCHO.</b>	
Humberto Jaramillo Ángel y la narrativa del alma emponzoñada.....	259
<i>Carlos Alberto Castrillón y César Augusto Reyes Vélez</i>	
<b>CAPÍTULO NUEVE.</b>	
El fantasma colombiano en el espectro marginal del folclor.....	287
<i>Gleiber Sepúlveda</i>	

**CAPÍTULO DIEZ.**

El espacio simbólico en las novelas *El museo de la calle Donceles*  
y *La buhardilla iluminada* ..... 313  
*Jhon Walter Torres Meza*

**CAPÍTULO ONCE.**

Reescritura, memoria y resistencia: una propuesta femenina negra ..... 335  
*Patricia Cabarcas Morales*

**CAPÍTULO DOCE.**

Crisis de ciudad en la narrativa contemporánea del Eje Cafetero  
(1986–2014) ..... 367  
*Rigoberto Gil Montoya*

**Autores** ..... 397

## Agradecimientos

Este libro empezó a gestionarse como parte de las actividades desarrolladas en una Estancia Postdoctoral del profesor Sergio Pérez Álvarez, patrocinada por el Ministerio de Ciencia y Tecnología de Colombia (Minciencias) y la Universidad Tecnológica de Pereira (UTP), que tuvo como propósito estimular y fortalecer la investigación en literaturas y culturas de la región cafetera. Contar con un campo fértil de investigadores inquietos hizo la tarea enriquecedora y más fácil.

Debemos empezar por agradecer entonces a las investigadoras e investigadores de los grupos de investigación en Estudios Regionales en Literatura y Cultura y Literatura Latinoamericana y Enseñanza de la Literatura, asociados a la Maestría y el Doctorado en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira, que acogieron esta iniciativa, demostrando su alta calidad académica, además de pasión y serio compromiso en los temas de su interés.

Un reconocimiento especial al profesor César Valencia Solanilla, director de la Maestría y el Doctorado en Literatura de la UTP, por su apoyo indispensable y confianza.

Este proyecto fue posible gracias al profesor Rigoberto Gil Montoya, director intelectual, quien no solo animó y acompañó su

ejecución, sino que con su ejemplo demostró el rigor, la creatividad y la *humanidad* que se necesitan para adelantar este tipo de iniciativas.

Extendemos nuestro agradecimiento a la Vicerrectoría de Investigación de la UTP por su colaboración administrativa y financiera. También a la Editorial UTP por su trabajo de revisión de estilo y diseño del libro.

Por último, este libro se presenta como un discreto homenaje a la memoria del maestro Carlos Alberto Castrillón. Su seriedad, bonhomía, rigurosidad, erudición, pasión, y sobre todo, ese ánimo inspirador para aproximarse a los temas y problemas de las literaturas regionales, son un legado que siempre permanecerá entre nosotros.

# Presentación

*Sergio Pérez Álvarez*

Raymond L. Williams en su ya clásico estudio *Novela y poder en Colombia (1844- 1987)* reafirma la idea, según la cual, hasta la primera mitad del siglo XX, lo que llamamos Colombia, puede entenderse como un territorio cultural conformado por regiones semiautónomas, cada una con sus historias particulares, sus problemas ideológicos al interior, y tonos de voz distintos: es decir, tradiciones culturales *diferentes*<sup>1</sup>. Las cuatro grandes regiones-islas que analiza el crítico norteamericano (Altiplano Cundiboyacense, Atlántico, Antioquia la Grande y el Gran Cauca), corresponden así con un mapa cultural que ya había sido trazado en las denominadas historias de literaturas regionales que Williams depura de juicios apologéticos y les da un sentido crítico. Como advierte la profesora Diana Guzmán<sup>2</sup>, entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del XX, aparecen varias historias regionales de la literatura –la mayoría afines con la ideología conservadora–, que en medio de la exaltación de valores ‘propios’ y de tradiciones ‘auténticas’ –cuando no de ontologías artificiales como las de antioqueñidad, caucaneidad, el ‘ser’ caribeño–, enaltecen y valoran la genealogía de élites letradas *regionales*, lo que les permitía legitimar su ‘dominio’ frente a las ‘autoridades’ culturales y políticas del ‘centro’, y con las poblaciones ágrafas y rurales que sometían en sus propios territorios<sup>3</sup>.

1 Raymond Williams, *Novela y poder en Colombia* (Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1991).

2 Diana Guzmán, *Memoria y canon en las historias de la literatura colombiana* (Bogotá: Editorial USTA, segunda edición, 2015).

3 Sin duda, una extensión de la idea de ciudad letrada de Ángel Rama con la cual uruguayo remarca la relación estrecha entre la necesidad de las élites del dominio o control de la letra, como herramienta indispensable de sujeción cultural, y el surgimiento de una literatura nacional y regional. Ver Ángel Rama. *La ciudad letrada* (Montevideo: Arca, 1998), 32.

Sin embargo, para Williams, a partir del final de la década de los sesenta, y con la entrada de escritores que él denomina como ‘postmodernos’ –en los que ubica a autores como RH Moreno Durán, Rodrigo Parra Sandoval, Albalucía Ángel–, esta idea de país de regiones literarias le parece que deja de ser *funcional*, y plantea que para entender la creación literaria en Colombia, en especial la novelística, se debe considerar una visión nacional mucho más *cosmopolita*:

Desde mediados de la década de 1960 es cada vez más difícil leer la novela colombiana a partir de los contextos regionales. Con excepción de García Márquez y David Sánchez Juliao, quienes en sus años de juventud estuvieron directamente vinculados a la cultura oral costeña, los novelistas de la modernidad y la posmodernidad han estado totalmente inmersos en la cultura escrita, y vinculados más a los movimientos literarios internacionales que a las tradiciones de cada región<sup>4</sup>.

A pesar de las evidentes limitantes de este planteamiento que no tiene en cuenta, por ejemplo, el entronque de Manuel Zapata Olivella con las tradiciones orales afrohispanoamericanas –o las menos evidentes relaciones de Moreno Durán con la tradición oral del denominado ‘lenguaje bogotano’–, es cierto que en Colombia, después del éxito editorial de García Márquez, se experimentó una internacionalización –algunos lo llamarían *mundialización*– de las instituciones y preocupaciones literarias. Los escritores colombianos antes que al panteón nacional, ahora se proponen participar en prestigiosos premios internacionales de literatura, y se codean con escritores norteamericanos y europeos en los principales espacios de encuentro del mundo literario. Esto significa, de algún modo, que los escritores colombianos, algunos evadiendo la exaltación de localismos y la presión por la búsqueda de ‘identidades’ nacionales y regionales –que circularon disfrazadas en nuestro contexto con epítetos como los de ‘realismo mágico’–, crean obras que entran en diálogo con horizontes estéticos de la *modernidad* literaria norteamericana y europea, antes que con ‘viejas’ tradiciones regionales.

Parecía entonces que el tema de lo ‘regional’ cedía el paso a un periodo de globalización, tanto de la producción como de los criterios

---

4 Williams, *Novela y poder*, 223.

de valoración de lo que entraba en la siempre abstracta denominación de ‘literatura’. No obstante, desde la primera década del siglo XXI, al igual que en otros espacios políticos, hemos asistido a una revitalización del tema de lo nacional, y a una nueva definición –hasta cierto punto defensa– de las identidades regionales<sup>5</sup>. Esta revitalización del tema –cuyas consecuencias catastróficas del siglo pasado no parecen ser persuasivas–, se debe a diversas circunstancias históricas, políticas y sociales, que, de manera independiente, son insuficientes para explicar por qué, en vez de acometer la promesa de abrir *fronteras*, se volvieron a levantar nuevos *muros*. Pero más allá –y más acá– de estas circunstancias ‘generales’, que desencadenan un conjunto de acciones en las que la literatura juega también su rol –que podría ser calificado como a veces de liberador; otras de verdugo–, para el caso particular del ‘contexto’ de la producción literaria, se pueden esgrimir al menos dos razones que han incidido en que la cuestión de la literatura regional siga siendo una cuestión vigente en la discusión crítica contemporánea.

La primera razón tiene que ver con un fenómeno institucional o de carácter sociológico. Si bien Bogotá, la capital del país, sigue siendo el principal punto de encuentro de la ‘intelectualidad criolla’, y en el que se ubican las principales editoriales e instituciones dedicadas a la promoción de la literatura, en las ‘regiones’ –sobre todo en los últimos años–, se han fortalecido algunos procesos culturales, y se han instalado instituciones que han ayudado a que el sistema literario regional no desaparezca sino que, por el contrario, en ciertos sentidos, se amplíe<sup>6</sup>. Es decir, en ciudades como Medellín, Cali, Barranquilla, Bucaramanga, Pereira, Manizales, y en muchos otros puntos del territorio nacional, no siempre de forma homogénea y a veces inconstante –la mayoría de las veces con el patrocinio financiero de gobiernos locales, otras con el apoyo filantrópico de algunos sectores privados–, se ha configurado un

5 A los ‘nuevos nacionalismos’ se refiere Eric Hobsbawm al advertir un fenómeno que despunta en el último tercio de siglo XX y que trae varios peligros “Me pregunto si no estaremos en vías de acostumbrarnos, como antaño los surafricanos y hoy los israelíes, a un mundo de sistemática desigualdad de derechos. En ello estriba en todo caso, a mi modo de ver, el peligro principal del nacionalismo en los países de la Unión Europea.” Eric Hobsbawm. “Los nuevos nacionalismos”. *Pasajes: Revista de Pensamiento Contemporáneo* 2, (2000): 34.

6 Siguiendo a Antonio Cándido, con sistema literario se hace referencia al conjunto de agentes, instituciones y prácticas, que surgen alrededor del circuito entre autor, obra y público. Aunque la idea de ‘sistema literario’, o la categoría vecina ‘campo literario’, ha tenido una importante atención en los últimos años, se trata de un concepto que viene formulándose desde la crítica latinoamericana de tiempo atrás, y que conviene volver a revisar en sus fuentes. Ver Antonio Cándido. *Formação da literatura brasileira* (Sao Paulo: FAPESP, 2009).

sistema literario local, con distintos agentes (como impresores, editores, críticos, librerías, entre otros), que participan en una infraestructura cultural (como revistas, editoriales, concursos literarios, programas de formación académica, entre otros), y en el que la exaltación de la figura del ‘autor’ y la obra ‘local’ ocupa el centro del sistema.

En los últimos veinte años, también en Colombia, se han multiplicado los homenajes, las ediciones conmemorativas, los eventos académicos, las celebraciones, los concursos, y toda una serie de acontecimientos, que activan la vida cultural de las mismas comunidades alrededor de la promoción de la literatura, y que glorifican la figura del autor ‘local’; un autor que pone de presente que aquí también existen “genios”, ‘seres excepcionales’ en capacidad de despertar admiración a propios y ‘extranjeros’. La exaltación de lo ‘local’, en muchos de estos gestos conmemorativos, responde a razones políticas que están al margen de lo literario, aunque convergen en la insistencia en que la condición ‘originaria’ del autor explica el alcance ‘nacional’, y algunas veces ‘mundial’, que consigue una obra. De manera que si entendemos por lo ‘regional’ como la determinación de aquello ‘específico’ y ‘particular’ que caracteriza a un espacio cultural y social, puede decirse que esta idea de región, en tanto metáfora, sigue operando como una de las claves sobre las que se estructura un sistema literario que tiene como emblema la distinción territorial de sus autores<sup>7</sup>.

Es importante recordar –sin pretender hacer una historia exhaustiva del fenómeno en Colombia– que la idea de ‘literatura regional’ ha estado asociada a la noción misma de literatura nacional. Así, por ejemplo, durante los tiempos independentistas, cuando empezó a concebirse la idea de nación, empezaron a asomar los primeros brotes de élites letradas que reclamaban el reconocimiento de unas tradiciones culturales *diversas*, y su reconocimiento como regiones también *independientes*. El fenómeno se iba a acentuar, en la segunda mitad del siglo XIX, cuando la definición de lo *regional* sería un motivo que justificaría las intestinas guerras civiles; y se volvería medular, durante comienzos del siguiente siglo XX, en el marco de la construcción de las

---

<sup>7</sup> Anne Marie Thiesse dedica un reciente estudio al denominado mito del ‘escritor nacional’. Desde una perspectiva histórica-sociológica la investigadora aborda el origen del ‘imaginario’ que confiere a los autores el ser considerados representantes de una comunidad política; de igual manera, explora el hecho de que este ‘mito’ en vez de opacarse en el actual siglo, se ha globalizado, *mundializado*. Ver. *La Fabrique de l’écritain national. Entre littérature et politique*. (Paris: Gallimard, 2019).



*identidades nacionales*, en tiempos de la celebración del centenario, en el que la discusión estaría ambientada por las justas reivindicaciones de grupos sociales de poblaciones sometidas, como indígenas, negros y artesanos. Aunque en la región andina colombiana nunca se vivió con la misma intensidad la reivindicación de estos sectores sociales, como ocurrió en Perú o en Bolivia, pues la presencia indígena fue reducida en mayor número y el mestizaje quizás fue más violento, sí se incubó, en cambio, un cierto ‘regionalismo’, de corte muy latinoamericano, liderado por sectores conservadores que se encargaron de idolatrar y mitificar su pasado colonial<sup>8</sup>.

La segunda razón se deriva de esta circunstancia sociológica pero tiene que ver más con una cuestión de índole conceptual. Podría decirse que existen una serie de tensiones que se mantienen irresolubles y que siguen latentes al hablar de la región como tema y también como problema. Una de ellas es la relación centro/periferia, que ha sido constitutiva de la cuestión de lo regional desde sus inicios, y que ha servido como punta de lanza de los mismos sectores que se han considerado ‘marginados’ en el proyecto de nación. La idea de que todo lo que está fuera del radio de la capital, es decir, del centro político administrativo-financiero y también cultural es considerado “provincia”; y que todo lo que se *produce* en esta ‘provincia’ *debe ser* legitimado por este mismo ‘centro’, para ser integrado al proyecto de unidad ‘nacional’ o ‘regional’, es objeto de disputas y de cuestionamientos al interior de un campo cultural que, como diría el sociólogo Pierre Bourdieu, es un campo de combate. En este sentido, en un sistema político centralista

---

<sup>8</sup> Entre los estudios actuales sobre el regionalismo en Latinoamérica, vale la pena destacar el trabajo de las profesoras Hebe Beatriz Molina y Fabiana Inés Varela de la Universidad Nacional de Cuyo Mendoza (Argentina), quienes realizaron una minuciosa revisión de los orígenes del concepto, explorando sus diferentes afluentes y su renovada importancia. Si bien su revisión se enfoca en el caso argentino (donde su ‘centralismo’ es problematizado en esta perspectiva regional), en Colombia, investigadores de la Universidad Nacional, Universidad de Nariño, Universidad del Valle, entre otros, han realizado avances en esta área de investigación, demostrado su fertilidad para ampliar la comprensión y afirmar una visión plural de las literaturas colombianas. Ver Hebe Beatriz Molina y Fabiana Inés Varela (directoras), *Regionalismo literario: historia y crítica de un concepto problemático*. (Mendoza: Biblioteca Digital de la Universidad de Cuyo Mendoza, 2018). Para el caso colombiano ver la más reciente compilación de artículos editados por Carmen Elisa Acosta y Víctor Viviecas *Escrituras del territorio/territorios de la escritura*. Además de reunir a expertos de investigación en literatura de las ‘regiones’, proponen sustituir el concepto de ‘región’ por el de ‘territorio’, para pensar el espacio cultural territorial sin que necesariamente se estructure y se piense en función de su relación con la ‘nación’, como ha sido una constante en los siglos XIX y XX. Ver Carmen Elisa Acosta y Víctor Viviecas (editores). *Escrituras del territorio/ territorios de la escritura*. (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2020).

como el colombiano, Bogotá sigue siendo considerada el eje central del sistema literario nacional, pero ya sabemos que el mundo literario *nacional* no se reduce, ni solo gira, alrededor de lo que sucede en la capital, sino que en cambio existe una tensión entre las manifestaciones culturales de las ‘provincias’, con este centro, para ser reconocidas como igualmente legítimas y valiosas. Este fenómeno de centro/periferia no solo se da a escala nacional. En las propias regiones se desarrollan estas mismas tensiones, en relación con lo que se considera que está *adentro* o *afuera* de la región misma; las regiones también gravitan por lo general en torno a una capital/centro que ejerce un poder hegemónico sobre las demás partes del territorio.

Otra tensión significativa, que es irresoluble pero que moviliza el campo, es el problema de la “representatividad/individualidad” de la producción literaria. De acuerdo con una posición más o menos vigente, la obra literaria significa en la medida en que es representativa de un *sentimiento* colectivo; o bien un vehículo ideológico en el que los lectores se pueden reconocer. Esto a menudo se exige como un imperativo: la obra literaria *debe* reflejar la realidad social, y en ese sentido es una voz de una *conciencia colectiva*. Esto contrasta, por su puesto con visiones que defienden la expresión literaria como resultado de una individualidad, y por tanto sus afiliaciones ideológicas o partidistas resultan siempre atravesadas por una subjetividad inalienable. Para el caso de la definición de lo que se concibe como “regional”, el problema de definir qué es lo “representativo” de una región literaria es objeto aún de varios cuestionamientos: ¿a qué llamamos representativo?; ¿es acaso un conjunto de temas o un *estilo* literario?; ¿se trata solo de un conjunto de ‘estereotipos’ al cual hay que plegarse para ser valorado como parte de una identidad?; ¿cómo determinar qué es lo representativo?; ¿se puede acaso prescindir del criterio de representatividad al valorar una producción literaria? ¿Y cómo se ‘conserva’ la idea de que la práctica literaria es un ejercicio de libertad creativa?

Tanto más puede decirse de la dificultad de establecer límites y trazar las fronteras precisas de una región cultural. Mariátegui advertía que, [n]ingún regionalista inteligente pretenderá que las regiones están demarcadas por nuestra organización política, esto es, que las ‘regiones’ son los ‘departamentos’. El departamento es un término político que no designa una realidad y menos aún una unidad económica e histórica. El

departamento, sobre todo, es una convención que no corresponde sino a una necesidad o un criterio funcional del centralismo. Y no concibo un regionalismo que condene abstractamente el régimen centralista sin objetar concretamente su peculiar división territorial<sup>9</sup>.

El saber donde comienza y termina una región no es solo una pregunta de orden geográfico; si bien se debe reconocer la complejidad que supone levantar una cartografía que permita identificar y relacionar diferentes elementos que configuran un sistema. La cuestión de la *región* también es una pregunta de orden temporal. Las regiones y sus transformaciones se articulan con dinámicas históricas que suceden en el tiempo. Más que una idea *natural* de región (aunque los intentos de *naturalización* son frecuentes y se han difundido con el concepto de raza: el eco todavía se deja oír en expresiones que se han *popularizado* y que continúan, como las de *raza antioqueña*, *herencia cartagenera*, *el empuje vallecaucano*), la idea de región es un artefacto cultural arbitrario, que adquiere sentido en la medida en que abre, brinda, y permite establecer relaciones significativas, antes que definir fronteras fijas, o justificar exclusiones según una *esencia* intemporal fija. ¿Qué hace que un espacio cultural pueda definirse como región? ¿Cuándo adquiere sentido la definición de pertenencia a una región? ¿Cuándo comienza una región? ¿Cómo definir los límites de una región cultural? ¿Cuáles son los cambios en las concepciones e ideas de la región? ¿Para qué las regiones culturales?

En resumen, apelar a la ‘región’ sigue siendo una justificación *legítima y común* en eventos, actividades, estudios, realizaciones; algunos que responden a fines políticos y extraliterarios, pero que de cualquier modo giran en torno a la celebración y estímulo del *autor* y su vínculo con un *espacio*, que funciona esencialmente como territorio de *formación y escenario* de la creación artística; esto, en un periodo de globalización, que supuso, en vez de unificar las instituciones de control de las valoraciones literarias en un solo centro hegemónico, la reproducción de sus mecanismos y, con ello, la aparición de numerosos

---

9 José Carlos Mariátegui. *7 ensayos de interpretación de la actualidad peruana* (Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1978), 169. Sigue siendo una reflexión contemporánea a un problema que el intelectual peruano aborda descifrando muchos de sus matices. Ver el capítulo al “Regionalismo y centralismo” en el que al final plantea una especie de ‘nuevo regionalismo’ que tiene como eje el problema del indio y de la tierra. Su propuesta es pensada desde el Perú, pero las homologías con el caso colombiano son múltiples.

‘centros’ que reclaman también el derecho de definir el *canon* y los criterios para valorarlo. Además de estas realidades sociales, que participan de la producción actual y que mantienen ‘vivo’ el tema de lo regional, la cuestión de la ‘región’ sigue siendo además importante en la medida en que problematiza fenómenos que significan en la valoración y apropiación social de las mismas obras literarias en los territorios: por ejemplo, las relaciones centro/periferia, las geografías culturales, o la cuestión de las identidades.

Y hay una tercera razón implícita, tal vez más importante, que tiene que ver con la idea de ‘comunidad imaginada’ que planteó Benedict Anderson<sup>10</sup>. Para Anderson, los dictámenes jurídicos o administrativos que instauran un ‘gobierno’ son menos relevantes frente a otros discursos simbólicos y culturales que inciden en la construcción de un ‘imaginario nacional’ que un grupo de personas comparte, sin conocerse entre sí, y sobre los cuales estarían dispuestos a autosacrificarse o incluso morir en su *defensa*. Anderson fue resistente a la idea de que el *nacionalismo* venía en camino de desaparecer y más bien insistió en reconocer su valor como cohesionador social y su utilidad para el desarrollo de un bienestar colectivo. El crítico escocés advirtió que la idea de nación se relaciona con la idea de unión; de *fraternidad*; de un pasado conjunto; de compartir un grupo de referentes y símbolos comunes; de allí que la literatura sea tan importante. Anderson no ignoraba el riesgo de los nacionalismos convertidos en una especie de ideología religiosa que puede cegar la acción política a un grupo de individuos con enfoques excluyentes e incluso racistas. Pero la cuestión de la *pertenencia a un lugar*, de *unidad en la diversidad*, además de ser una cuestión *política* es un problema de carácter antropológico, así que, de algún modo, seguirá regulando los modos de relacionamiento, y la creación y extinción de determinadas instituciones sociales<sup>11</sup>. En esta perspectiva, podría decirse que lo regional, en cuanto sigue se sigue percibiendo como un elemento

---

10 Benedict Anderson. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1993).

11 Como advierte el profesor Craig Caloug “Anderson no quería prejulgar lo bueno y lo malo de las naciones. Remarcó la importancia del nacionalismo en guerras terribles y también en movimientos de liberación nacionales. Lo que analizaba era el poder proteico de una manera de imaginar la vida juntos diferente del reino dinástico o de la comunidad religiosa, pero, como otras, capaz de reorganizar las relaciones sociales en un abanico de situaciones diferentes. Infravalorar las naciones y el nacionalismo es un error y también lo es universalizarlos y eternalizarlos. Anderson nos da herramientas para una comprensión más matizada”. Craig Calhoun, “La importancia de Comunitats imaginades, i de Benedict Anderson”. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* 130, nº1(2016): 11.

*estructural* de la idea *nación*, es todavía una manera de *pertenecer* al territorio, que antecede a lo nacional e incluso lo desborda<sup>12</sup>.

El conjunto de artículos reunidos en este libro deja ver precisamente la pertinencia de la investigación literaria en un territorio que ha venido consolidándose como región cultural. Desde distintas perspectivas teóricas y metodológicas, se plantean propuestas que interrogan sobre autores *poco* trabajados en la crítica y que en general están ausentes en las historia de la literatura *nacional*, valorando su obra en un sentido estético, emocional, artístico; se abordan fenómenos como la crítica literaria o la aparición de distintos tipos de géneros textuales, que han sido fundamentales en la tradición de una *cultura escrita* también en las regiones; se introducen nuevas categorías de análisis en obras que podríamos considerar *canónicas*, desde perspectivas que problematizan su pertenencia a estas mismas tradiciones; o se abren algunos interrogantes sobre las literaturas de negros y negras, y en el tema crucial de la literatura femenina, en el que creemos el libro tiene notables aportes. Por último, también los caracteriza en conjunto el hecho de ser investigaciones que se piensan desde universidades de una región compleja de definir culturalmente, salvo la de reconocer su pluriculturalidad, como es la región denominada del Eje Cafetero.

Así, El Eje Cafetero se propone como las coordenadas geográficas que le dan unidad al presente libro.

Deberíamos empezar por decir que al hablar del Eje Cafetero se aceptan implícitamente las dos mitologías que han dado origen a su existencia como región. La primera es su origen en el proceso conocido como la ‘colonización antioqueña’. El modelo de interpretación

---

12 Sobre la relación entre la región y la nación, que amerita una reflexión más detenida, estamos en principio de acuerdo con lo que propone el profesor Renzo Ramírez Bacca “Una buena historia regional, sin una óptica regionalista, contribuye al proceso de formación de la conciencia nacional y puede contribuir a lograr una historia nacional. Pero también es válido señalar que la historia nacional no es la sumatoria de historias regionales. Una buena historia regional ayuda a conocer las características propias de la zona, su origen y naturaleza de los problemas, y contribuye en su conjunto a construir y comprender una historia nacional verosímil. La toma de conciencia de lo nacional solo será el reflejo de la ‘unidad dentro de la variedad’ o de la ‘variedad dentro de la unidad’, como lo señala José Luis Comellas”. En Renzo Ramírez. “El historiador local y regional: su entorno, fuentes y limitaciones”. En Yobenj Aurcadro Chicangana-Bayona, María Cristina Pérez Pérez y Ana María Rodríguez Sierra (comp.) *El oficio del historiador Reflexiones metodológicas en torno a las fuentes*. (Bogotá: Universidad de los Andes, 2019): 75. <http://dx.doi.org/10.30778/2019.04>

propuesto por James Parsons según el cual un grupo de familias del sur de Antioquia, presionadas por las dificultades económicas y sociales de principios del siglo XIX, al igual que una creciente ausencia de tierras para cultivo, emprenden una epopéyica travesía a lomo de mula por las montañas vírgenes del sur oriente —el contraste es irremediable: mientras el *cowboy* se enfrenta al desierto, el arriero, con hacha en mano, desafía al laberinto de la selva—, para ir tras las minas de oro de los Quimbaya, la explotación del caucho, y encontrar un lugar propio; algunos huían de las persecuciones y la violencia política de las guerras independentistas<sup>13</sup>. De acuerdo con Parsons, estas familias de *arrieros*, que traían tras de sí las costumbres de sus *ancestros*, que incluían su particular acento castellano, la religiosidad católica y conservadora, sus gustos culinarios con la grasa de cerdo como principal ingrediente, y la conformación de extensas familias patriarcales, se instalan en pequeños latifundios, creando una economía campesina alrededor de un cultivo agrario que desde finales del siglo XIX va a ser fundamental en el desarrollo de esta parte del país: el cultivo del café.

Este es el otro mito relacionado con el origen de esta región: el cultivo del café como el principal eje cohesionador social y seña de identidad del territorio: el responsable del desarrollo de los caminos, la modernización económica y social, y la razón por la que se convierte en una región pivote de la entrada del capitalismo al país. En efecto, la ‘bonanza’ cafetera estimuló la inmigración hacia el territorio de muchos lugares, a finales del siglo XIX y durante buena parte del siglo XX, lo que permitió el desarrollo de entornos urbanos masivos, y con ello la aparición de un ecosistema cultural que ha tenido influencia en la escena nacional. Las particularidades geográficas fueron propicias para el desarrollo de esta empresa agrícola, con cada vez más consumidores alrededor del planeta y que con su venta garantizaba la subsistencia económica; pero estas mismas condiciones hacían difícil la conexión con otros lugares del país, especialmente con el centro del país. Esto le permitió cierta independencia y autonomía de los poderes políticos

---

13 James Parson. *La colonización antioqueña en el occidente de Colombia* (Banco de la República – El Áncora Editora, 1997). Las críticas que formulara el profesor de la Universidad del Valle Jaime Londoño acerca de la necesidad de una renovación crítica de este proceso de algún modo siguen vigentes: aún está pendiente un estudio robusto del tema que incorpore investigaciones y nuevas perspectivas teóricas sobre uno de los procesos de migración y colonización más importantes en la historia de Colombia. Ver Jaime Londoño, J. “El modelo de colonización antioqueña de James Parsons. Un balance historiográfico”. *Fronteras de la Historia* 7, (2002): 187-226.

capitalinos, y muchas veces mantenerse al margen de los perennes conflictos políticos y militares de sus élites. Durante los primeros mejores periodos de bonanza cafetera, a comienzos de siglo XX, bancos británicos instalaron sus primeras sucursales en Manizales antes que en Bogotá. La exportación de café de la región fue por ejemplo uno de los principales motores para el desarrollo del proyecto del Ferrocarril de Occidente<sup>14</sup>.

Sin embargo, como toda mistificación, no todos los imaginarios se corresponden con la evidencia empírica, y son susceptibles de revisiones a luz de nuevas lecturas y realidades culturales. Aunque la explicación de Parsons acerca del proceso de colonización de esta parte del país se ha mantenido vigente, nuevas investigaciones han demostrado la importancia de otras migraciones, que también contribuyeron a su desarrollo y en el ambiente cultural de la región<sup>15</sup>. Del municipio de Cartago, un municipio muy cercano con historia colonial, también partieron varias expediciones para asentarse en el Valle del Risaralda e incluso llegaron al Quindío; ciertamente, muchas de estas expediciones surgen en respuesta a la avanzada colonizadora antioqueña, y son movilizados por casi idénticos problemas que motivaban a los aventureros del norte, lo que no quiere decir que fueran menos importantes. En las tierras frías, en los páramos y sus inmediaciones, desde finales del siglo XIX, se asentó una importante inmigración de campesinos de Boyacá y Cundinamarca, quienes también huían de la Violencia, buscaban mejores condiciones, y se animaron con la posibilidad de tener un terreno propio a partir de la legalización de tierras baldías, de manera que buscaron lugares poco apreciados por el clima por los demás colonizadores. Para la excavación y explotación de minas de oro, en municipios como Marmato y Río Sucio, desde la Colonia tuvo una importante inmigración de esclavos de origen africano. Con la bonanza del café, un grupo de extranjeros europeos, con sus costumbres y artilugios de lujo, también llegó a tierras cafeteras. Más que un apéndice de la cultura antioqueña, el Eje

14 Ver Marco Palacios. *El café en Colombia, 1850-1970: una historia económica, social y política* (México: El Colegio de México, 4ed. 2009). El estudio de Palacio sigue siendo la referencia para entender la importancia del café en el desarrollo económico, político y social, así como la particular entrada de Colombia al mundo moderno globalizado.

15 Ver Albeiro Valencia Llano. *Colonización antioqueña y vida cotidiana. Construcción de la región caldense*. (Manizales: Banco de la República – Universidad de Caldas, 2018). Sigue siendo el trabajo en el que se presentan de una mirada más completa el complejo fenómeno de la colonización cultural y natural del suroriente del país.

Cafetero ha sido un punto de encuentro de varias tradiciones culturales, y por tanto un lugar de mestizaje que, emulando lógicas y lenguajes coloniales, se desarrolla en tiempos republicanos.

Por otra parte, es innegable que el cultivo del café fue la principal fuente de ingresos para la región, permitiendo el paso de una economía campesina, que se sostenía gracias a la solidaridad y al vínculo social, por una economía exportadora y capitalista. Al lado del cultivo del café, patrocinado por sus ganancias, se desarrollaría además una tímida pero cada vez más influyente industria manufacturera que cubría las demandas de consumo cada vez más exigentes de una población que acumulaba alguna riqueza, y distribuía sus excedentes en el país y países cercanos. No obstante, con las reiteradas crisis cafeteras, en especial la ocurrida en 1989, que implicó el fin del pacto de cuotas exportadoras y la vuelta a una globalización del mercado bajo el dominio de ricos tostadores y comerciantes, miles de familias cafeteras entran en una crisis económica que conduce a una crisis social. A esto se suma la aparición del fenómeno del narcotráfico, que prometía rápidamente sustituir e incrementar los beneficios económicos, pero traía graves problemas de seguridad y orden público. Un terremoto destruyó en gran parte a la ciudad de Armenia, la tercera en población del Eje y capital del departamento de Quindío. En la década de los 90 y la primera del siglo XXI, el grupo de población más alto de colombianos que emigró a España y Estados Unidos (una diáspora que se calcula en más de un millón de personas) provenía de esta región. En el 2006 el 15% de las familias cafeteras tenía al menos un pariente en el extranjero<sup>16</sup>.

El cultivo del café, y lo que rodea su comercialización y consumo, es todavía un importante sector económico y aglutinante cultural: la cultura cafetera anda en las calles de las ciudades, y el aroma del café fresco se siente a todas horas del día. Sin embargo, el lugar predominante que tenía el café a comienzos de siglo, ha sido sustituido por otros espacios económicos y sociales que hoy incluso tienen mayor impacto. El paisaje –categoría abstracta reconocida en 2011 por la Unesco como patrimonio cultural de la humanidad–, el turismo, el comercio, la música, entre otros, juegan un papel igual o de pronto más relevante en

---

16 Ver Mauricio Cárdenas y Carolina Mejía. “Migraciones internacionales en Colombia: ¿qué sabemos?” *Documentos de Trabajo* (Working Papers) 30, (agosto 2006): 36. <https://www.repository.fedesarrollo.org.co/handle/11445/810>



las nuevas generaciones, y se convierten en aspectos determinantes para definir su identidad. De hecho, no todos los fenómenos que intervienen en su configuración son socialmente aceptados en su sentido moral. También el narcotráfico –cuya sombra generó una dinámica social de violencia vigente– y situaciones como el desempleo, la masificación de las ciudades, la delincuencia juvenil, la desigualdad social, abren escenarios distintos, muchas veces subrepticios, que inciden en esas nuevas identidades, y que escapan a la denominación de “cultura cafetera”.

Esto no significa, sin embargo, que debamos abandonar –e incluso no sabemos si esto sea posible– la idea de encontrar *sentidos* a la región. Aún con sus reparos, si se mira con atención, la cuestión de lo regional ha sido y sigue siendo fundamental en el territorio y la moviliza cultural y políticamente. Las discusiones regionales –que justificaron la acción del gobierno central del presidente Rafael Reyes para crear nuevos departamentos y con ello diezmar el *poder regional* que amenazaba con independizarse–, dieron lugar a su fundación como departamento administrativo, en 1906, en lo que fue conocido como el ‘viejo’ Caldas, con capital en Manizales; y luego en 1965, son también presiones regionales internas, las que darían lugar a la separación en tres departamentos: Caldas, Risaralda, Quindío, los departamentos más pequeños en extensión territorial en Colombia. Las pugnas entre élites fundadoras, y luego emergentes élites de comerciantes y empresarios, han sido constantes y han dado lugar a divisiones y rencillas que continúan: el partido de fútbol entre Once Caldas y el Deportivo Pereira estimula viejas y nuevas pasiones. En cualquier caso, la conexión permanente entre sus territorios, la comunidad de sus habitantes (mezcladas con las lógicas urbanas de cualquier urbe moderna), así como el compartir una historia y problemas comunes, propicia una hermandad, llena de tensiones, pero al fin y al cabo, fecunda.

Desde hace más de un siglo se han ido tejiendo lazos y referentes culturales entre los habitantes de un territorio que les permite identificarse frente a otras regiones, y a la nación como espacio cultural *independiente*. La literatura ha sido, en ese sentido, una de las principales fuentes desde donde se hilvana este imaginario. Nombres como Bernardo Arias Trujillo, Luís Vidales, Silvio Villegas, Blanca Isaza de Jaramillo, Albalucía Ángel, Eduardo García, junto a otros que han venido apareciendo, como Humberto Jaramillo Ángel, Octavio

Escobar, Orlando Rivera, Susana Henao, Rigoberto Gil, por solo mencionar algunos de los más conocidos, entre muchos otros, han ido configurando una cultura literaria regional, que a través de la creación de obras de *ficción*, de manera directa e indirecta, han ido definiendo las identidades, describiendo sus habitantes, los sentires; comprendiendo el entorno. Por supuesto, esta literatura más que la confirmación de una serie de ‘estereotipos’ de las ‘costumbres’ de la región, es evidencia de la diversidad y de las luchas simbólicas que se fraguan por el reconocimiento entre diferentes posturas y significados. Fenómenos como el ‘grecoquimbayismo’; el lugar del periodismo en la tradición literaria; la presencia de otras literaturas como las literaturas orales, literaturas urbanas, literaturas del *exterior*; entre otros fenómenos, van dando forma a esa *tradición* escrita. Una literatura regional que no puede ser sino plural y que atestigua la creación y transformación de su propio sistema.

Indagar por la literatura de la región ha sido por tanto una constante desde su *fundación* como espacio político-cultural. Luego de una historia importante pero en cierto sentido informal<sup>17</sup>, fue la vocación con la cual se inició en el año 2001 el programa de Maestría, y luego, en el año 2013, el Doctorado en Literatura, de la Universidad Tecnológica de Pereira. Con el liderazgo del Dr. César Valencia Solanilla, profesor formado en Francia, estos programas de postgrado han llevado la investigación en literatura regional a un paso más adelante: han *formado* varias cohortes de profesoras y profesores que incorporan en sus aproximaciones metodologías críticas con rigor científico desde las humanidades y las ciencias sociales; han ampliado el mapa de autores y temas de investigación sobre la producción literaria en esta región del país; a partir de la literatura, como texto y como fenómeno, han abordado distintas problemáticas sociales y culturales que conciernen, no solo a los habitantes de este lugar del país, sino que también despiertan el interés de una comunidad académica con la que han entrado en fructífero diálogo; con su ejercicio crítico, han fortalecido, a su vez, el desarrollo de una cultura de lectura y escritura de literatura en el territorio. Este

---

17 Sobre la investigación de la literatura en la región en las postrimerías de siglo y en el siglo XX, recomiendo los dos artículos recogidos en este libro. Primero, “Consideraciones sobre la investigación en literatura en Pereira en la primera mitad del siglo XX” en el que introduce el contexto general de producción en la primera mitad del siglo pasado; y el último de los artículos, “Crisis de ciudad en la narrativa contemporánea del Eje Cafetero (1986–2014)”, que incluye notas y una mirada comprensiva sobre la investigación en literatura regional en los últimos años revisando sus principales modalidades y características como literatura de la región.

libro, puede considerarse otro fruto más de este proyecto: la mayoría de los investigadores están vinculados o son egresados de los programas de postgrado de la UTP.

Y nos gustaría pensar que este volumen también es el comienzo de un proceso de maduración de la investigación en literatura regional de la UTP. Una semilla que reafirme el objetivo de poner en conexión, con un público especializado y, por qué no, un público más amplio, las interesantes y pertinentes investigaciones sobre literatura regional que se han realizado y se están realizando desde el Eje Cafetero.

Para terminar, algunos comentarios sobre la organización de los capítulos y su contenido.

Este libro es resultado de una convocatoria interna entre investigadores vinculados y cercanos a los grupos de investigación en Estudios Regionales en Literatura, y Cultura y Literatura Latinoamericana y Enseñanza de la Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira. La convocatoria es, además, consecuencia de una convocatoria previa denominada “200 años de historia republicana, 200 obras literarias colombianas”. En el marco de la celebración del Bicentenario, en 2019 la Universidad Tecnológica de Pereira (Maestría y Doctorado en Literatura), la Universidad de Caldas (Feria del Libro de Manizales), en asocio con La Patria de Manizales y Radio Nacional de Colombia, promovieron una masiva convocatoria para conformar una lista con las 200 obras ‘más representativas’ de la literatura colombiana<sup>18</sup>. En esta convocatoria pudimos constatar la diversidad de la producción literaria desde la perspectiva nacional, pero vimos la necesidad de preguntarnos por el *estado* y el *estatus* de la literatura de la región. Se trataba de emprender un proyecto que nos brindara una mirada hacia las herencias que constituyen las expresiones literarias que se configuran en el territorio al igual que indagar por el horizonte de futuro. Como veremos, la selección de los artículos brinda una perspectiva múltiple de investigación sobre escritoras y escritores y fenómenos de la literatura de investigadores residentes en esta región, que demuestran las posibilidades de la investigación actual en literaturas regionales en el país.

---

18 La reflexión de la iniciativa y los resultados de este proyecto se han publicado en el artículo “La literatura colombiana entre mundialización y la diferencia. Un análisis de la ‘lista bicentenario’” del volumen 26 (Julio-Diciembre de 2022) de la revista *Cuadernos de Literatura*.

Cuando buscamos un criterio para organizar el contenido del libro predominó la intención de ordenar los artículos según un hilo más o menos cronológico. Como verán es una idea engañosa. Los autores en sus artículos van y vienen del pasado al presente. De hecho, esta condición podría considerarse una fortaleza, pues permite entender los contextos y las consecuencias, y es útil sobre todo para quienes entran por primera vez en el terreno. Sin embargo, cada uno de los artículos reflexiona o tiene como eje a un autor o un grupo de autores que se ubica en un contexto y momento determinado. De manera que los ubicamos de acuerdo con este eje temporal más o menos difuso, con el propósito de que el lector, una vez pase por el conjunto de los artículos, tenga una imagen más clara sobre algunos autores y literaturas regionales en una orientación contemporánea. Van a encontrar también artículos que reflexionan sobre autores y contextos que no se ubican exclusivamente en el territorio cafetero, pero con ello revelan las maneras en las que se mira hacia el *exterior*, y se instauran valoraciones en relación con la tradición nacional y global que enmarca la literatura como producción cultural. Al final y al cabo las fronteras solo pueden ser porosas. Aunque cada uno de los textos se sostiene de manera independiente, en conjunto contribuyen a dar una mirada más completa y compleja de la literatura de este territorio y algunos de sus protagonistas.

Se inicia así con un trabajo de carácter panorámico sobre la producción e investigación de la literatura en la primera mitad del siglo XX en Pereira. Apoyándose en teóricos de la sociología de la literatura francesa como Pierre Bourdieu, Pierre Dobois y Alaint Vaillant, el profesor Mauricio Ramírez Gómez llama la atención sobre la emergencia de un campo de producción de literatura, que se desarrolló sobre todo con la edición de periódicos y revistas, y solo con unos cuantos libros. Aunque a primera vista parece un campo de producción ‘precario’ que obedece a lógicas ‘pre-modernas’, en realidad lo que muestra el artículo es que es un entorno rico de autores e ideas en el que aparecen, por ejemplo, las crónicas del considerado mejor escritor de la generación de los años veinte del siglo pasado en Colombia: el joven escritor Luis Tejada.

A continuación, le sigue un artículo que se enfoca en, sin preverlo, una de los principales protagonistas de este libro: la escritora Blanca Isaza de Jaramillo. El interés por una autora que, en un medio intelectual

masculino y machista, característico del siglo XX, ejerce su oficio de periodista, narradora y editora de una de las más longevas e interesantes publicaciones de la región –la revista *Manizales*–, es la clara evidencia de la participación de las mujeres en el desarrollo del periodismo y la literatura en Colombia, tema en el que las y los investigadores de este libro van a insistir. El profesor Jorge Mario Ochoa Marín hace un análisis crítico de la obra mediante un recorrido cronológico por algunos de sus textos publicados y no publicados, destacando, entre otros aspectos, cómo conjuga su vida ‘hogareña’ con una activa vida intelectual; su papel en la emergente escena cultural y literaria de la recién fundada ciudad de Manizales; y una reflexión sobre el enorme desafío que significaba ser escritora en Colombia en esta época.

Como un complemento a esta mirada, la investigadora Mariana Valencia Giraldo, propone un trabajo comparativo sobre la crónica literaria entre Blanca Isaza de Jaramillo y Adel López Gómez. La investigadora evidencia que la obra de estos escritores de la región es fundamental en la promoción de un género que se cultivó gracias a la importancia y cotidianidad que adquiriría el periodismo, y que fue desarrollado en dos direcciones contrarias e incluso opuestas. De acuerdo con la investigadora, “[m]ientras que la realidad en Adel López Gómez se proyecta hacia afuera, hacia el entorno y su relación con los otros, en Blanca Isaza viene influenciada por su cotidianidad hogareña y por la intimidad”. Con argumentos sugestivos, se muestra por qué ambos autores son considerados precursores de la literatura regional del Eje Cafetero, así como de lo que en la siguiente mitad del siglo se va a llamar la Nueva Crónica Latinoamericana, que tendrá entre sus características su vínculo con las formas literarias.

El siguiente artículo es un avance de un proyecto más amplio sobre la obra biográfica del escritor quindiano Ignacio Torres Giraldo. Además de su trabajo como sindicalista y líder de izquierda, Torres Giraldo cultivó el género biográfico y publicó, entre otras, la biografía de quien fuera su compañera sentimental y de luchas *María Cano, mujer rebelde*. El profesor Edison Marulanda Peña hace una aproximación a la figura y trayectoria vital de este intelectual, y se propone analizar su método biográfico, al igual que su particular construcción que hace de María Cano como personaje.

Un estudio cuidadoso sobre la etapa del entonces joven escritor y periodista Gabriel García Márquez es motivo del quinto de los artículos del libro. La profesora e investigadora Nathalia Gómez Raigosa advierte de qué manera esta etapa formativa en Cartagena puede ser considerada incluso más importante que lo que será después su participación en el famoso grupo de Barranquilla. Muchas de las claves, en relación con la ruptura con la tradición literaria, y al mismo tiempo con su recuperación de las voces del caribe y de su región, se encuentran en sus primeras columnas del periódico *El Herald*o. La influencia de la obra garciamarquiana también es visible en la región cafetera en la que se recibe su apostolado de ahondar en la región para abrirse a lo universal.

El siguiente de los artículos puede considerarse un capítulo bisagra. Se trata de un trabajo que se aproxima y reseña la obra de cuatro escritoras que escriben en la región demostrando de nuevo la importancia de la escritura femenina. Los investigadores Jhonattan Arredondo Grisales y Jáiber Ladino Guapacha comienzan con un análisis de Blanca Isaza de Jaramillo, considerada una precursora en ese sentido; y le sigue un análisis panorámico de la obra de las escritoras Albalucía Ángel, Cecilia Caicedo y Susana Henao Montoya, que publican en la segunda mitad del siglo XX. El análisis se destaca por su sensibilidad poética, y por insistir en la necesidad de ahondar en esta tradición literaria femenina que hasta ahora se empieza a reconocer y explorar.

La profesora Diana Vela dedica su artículo a un muy interesante análisis de la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* de Albalucía Ángel. Valorada como un relato de la inacción, el desencanto y la desesperanza (debido a que la protagonista, tras ser testigo y sobreviviente de desgarradores actos de violencia parece instalarse en un estado de parálisis perpetua), el artículo indaga en los orígenes de aquella inmovilidad desde un ángulo afectivo. Es un enfoque que “explora la textura emocional y sensorial del relato, e indaga por los procesos de instrucción que tanto en el hogar como en la escuela se orientan a instaurar la pasividad y quietud como virtudes femeninas”. El artículo reflexiona sobre las consecuencias de la interiorización de estos modelos ante la violación de la que es víctima la protagonista, y examina las secuelas afectivas que determinan el curso de la vida del personaje.

Una exploración de la narrativa y la obra del escritor calarqueño Humberto Jaramillo Ángel es el tema del octavo de los artículos. Los profesores Carlos Alberto Castrillón y César Augusto Reyes Vélez destacan que la obra de Jaramillo se aparta del estilo narrativo costumbrista y regionalista propio de los escritores de la región hasta la primera mitad del siglo XX, para proponer una obra intimista, de perspectiva psicológica, más cerca del antioqueño José Restrepo Jaramillo e incluso de las novelas de Dostoievski. Su análisis crítico permite dimensionar la ‘originalidad’ de este narrador, así como las limitaciones y vacíos que explican por qué ha sido considerado una figura relativamente fugaz y olvidada de la narrativa. Su descubrimiento sin duda nos abre nuevas aristas para comprender el desarrollo de la literatura en la región.

A continuación, un artículo dedicado al personaje popular del Fantasma. El profesor Gleiber Sepúlveda rastrea sus raíces folclóricas y sus símbolos que se pueden seguir en la tradición europea y que lo han convertido en un personaje universal. El artículo se detiene, en particular, en las diferentes facetas que asume la figura fantasmal en las novelas *Cacique* de Ernesto Osorio Vásquez, *Cuando besan las sombras* de Germán Espinosa y *Novela con Fantasma* de Darío Jaramillo Agudelo. Se trata también de un avance de un trabajo de investigación más amplio que el profesor está desarrollando.

El análisis de dos novelas contemporáneas de la narrativa colombiana preguntándose por el espacio simbólico-metafórico que crean en sus obras es el propósito del siguiente capítulo del libro. El profesor Jhon Walter Torres Meza aborda las novelas *El museo de la calle Donceles* del escritor risaraldense Rigoberto Gil, y *La buhardilla iluminada* del vallecaucano Fabio Martínez, indagando en esa atmósfera espacial ‘extraña’, que es inédita en la tradición literaria en Colombia. Además de revisar sus características estéticas, se dan algunas ideas de porque estas novelas, que han sido galardonadas con importantes premios de literatura, son representativas de la narrativa de comienzos de siglo XXI en el país.

El estudio sobre la construcción del personaje femenino protagonista de la novela de Adelaida Fernández Ochoa *Afuera crece un mundo*, es el centro del artículo de la profesora Patricia Cabarcas

Morales. La aproximación al personaje de Ney de Gamba, le permite a la investigadora hacer una reflexión sobre cómo “la voz femenina negra desde su lugar de enunciación puede proponer miradas de resistencia”. En la novela Adelaida Fernández reescribe al personaje de Nay de Gambia, que aparece marginalmente en la novela *María* de Jorge Isaacs con el nombre de Feliciano, y la presenta como una mujer empoderada que desea cambiar su destino y el de su hijo. Para la investigadora, Adelaida Fernández Ochoa, con este gesto narrativo, busca recuperar el espacio de las mujeres negras en la historia del país.

Cierra el libro el artículo del profesor Rigoberto Gil Montoya. En este artículo se evidencia de una manera sutil la conexión que empieza a surgir en la tradición literaria de los escritores de la región cafetera. En una apuesta interpretativa muy sugestiva, el autor propone que el fenómeno conocido como el ‘grecoquimbayismo’ en vez de desaparecer ha venido cambiando o reapropiándose: incluso como acto de resistencia, este fenómeno estético ha marcado, de un modo o de otro, los *destinos literarios* de la región. Abordando una constelación amplia de obras narrativas de las últimas décadas, el investigador muestra estos desplazamientos que mezclan, por ejemplo, la psicodelia pop con un romanticismo tardío; el vivir en una urbe hipermodernizada y virtualizada, en medio de un escenario en el que siguen predominando valores conservadores; la risa irónica que exalta la vida, y que al mismo tiempo sirve de antídoto a la violencia de la pobreza y de una ciudad acosada por narcos, entre otros. El artículo tiene además el mérito de dar una muestra de la riqueza y las posibilidades que se abren en la investigación sobre los autores de este territorio cultural.

Así pues, les invitamos a leer los artículos de este libro que estamos seguros animarán los debates y las reflexiones sobre un problema que sigue despertando varias preguntas: la cuestión de las literaturas y culturales regionales y sus autores desde el Eje Cafetero.

## **Bibliografía**

Acosta, Carmen Elisa y Víctor Viviescas (editores). *Escrituras del territorio/ territorios de la escritura*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2020



- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Calhoun, Craig. “La importància de Comunitats imaginades, i de Benedict Anderson”. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad* 130, n° 1(2016): 11.
- Cándido, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Sao Paulo: FAPESP, 2009.
- Cárdenas, Mauricio y Carolina Mejía. “Migraciones internacionales en Colombia: ¿qué sabemos?” *Documentos de Trabajo (Working Papers)* 30, (agosto 2006): 36. <https://www.repository.fedesarrollo.org.co/handle/11445/810>
- Guzmán, Diana. *Memoria y canon en las historias de la literatura colombiana*. Bogotá: Editorial USTA, 2015
- Hobsbawm, Eric. “Los nuevos nacionalismos”. *Pasajes: Revista de Pensamiento Contemporáneo* 2, (2000): 29-34. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2256099>
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.
- Londoño, Jaime “El modelo de colonización antioqueña de James Parsons. Un balance historiográfico”. *Fronteras de la Historia* 7 (2002): 187-226.
- Mariátegui José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la actualidad peruana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Molina, Hebe Beatriz y Fabiana Inés Varela (directoras). *Regionalismo literario: historia y crítica de un concepto problemático*. Mendoza: Biblioteca Digital de la Universidad de Cuyo Mendoza, 2018.
- Palacios, Marco. *El café en Colombia, 1850-1970: una historia económica, social y política*. México: El Colegio de México, 4ed. 2009.

Parsons, James J. *La colonización antioqueña en el occidente de Colombia*. Bogotá: Banco de la República – El Áncora Editora, 1997.

Ramírez, Renzo. “El historiador local y regional: su entorno, fuentes y limitaciones”. En Yobenj Aurcadro Chicangana-Bayona, María Cristina Pérez Pérez y Ana María Rodríguez Sierra (comp.) *El oficio del historiador Reflexiones metodológicas en torno a las fuentes*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2019.

Thiesse Anne-Marie. *La Fabrique de l'écrivain national. Entre littérature et politique*. Paris: Gallimard, 2019.

Williams, Raymond. *Novela y poder en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1991

**1**

**CAPÍTULO  
UNO**



# Consideraciones sobre la investigación en literatura en Pereira en la primera mitad del siglo XX

*Mauricio Ramírez Gómez*

Entre los diversos interrogantes que plantea una retrospectiva de la creación literaria en Pereira, durante la primera mitad del siglo XX, resulta clave el por qué las obras publicadas por los autores unidos a esta ciudad han sido prácticamente desconocidas dentro y fuera del ámbito regional. Dejando de lado la discusión estética, sin duda necesaria, existen condicionantes que deben considerarse siempre en las respuestas a esta pregunta, como las circunstancias en las cuales los escritores concibieron sus libros y la existencia de instancias que promovieran y facilitaran la circulación de esos escritos o la creación de lo que Pierre Bourdieu denomina *capital simbólico*.

Se toman como punto de partida para este análisis elementos de la teoría del campo literario, del propio Bourdieu<sup>1</sup>, así como la institución de la literatura, de Jacques Dubois<sup>2</sup>, y apartes de la teoría de los sistemas, de Alain Vaillant<sup>3</sup>. Estas tres teorías tienen en común la condición de un desarrollo del campo editorial, como fundamento para la autonomía del escritor frente a los demás campos. Esta condición no se presenta en el caso de Pereira, donde no hay campo, institución ni sistema de relaciones que asegure una autonomía del escritor frente a las demás

---

1 Pierre Bourdieu. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Traducción de Thomas Kauf (Barcelona: Anagrama, 2011)

2 Jacques Dubois. *La institución de la Literatura*. Traducción, prefacio y notas de Juan Zapata. (Medellín: Universidad de Antioquia, 2014)

3 Vaillant, Alain. "Entre persona y personaje: el dilema del autor moderno". En Foucault, Michel et al., *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Juan Zapata, Complicación y traducción. (Medellín: Universidad de Antioquia, 2014)

instancias de dominación, pues las imprentas no se aventuraron más allá de publicaciones periódicas que no alentaron debates ideológicos ni crearon, en torno suyo, normas para la socialización y asociación de los escritores.

En su forma más visible, las instituciones se manifiestan funcionalmente como vastos modos de organización que aseguran la preservación de los individuos pertenecientes a una colectividad dada que los integra a un sistema de producción y responde a sus necesidades<sup>4</sup>.

Lo que hay en el caso de Pereira son gestos de individuos, no agrupados ni agremiados, que se valieron de mecanismos creados con otros fines, para dar a conocer sus escritos, y como consecuencia de estos esfuerzos dispersos se creó lo que hoy se considera como el inicio de una tradición literaria.

En las primeras publicaciones sobre historia de la ciudad, las menciones de la literatura no trascienden lo anecdótico. El primer intento de estudiar la producción literaria estuvo a cargo de Jaime Jaramillo Uribe<sup>5</sup>, quien en su ensayo histórico con motivo del centenario, en 1963, hizo un esbozo de la vida intelectual, a partir de aspectos como la educación y el periodismo, llamando la atención sobre los dos géneros que predominan en esa primera época: el periodismo y la crónica. Años después, Hugo Ángel Jaramillo hizo una relación de autores y obras en su libro *Pereira. Proceso histórico de un grupo étnico colombiano*, señalando que “el despertar intelectual deja un balance pobre”<sup>6</sup>, pues es escaso en valores sustantivos. Después de Ángel Jaramillo, han sido Cecilia Caicedo y Rigoberto Gil las dos personas que han propuesto acercamientos al estudio de la literatura escrita en Pereira en el periodo referido. En su libro *Literatura Risaraldense* (1987), Cecilia Caicedo realizó el primer intento académico por organizar y analizar el fenómeno literario en el departamento de Risaralda, asumiendo como premisa que siendo Colombia un país de regiones y nutrida su literatura por valores provenientes de estas, a pesar del centralismo –más evidente antes que

---

4 Jacques Dubois, *La institución de la literatura*, 35.

5 Jaramillo Uribe, Jaime. *La vida intelectual*. En Duque Gómez, Luis et al., *Historia de Pereira*. (Bogotá: Librería Voluntad, 1963)

6 Hugo Ángel Jaramillo. *Pereira: proceso histórico de un grupo étnico colombiano*. (Pereira. Instituto de Cultura de Pereira, 2003): 394

ahora-, serían las investigaciones sobre las ‘literaturas locales’ las que darían sentido a la discusión, intensa entonces, sobre una literatura nacional. En su trabajo, la profesora Caicedo hace balance sobre lo publicado hasta la fecha en novela, poesía y cuento, señalando una característica fundamental de las obras publicadas durante la primera mitad del siglo XX: “En las primeras obras risaraldenses el discurso literario es en esencia romántico, su formulación, realista”<sup>7</sup>. Y advierte, asimismo, el problema de la escasez de fuentes, derivado de una producción intelectual que permanece inédita, aunque no ahonda en las causas de este fenómeno.

Tampoco se trata de avalar ‘per-se’ con la inclusión automática de nombres y obras, o de incluir autores inéditos por abundante que sea su producción, porque creemos que la legitimación de la obra guarda íntima relación con la confrontación que le imprime el lector que es, en últimas, quien la refrenda o la invalida como tal<sup>8</sup>.

Por su parte, en su libro *Pereira: visión caleidoscópica*, Rigoberto Gil Montoya indagó sobre el problema de la creación, circulación y recepción de las obras literarias, haciendo énfasis en el papel de los escritores y los cronistas-historiadores en la configuración de la memoria de la ciudad. En ese trabajo, que plantea múltiples vetas para el abordaje de la literatura y la historia en la ciudad, el autor señala como problemas la inexistencia de una recepción del legado escriturario local y en consecuencia la imposibilidad de avanzar en la construcción de un corpus narrativo, poético y ensayístico. Propone como remedio para esto la revaluación del documento histórico, para hacerlo menos impositivo y convencional. Sin embargo, para los propósitos de este artículo vale la pena señalar la lectura que el profesor Gil Montoya hace del rol de los escritores de la primera mitad del siglo XX, en la cual si bien no la problematiza, sí señala la dependencia de los escritores de ‘cargos de poder’, a los que en su mayoría llegaron en una suerte de práctica de mecenazgo de la élite pereirana, no por un liderazgo ejercido en su ejercicio mismo de escritores.

<sup>7</sup> Cecilia Caicedo de Cajigas. *Literatura Risaraldense*. Colección de Escritores Pereiranos, 6 (Pereira: Corporación Biblioteca Pública, 1988): 27

<sup>8</sup> Cecilia Caicedo de Cajigas, *Literatura Risaraldense*, 5.

Creo que una gran ventaja en la construcción del registro histórico, para nosotros, radica en que el gran texto, esa memoria unida a los diversos relatos de una ciudad aún adolescente, se ha hecho, por lo menos en sus consideraciones iniciales, lejos de los propósitos del *establecimiento*. El discurso no responde al imperio de una oficialidad ni se ha hecho con un carácter de permanencia de ciertos idearios o dogmas. Algunos de sus protagonistas, es verdad, han ejercido cargos de poder, tipo Lisímaco Salazar, Euclides Jaramillo Arango, el propio Luis Carlos González. Pero basta leer los registros de sus acciones políticas y todas ellas se traducen en el servicio a la comunidad, en la constitución, como lo hiciera Jorge Roa Martínez en la década del treinta, de una ciudad más moderna y eficiente, para responder a las exigencias de la política centralista del Estado<sup>9</sup>.

### Una cuestión aún no resuelta

Una característica de los escritores pereiranos de la primera mitad del siglo XX es su fecundidad literaria, constatable en publicaciones periódicas. No obstante, de muchos de ellos no solo no se conservan libros publicados sino que se encuentran noticias de libros escritos jamás enviados a imprenta y perdidos, luego de la muerte del autor. Esto es una consecuencia del hecho que propone exponer este artículo: La creación literaria en esta ciudad, durante la primera mitad del siglo XX, no giró en torno a la impresión y circulación de libros, sino en función de la publicación en revistas y periódicos, por cierto la mayoría no literarios. Ese factor impidió la lectura y valoración de un *corpus* amplio de esos escritores, al mismo tiempo que les dio a estos una perspectiva desdeñosa del papel del libro en la manera como se forjan los prestigios y las sociabilidades literarias. No es fácil encontrar esos pocos libros ni consultar los periódicos y revistas a través de los cuales se dieron a conocer esos escritos.

El libro parece insertarse como objeto de consumo de la sociedad Pereira, a partir de las dos últimas décadas del siglo XIX, quizá asociado a la llegada de una segunda oleada de antioqueños que escogieron la ciudad como sitio de repliegue, luego de su participación en los

---

<sup>9</sup> Rigoberto Gil Montoya, *Pereira, visión caleidoscópica* (Pereira: Instituto de Cultura de Pereira, 2002), 59.



alzamientos liberales contra el Gobierno Conservador, en 1885 y 1899. Entre los equipajes de aquellos médicos, abogados y comerciantes había pequeñas bibliotecas que alimentaron las primeras inquietudes literarias y las discusiones sobre el progreso material, aspecto que obsesionó a los habitantes del pueblo desde esa época. Esa obsesión por el progreso material hizo que las élites vieran en el libro un obstáculo, más que un vehículo para unirse en torno a la necesidad de emprender transformaciones del territorio y de la sociedad.

Sin abolengos de ciudad antigua, sin la sofisticación de una aristocracia creada a la fuerza, sin los prejuicios de la urbe mental, Pereira es dinámica y grata. Su prosperidad representa la culminación del buen sentido, el ajuste de las necesidades humanas a sus soluciones naturales. El fenómeno de la cultura será posterior, fruto del natural descanso de los labriegos, preocupación del nieto de los campesinos. Hay aún demasiado para crear y demasiado para construir<sup>10</sup>.

Entre las diversas actividades de comercio que se emprendieron en Pereira en esos años, la impresión de libros no formó parte de los intereses y en consecuencia, tampoco la formación de una ‘masa’ considerable de lectores. El fenómeno no es exclusivo de la ciudad, pues el país mismo brinda muchos ejemplos similares, a nivel regional, pero sí es una primera explicación del porqué no se gestó una élite intelectual, como ocurrió, por ejemplo, en Manizales, donde tempranamente sus imprentas se aventuraron en la edición de libros, dando prelación a sus propios autores. Un ejemplo es la Editorial Zapata. Fundada en esa capital por Arturo Zapata en 1929, con el nombre de Editorial Cervantes, adquirió su nombre definitivo en 1933 y se mantuvo por cerca de treinta años imprimiendo y comercializando en Colombia obras de autores regionales y nacionales, entre los que se destacan Rafael Arango Villegas, Fernando González, César Uribe Piedrahita, Aquilino Villegas, Silvio Villegas, Bernardo Arias Trujillo, Baldomero Sanín Cano, León de Greiff, J. A. Osorio Lizarazo, Adel López Gómez, Israel Rojas, Arturo Suárez, Oscar Echeverri Mejía y Maruja Vieira. Gracias a esta iniciativa, muchos de autores caldenses se conocieron en Colombia.

---

10 Orphee, “Fisonomía de Pereira”, *El Diario*, 28 de Enero de 1955: 4.

La importancia de un editor para una ciudad como Manizales e inclusive para un país como Colombia, es de trascendencia ya que un editor propio significa la construcción de una infraestructura cultural alrededor del libro. [...] A Zapata se le debe parte del renombre de ciudad culta que Manizales efectivamente ostentó; él materializó y brindó un puente, el del libro, para que ese saber tuviera un cauce por el cual pudiera avanzar, pudiera comunicar<sup>11</sup>.

El otro hecho es la creación de la Imprenta Departamental de Caldas, en 1914, por iniciativa del entonces gobernador, el intelectual Emilio Robledo, en la que además de los documentos oficiales, se ordenó imprimir en principio publicaciones de carácter científico e histórico, como la revista *El Archivo Historial* (1918). Más adelante, en 1943, dirigida por el escritor quindiano Adel López Gómez, en esta Imprenta se dio inicio a la *Biblioteca de Autores Caldenses*, que permitió la publicación y circulación de numerosos escritores del departamento, como Luis Vidales, Eduardo Arias Suárez, Blanca Isaza, Alejandro Vallejo, entre otros. Esta colección perduró, aun con intermitencias, hasta la década de 1980. Según el investigador Hernando Salazar Patiño, los once primeros títulos de esta colección constituyen

la más compacta, rigurosa, exigente e importante serie de libros impresos en los talleres oficiales en mucho tiempo, por el criterio selectivo, el interés de los temas, la calidad literaria y la relevancia(sic) de los autores, todos los cuales son nombres sobresalientes de la literatura de Caldas<sup>12</sup>.

El libro, como objeto de comercio, supone el estímulo de actividades como la escritura, el diseño, la edición y la impresión, a la par con el desarrollo de estrategias comerciales para la promoción y la distribución entre los lectores. Esas condiciones garantizan la existencia de una autonomía del *campo literario*, pues desarrollan unas normas internas propias a las que sus integrantes deben acogerse y que les permiten a su vez ejercer un poder sobre la sociedad en la que actúan.

---

11 Pedro Felipe Hoyos Korb, *Un importante capítulo de la historia del libro en Colombia: Arturo Zapata*. (Manizales: Hoyos Editores, 2016), 65.

12 Hernando Salazar Patiño, *Historia y vida de la imprenta departamental de Caldas 1914-1992* (Manizales: Imprenta Departamental de Caldas, 1993), 18.

[...] a medida que se multiplican y se diferencian las instancias de consagración intelectual y artística, tales como las academias y los salones (en los cuales, sobre todo en el siglo XVII, con la disolución de la corte y del arte de la corte, la aristocracia se mezcla con la *intelligentsia* burguesa adoptando sus modelos de pensamiento y sus concepciones artísticas y morales) y también las instancias de consagración y difusión cultural, tales como las casas editoras, los teatros, asociaciones culturales y científicas, a medida, asimismo, que el público se extiende y se diversifica, el campo intelectual se integra como sistema cada vez más complejo y más independiente de las influencias externas (en adelante mediatizadas por la estructura del campo), como campo de relaciones dominadas por una lógica específica, la competencia por la legitimidad cultural<sup>13</sup>.

No puede afirmarse que en Manizales existiera una industria editorial, que permitiera a los escritores vivir de sus creaciones ni ejercer un poder. El poder político de los escritores manizaleños es más bien una consecuencia de su origen de clase y del interés de esa sociedad por incidir en la política nacional. La escritura era, en el caso de esos autores, un pasatiempo más que un ejercicio profesional. Sin embargo, el desarrollo de estas empresas editoriales creó condiciones favorables para el posicionamiento de la literatura escrita en esa ciudad, como un hecho destacable en los estudios sobre la literatura colombiana. En el caso de Pereira, los intereses literarios no fueron una constante en la élite comercial y política, que si bien no se opuso ni censuró la actividad intelectual, tampoco la estimuló, aunque muchos de sus integrantes fueran asiduos lectores y se reunieran incluso en tertulias que se citaban de manera privada, para intercambiar opiniones literarias.

El grupo dirigente compuesto por propietarios rurales, comerciantes y profesionales venidos la mayor parte de Antioquia, tenía una dominante orientación liberal, por cierto no muy específicamente doctrinaria [...]. La cultura poco densa en sus grupos dirigentes, tampoco daba para plantear conflictos ideológicos de mucha trascendencia<sup>14</sup>.

---

13 Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto* (México: Montessor, 2002), 11

14 Jaime Jaramillo Uribe, "El Hombre, la sociedad y el carácter urbano", 408.

Sin un sistema editorial que les ofreciera posibilidades de publicación, los escritores pereiranos quedaron circunscritos a la opción del mecenazgo, en un contexto apático. Así, relegaron su esperanza de público a los periódicos y las veladas y tertulias literarias.

Es preciso insistir en que, sin el contrapunto del sistema de mecenazgo, el financiamiento de la literatura queda casi exclusivamente asegurado por los profesionales del libro y de la prensa. Estos últimos, debido a razones de prestigio personal o de utilidad colectiva, obedecen a una lógica de producción: compran los derechos de un producto terminado –el texto– en lugar de remunerar una actividad –la escritura–; por consiguiente, intervienen al final y no al comienzo del proceso de creación<sup>15</sup>.

En algunos casos, se dio en Pereira esa suerte de mecenazgo, común en Colombia, que consistía en incorporar a los escritores al servicio público o a modestas tareas privadas, para garantizarle un sustento. A cambio estos debían participar en actividades de proselitismo político o jugar un papel activo en la promoción de las veladas literarias. En ese contexto, las tertulias –reuniones de intercambio más informales– se impusieron como espacios de dispersión de las energías creativas, aun cuando se dieran en ellas actos creativos.

Alrededor de la música debió producirse, primordialmente, el contacto de los primeros pobladores de Pereira con la literatura. En los festejos proliferaban los narradores orales y los cantantes y troveros, que animaban las reuniones que, una vez la ciudad creció en población, se trasladaron de las fondas a los cafés y los bares. En este ambiente, ya entrado el siglo XX, los escritores emulaban las costumbres de la bohemia europea y capitalina, mezclando sus peroratas literarias y sus lecturas con escarceos amorosos. Se desafiaban en especies de torneos literarios que dieron como frutos las letras de muchas canciones. Narra Luis Carlos González:

Una noche se presentó el famoso cantante de bambucos Enrique Figueroa, y cantó todo menos bambucos. Cuando le reclamé por ello, me dijo enfáticamente: es que el bambuco ya no gusta en

---

<sup>15</sup> Alain Vaillant, “Entre persona y personaje: el dilema del autor moderno”, 102.

Colombia. Yo le respondí: para mí lo que le falta al bambuco es letra. Figueroa, más en tiradera que en serio añadió: pues haga un bambuco y yo se lo canto. Escribí entonces una letrica, se la entregué al maestro Payán, indicándole que le pusiera música de bambuco. Al cabo de los cuatro meses, me llamó y me dijo: no encontré música a sus versos. Acudí entonces al pianista de la orquesta, quien naturalmente tampoco pudo dar con el tesoro. Apelé al tercer mosquetero, al maestro Silva, guatemalteco, y arreglista de la orquesta. Leyó mis versos y casi se muere del susto. Como Figueroa insistiera, le dije: hombre, cojo, usted que ha cantado tantos bambucos, debe tener el sentido del mismo, póngale usted la música. Aterrado contestó: ¿yooo? –Sí señor, usted-, respondí, cansado ya de tanto buscar compositor para mis humillados versitos. A los ocho días, con música de Figueroa, nació el primer bambuco caldense<sup>16</sup>.

Ebrios, los poetas leían en voz alta los versos que acababan de componer para los asistentes y de inmediato los destruían o los entregaban al fuego, sin guardar copia, en una demostración vana de talento. Allí se daban cita hombres con diversos oficios, que iban desde impresor hasta oficinista, desde profesor hasta vagabundo. Así refiere, por ejemplo, el escritor Lisímaco Salazar el comienzo de su amistad con quien él llama ‘el mecánico poeta’, Antonio J. Quintero:

Cuando se habían tomado algunos aguardientes, empezaron los cuentos, los chascarrillos y los retruécanos en boca de don Antonio, pues el viejo mecánico, como hacía los versos, fabricaba los cuentos de la Villa de la Candelaria y los acompañaba con ademanes de verdadero artista. Era la mímica de los que nacen para estos menesteres y con ella hacer reír a los demás.

Aquella noche fue el encuentro con el Mecánico Poeta. Después fueron muchas las tenidas con el viejo zorro, que reía y hacía reír a mandíbula batiente, con su cuerpo robusto “como un mástil de mesana”, levantando su frente con arrugas verticales para pedir otra tanda de licores, mientras retumbaban las coplas de Ñito Restrepo.

---

16 Héctor Ocampo Marín, *El poeta de la ruana y su memoria de Pereira* (Pereira: Banco de la República, 1985), 172.

Este hombre llegó a Pereira proveniente del Valle del Aburrá, si no estoy mal de la población de Caldas. En los momentos de euforia sonaban los retruécanos y los chascarrillos que lo hacían recordar a uno a Soto Borda y a Quevedo y Villegas<sup>17</sup>.

La ‘irreverencia’ de este personaje, colaborador asiduo de periódicos, queda refrendada en la anécdota que se relata con motivo de la visita del poeta Julio Flórez a Pereira:

Cuando el inmortal Julio Flórez llegó a esta ciudad en su jira (sic) literaria nos deleitó con dos bellísimas audiciones, en la última de las cuales recitó su nunca bien ponderado poema *La araña con sus patas peludas y su cabeza negra*, según su misma expresión.

Al día siguiente, estando el poeta en la puerta del teatro, se le acerca el picante Antonio J. Quintero, y con su gracia habitual, tose, se cuadra ante el poeta, saca un pie adelante, y se faja el siguiente cuarteto oportuno, parodiando ingeniosamente algunas expresiones del poema en mención:

*Me fui a ver a mi novia,  
y me encontré con mi suegra  
con sus patas peludas  
y su cabeza negra*<sup>18</sup>

La presencia en la ciudad de personajes como Julio Flórez se debía al interés por realizar veladas literarias, que se llevaban a cabo en sedes de instituciones públicas o privadas, como la Sociedad de San Vicente o el Club Rialto, y algunas veces en parques o teatros, con fines esencialmente pedagógicos o de beneficencia, donde además podían hacer presencia y divertirse, las hijas y esposas de los prohombres, sin poner en riesgo su

---

<sup>17</sup> Hernando Salazar Patiño, *Historia y vida de la imprenta departamental de Caldas 1914-1992*, 122.  
<sup>18</sup> R. Gómez, “Anécdotas y tal” *Brotos*, 27 de Septiembre de 1919, 1.

reputación.

Conforme a lo anunciado, se ejecutó el jueves por la noche la velada, con éxito que superó en mucho a nuestras esperanzas.

Lujosa y de refinado gusto artístico, la concurrencia de señoras y señoritas deslumbró por su magnificencia. Ella dio el colorido aristocrático a la primera apología que el país en masa prodigará a su primer artista, el inspirado vate payanés Dr. Guillermo Valencia. No son solamente los grandes centros los que prodigan las hojas verdes, símbolo de la victoria, que ceñirá el mimado de las Musas. Lleve al menos, como tributo de esta región, el perfume de nuestras selvas y el himno sentido de nuestras aves canoras, ¡salud maestro!

Pronto daremos una revista minuciosa de este segundo certamen de civilización, donde se ha exhibido de nuevo Pereira como ciudad culta y amante de la intelectualidad<sup>19</sup>.

La convocatoria a las veladas literarias estaba a menudo relacionada con iniciativas en pro del progreso de la ciudad, como adquirir la verja para el cerramiento del Parque La Libertad o reunir fondos para la construcción de la Catedral. Eran expresiones primigenias de lo que serían luego los convites que destacaron a Pereira a nivel nacional.

El 22 de los corrientes tuvo lugar una velada lírico-literaria, organizada por una Junta de Ornato a beneficio de la verja del Parque la “Libertad”. Todos los números del programa se cumplieron satisfactoriamente, pero hubo algunos que sobresalieron como los de música, las declamaciones de señoritas, especialmente las de “El lobo”, el gran poema de Jorge S. Robledo, que lució sus bellezas literarias en los labios de la señorita María Jaramillo; los números de canto de las hermanas Suárez y del señor Evaristo Orozco; el piano de la señora de la Cruz, el gran discurso del señor Isaac Ramírez y el cuadro alegórico de las repúblicas suramericanas, que estuvo muy hermoso. El Colegio “Murillo Toro” contribuyó con su discurso a cargo del director de *Glóbulo Rojo* y don Salvador Ruiz que

---

<sup>19</sup> *El Esfuerzo*, “Velada” 14 de octubre de 1905, 4.

dijo unas elocuentes frases<sup>20</sup>.

Estas veladas también se llevaban a cabo en colegios, para la conmemoración de fechas especiales, con la concurrencia y la participación de algunos de los padres de familia o personajes ilustres de la ciudad. Por la notoriedad de los participantes y porque contribuye a comprender la dimensión de la formación que se impartía en el *Colegio Murillo Toro* y en el Centro de Cultura Femenina, se reproduce el programa con que ambas instituciones conmemoraron conjuntamente el décimo aniversario de la creación del departamento de Caldas:

Día 14 – A las 6 ½ p.m.

1. Himno nacional, por los alumnos del Instituto Murillo Toro
2. Palabras iniciales de D.M.J. Lobo
3. Declamación del alumno Carlos Drews Castro
4. Conferencia del Dr. Juan B, Gutiérrez
5. *A la bandera*, por Valerio Mejía E., alumno
6. A la suerte, una de las alumnas de 4º año del *Centro de Cultura Femenina* leerá una pieza de carácter pedagógico, escrita por ella misma.
7. Lectura de calificaciones de los alumnos
8. Hablará el alumno Arcesio Mazuera, alumno representante del Liceo Caldas, formado por niños del Colegio
9. Cerrará la velad D. Joel Jaramillo<sup>21</sup>.

No era bien visto que los escritores se negaran a participar en las veladas literarias, ya fuera leyendo sus creaciones o incluso componiendo poemas u oraciones para exaltar el motivo de las mismas.

---

<sup>20</sup> *El instituto*, “Velada literaria”, 15 de junio de 1915, 4.

<sup>21</sup> *El instituto*, “Velada literaria”, 4.



Era parte de la raigambre de los escritores nativos y un gesto de cortesía de los foráneos exaltar la ciudad, sus mujeres y sus prohombres. El ademán era más importante que el talento, la moraleja más importante que la crítica.

También, en una esfera más íntima, los escritores procuraron en distintas épocas dar vida a círculos literarios, con fines netamente estéticos. En los primeros años del siglo XX, los poetas Manuel F. Calle y Julio Cano Montoya impulsaron sin éxito la creación de un Liceo literario. En la década de 1910, alrededor del periódico *Glóbulo Rojo* se conformó el grupo *La golconda*, afiliado al ideario político de Rafael Uribe Uribe, del cual formaron parte Santiago Londoño, Jorge Uribe Márquez, Gustavo Bueno Fernández, Luis Tejada y Jesús Antonio Cardona. El mismo Luis Tejada, a comienzos de la década de 1920, en la residencia del médico del Ferrocarril de Caldas, Sixto Mejía, integró un círculo donde se daban cita también Adel López Gómez, Eduardo Correa Uribe y el ingeniero Carlos de la Cuesta.

En las últimas horas de la tarde se formaba la tertulia que duraba hasta alta noche. [...] Luis Tejada, conversador insuperable, conducía siempre el hilo de la charla y mantenía el ambiente. Exponía con la mayor seriedad la gracia encantadora de sus paradojas y en muchas ocasiones salió de allí el material para sus crónicas que mandaba por correo a *El Espectador* de Bogotá o al de Medellín. Solía estar presente un cirujano dentista y poeta de heroica musa, que venía humildemente a leer sus versos y a pedir concepto.

Cierta vez el odontólogo leyó un largo poema lírico y preguntó luego ansiosamente al que consideraba más autorizado y meritorio de los presentes:

-¿Cómo le parece, don Luis?

Y Tejada respondió conceptuosamente:

-Muy bien. Sumamente bien, don Enrique. Se me ocurre una cosa: usted debería firmar sus versos con el nombre y los dos apellidos, y agregar debajo “cirujano dentista”. Así, cuando

salgan en el periódico, le sirven de poesía y al mismo tiempo de propaganda<sup>22</sup>.

Tampoco pueden obviarse los intercambios suscitados alrededor de las reuniones de las diferentes logias masónicas de la ciudad.

En 1948, Santiago Londoño Londoño, Carlos Drews, Francisco Monsalve, Nacianceno Marulanda, Alicia Espinoza, Alicia Álvarez y Lucía Correa, comenzaron a reunirse en los salones del Gran Hotel, y posteriormente en la Biblioteca Pública, para intercambiar comentarios sobre lecturas y música. Así se dio inicio a la Sociedad de Amigos del Arte, institución que recibía aportes mensuales de sus afiliados. Para hacerse una idea de la manera como operaba esta sociedad, se reproducen apartes de su informe de actividades del año 1955:

Sin lugar a duda, la realización cultural de mayor aliento de que pueda enorgullecerse la ciudad, es la ‘Sociedad de Amigos del Arte’.

En su cuarto año de labores, cumplido en el pasado mes, su balance fue ampliamente favorable: la presentación de dos conjuntos, de siete recitales, de dos exposiciones, seis proyecciones cinematográficas artísticas, dos conciertos, veintitrés conferencias culturales, una velada, un cursillo de música, la exposición de arte infantil, publicación de un folleto, inauguración del Museo Quimbaya, sostenimiento de la academia de pintura; y, congregar dos centenares de personas que forman el número de sus socios activos, constituyen un muy halagüeño activo y un decisivo aporte a la cultura.

[...]

En agosto próximo y con motivo de la celebración del aniversario de la ciudad, tendrá lugar la bienal de artistas caldenses que, por tercera vez presentará la Sociedad<sup>23</sup>.

Gracias a esta Sociedad, visitaron la ciudad figuras del arte y la cultura colombiana, así como compañías artísticas extranjeras. La

---

22 Adel López Gómez, *Ellos eran así...* (Manizales: Imprenta Departamental de Caldas, 1966), 245.

23 *El Diario*, “Sociedad de Amigos del Arte”, 3 de mayo de 1955, 10.

literatura tuvo allí un lugar preponderante, aun cuando no se impulsó de manera notoria la publicación de libros.

A pesar de no dedicarse a la producción de libros, en Pereira las imprentas jugaron un papel decisivo para forjar modelos de comportamiento, a partir de la circulación de periódicos y revistas. La primera imprenta que llegó a la ciudad fue traída desde Manizales, en 1904, por el dentista Emiliano Botero, afiliado a la causa del presidente Rafael Reyes. El propósito era imprimir en ella un periódico, *El Esfuerzo*, que defendiera la gestión presidencial y el ideario conservador, justamente en la época en que Pereira comenzó a formar parte del departamento de Caldas. Poco después, en 1909, Roberto Cano Montoya y Eduardo Piedrahita se asociaron para adquirir, en Manizales, algunas máquinas de la Tipografía Caldas y abrir en Pereira la Imprenta Nariño, que bajo la dirección de Ignacio Puerta funcionó por cerca de quince años, imprimiendo gran cantidad de los periódicos que circularon no solo en Pereira sino en los pueblos vecinos. Esta imprenta fue además la primera, al menos que se tenga noticia, que se aventuró a publicar folletos con obras literarias, como *Brotos de rebelión y voces sumisas*, de Julio Cano; *El poema de mi vida*, de Alfonso Mejía Robledo; *Texto de música*, de Ezequiel Morales y Concha y *Juegos florales de Armenia* (1919). Esto era posible gracias a las máquinas y los tipos que poseían, que permitían la impresión en diferentes formatos, con gran calidad en la diagramación. En las imprentas, además de periódicos, se imprimía y se vendía papel para los diferentes establecimientos comerciales que comenzaban a florecer en la ciudad. En la Imprenta Nariño se vendían también libros importados, que se anunciaban en los periódicos impresos por ellos, a la par con sus demás productos. Esta característica de papelería, imprenta y librería, la conservaron algunas otras tipografías creadas en la ciudad, como la Editorial Panoramas, de propiedad de Alfonso Mejía Robledo, que prestó sus servicios entre las décadas de 1930 y 1940. Las demás, como la Tipografía Pereira (1919), de Santiago Londoño, Ernesto Mazuera y Lorenzo Cortés; la Tipografía Santander, anexa a la droguería de Alcides Campo o la Tipografía Variedades (1929), de Eduardo y Emilio Correa Uribe, tenían como objeto principal la impresión de periódicos y propaganda, incluso a escala regional.

Solo hasta finales de la década de 1920, con la aparición de *El Diario*, dirigido por Emilio Correa Uribe, hicieron su aparición las salas de redacción. Antes, fueron precisamente las imprentas los lugares donde confluyeron los escritores que llevaban allí el material para la diagramación de sus propias hojas periódicas y aprovechaban para a leer los periódicos provenientes de otras ciudades del país, que llegaban en canje por los que se editaban en estas imprentas. Gracias a esos intercambios, los poemas y crónicas de los escritores pereiranos pudieron leerse en otras ciudades y pueblos, y circularon entre los lectores pereiranos los de autores nacionales y extranjeros de moda. Entre los periódicos que llegaban a Pereira, a comienzos del siglo, se cuentan, entre otros, *La Organización*, *La Joven Antioquia*, *Las Novedades*, *El Bateo*, *Fieramosca*, de Medellín; *El Progreso*, *Nuevo Rumbo*, *El Liberal*, *El Conservador*, *Génesis*, de Barranquilla; *El Penitente*, de Cartagena; *La Idea*, *Germinal*, *El Taller*, de Manizales, y *La Idea Liberal*, *El Doctrinario* y *El Correo del Cauca*, de Cali.

Estas sociabilidades literarias no gestaron, sin embargo, empresas literarias significativas ni propuestas estéticas de las que haya quedado registro. Quizá porque la apreciación de la labor entre esos escritores se reducía a los fragmentos de obras que estos publicaban en sus periódicos y casi nunca de libros completos, pues salvo Julio Cano, Alfonso Mejía Robledo y Ricardo Sánchez, los escritores pereiranos reconocidos hasta 1940, lo eran por sus publicaciones en periódicos y revistas y por su participación en veladas literarias para causas sociales. Ninguno tenía libro publicado.

Los periódicos tenían vida efímera. Cada persona o grupo que quería influir en la opinión y las costumbres del pueblo, y disponía de un exiguo capital, creaba un periódico. Quizá los más destacados, antes de la aparición de *El Diario*, sean *Glóbulo Rojo* y *Bien Social*. Esos tres periódicos reúnen lo que podría considerarse la antología literaria de Pereira, durante la primera mitad del siglo XX. Desde la publicación del primer número de *El Esfuerzo*, el 6 de septiembre de 1905, hasta la aparición de *El Diario*, la estructura de los primeros periódicos publicados en Pereira tuvo características similares: en la primera página se publicaba un editorial dedicado a un tema científico, religioso, literario o a un acontecimiento social o político. En la segunda, alternaban los comentarios de personalidades locales con las crónicas y

glosas de escritores nacionales y extranjeros, tomados de publicaciones llegadas en canje. Esas eran las mismas fuentes de los poemas de autores foráneos que se publicaban y que alternaban también con los locales. En la tercera página, se incluían edictos, denuncias y noticias sociales, que a menudo consistían en informar quiénes llegaban o salían del pueblo, nacimientos o decesos, transacciones comerciales o pleitos entre vecinos. Y en la cuarta página, se incluían los avisos publicitarios de los establecimientos de comercio o personas que manifestaban su interés por apoyar la publicación. Este es un esquema que predomina en la prensa colombiana hasta finales de la década de 1920. Entre los semanarios pereiranos que se destacan en esa época, se encuentran *La Palabra* (1910), *El Clarín* (1911), *Tricolor* (1914), *Polidor* (1914), *El Martillo* (1916), *Glóbulo Rojo* (1916), *Bien Social* (1917) y *Brotos* (1919). Salvo *Minerva* (1912) y *Vendimias* (1914), de Alfonso Mejía Robledo; *El Poema* (1917), de Alfredo Moreno y *El Estro* (1918), de Lisímaco Salazar, las demás publicaciones creadas en Pereira durante la primera mitad del siglo XX tuvieron todas un propósito político o propagandístico. Para dar una idea de la manera como nacieron muchos de los periódicos que circularon en esa época y cómo se formaron intelectualmente, a su vez, sus directores, reproducimos este testimonio de Juan Bolívar:

Cansado de la vida de bohemio, como me dijera una novia de mis mocedades, un día me le avoqué a don Emiliano Botero y le dije: quiero ser tipógrafo y el buen vejete me dijo: agárrese de ese rodillo y ayúdele al *niño dios* a dar tinta, porque dentro de unas pocas horas tengo que sacar *El Esfuerzo*. Como en ese entonces no se conocía la jornada de las ocho horas, sino el tiempo era *métale* y la paga quince centavos por semana, me aburrí del destinito y un día le jalé la leva a don Luis Eduardo Puerta para que me postulara como técnico en el rodillo, en la Imprenta Nariño, manejada por su hermano Ignacio. En el *Imparcial*, periódico incoloro que se editaba por aquella época, coloqué en el componedor los primeros renglones, y fui trepando como la enredadera, hasta que el *barrigoncito* de Puerta me pagaba treinta y cinco centavos por mi trabajo y por repartir las suscripciones.

[...]El día 23 de junio de 1917, fecha en la que se dio a la luz pública un periódico crítico *sin miedo y sin vergüenza*, los colaboradores del citado *Semanero* iban a derrocar al Alcaldito de *maguey*, que

en la locura taciturna le dio la manía por obligar a las muchachas pecadoras a que pusieran mamparas rojas en las puertas de sus habitaciones, como un *inri* infamante y como el Director responsable sufriera del sistema nervioso, hubo necesidad de perder la edición y fue entonces cuando un muchacho travieso ‘sin Dios y sin Ley’ tomara la dirección con arrojo y valentía. De luchas y campañas libradas, ni para qué hablar. Testigos, muchas generaciones. Cada ocho días aquella pequeña hoja periódica tocaba arrebato, dejando casi carbonizados en las plazas públicas a ciertos cubileteros que huyeron como las raposas, a esconder sus miserias en las viejas capitales. Hubo gritos, amenazas, cárceles, excomuniones, a causa de nuestras autopsias literarias, porque dejábamos a la vista del público ese poco podrido que todos llevamos dentro, dejando a cubierto solamente lo bueno que, por bueno debe de permanecer oculto.

Ya cansados de la faena, derrocados los ídolos de cartón y en vista de todas esas vocinglerías que se fraguaban a nuestro alrededor, colgamos la pluma y con un encogimiento de hombros despectivo, nos retiraremos de la lucha periodística, porque es la única labor que no premia cierta clase de sociedad que vive envenenada por la crítica. Y... Ego sum qui sum<sup>24</sup>.

En *Glóbulo Rojo y Bien Social* dejaron su impronta Luis Tejada y su padre, Benjamín Tejada Córdoba. Luis publicó en *Glóbulo Rojo* sus primeras crónicas. Era este un semanario hecho por estudiantes del Instituto Murillo Toro, con colaboración de algunos padres de familia con ideas liberales en relación con el papel de la mujer en la sociedad y la necesidad de incorporar a la vida del pueblo los avances técnicos, sociales y científicos. Este grupo adoptó el nombre de *La Gironda*. Entre las muchas publicaciones de la época quizás sea esta la que esbozó una tímida intención de plantear un pleito generacional en la ciudad, que quedó plasmado en uno de los pocos poemas que se conservan de Luis Tejada (Liz)

¡Yo no quiero la paz! Maldita sea

la tranquilidad sugestiva de la aldea

---

24 Mr. Yhon, “Ego sum qui sum”. *El Diario*, 3 de octubre de 1935, 3 y 7.

¿Una casita blanca metida en los rosales,  
mujercita, un chiquitín huerto con flores?  
¿Vivir entre el olor de los maizales,  
sin penas, sin trabajos, sin dolores?  
Eso no es vida ni nada, eso es la muerte  
para los hombres, de robustas manos;  
las mujeres tan solo y los ancianos  
podrán vivir la vida de tal suerte.  
Pero yo, que tengo sangre roja,  
una sangre tan roja que no escucha  
mi voz aplicadora, que me arroja  
en mitad de la arena y dice: ¡lucha!  
No puedo estar en paz. Paz y quietud  
son un pecado de la juventud<sup>25</sup>.

Poco antes de la desaparición del *Glóbulo Rojo* hizo su aparición *Bien Social*, periódico que representaba los intereses de la Sociedad San Vicente, dedicada a la beneficencia. Se escribía y se compraba este periódico para contribuir a una causa social. Su propósito era estrictamente pedagógico. Bajo la dirección de Benjamín Tejada Córdoba, impulsó las grandes gestas de la época, como la construcción del ferrocarril y las campañas contra la “vagancia” y en favor del ornato y la caridad.

No obstante, en *Bien Social* los escritores pereiranos tuvieron un trato predilecto. En sus páginas se dieron a conocer las primeras creaciones de escritores y periodistas pereiranos jóvenes como Lisímaco

---

25 Tejada, Luis (Liz). “Yo no quiero la paz”. *Glóbulo Rojo*, 25 de abril de 1917, 3.

Salazar, Luis Cuartas, Ricardo Sánchez, Eduardo y Emilio Correa Uribe, Sixto Mejía y Alfonso Mejía Robledo, al lado de los poemas, crónicas y comentarios de Julio Cano Montoya, Carlos Echeverri Uribe, Eduardo Martínez Villegas y Augusto Duque Bernal. Se dio cabida al cuento, así como a los primeros y escasos textos de crítica literaria sobre autores locales.

Para difundir la literatura, *El Diario* tenía una sección denominada *Página Femenina*, que ofrecía literatura, recetarios y consejos para las amas de casa; otra llamada *Lunes literarios*, en la cual predominan los poetas locales y nacionales, y *El cuento de los viernes*, que ofrecía piezas de este género, a menudo de escritores franceses y en muy escasas ocasiones, de autores pereiranos. También se publicaban comentarios literarios en la página editorial y en los especiales con motivo del aniversario de la ciudad. Cabe resaltar que especialmente en esta época, la crónica tuvo un auge tal que la convirtió en el referente para la construcción del relato histórico de la ciudad, en décadas posteriores, como bien lo anota el escritor Rigoberto Gil Montoya en sus trabajos sobre el género.

Hasta la década de 1950, abundan en las páginas de periódicos como *El Diario* los escritos de autores franceses y españoles decimonónicos, como Guy de Maupassant, Victor Hugo, Julio Verne, Mariano José Larra, Azorín, Francisco Villaespesa y José Espronceda. De los latinoamericanos, era frecuente la publicación de textos de José Santos Chocano, Amado Nervo, José Enrique Rodó, entre otros. Las influencias colombianas corrían por cuenta de Tomás Carrasquilla, Julio Flórez, Ricardo Nieto, Guillermo Valencia y en general, de los autores cercanos a la Gruta simbólica. También colaboraban de manera asidua cronistas y hombres de letras, como Armando Solano, Joaquín Quijano Mantilla, Germán Arciniegas, Darío Samper, Ciro Mendía, Eduardo Caballero Calderón, Carlos Villafañe, e incluso, se alcanzó a reproducir durante largo tiempo una columna de Ramón Gómez de la Serna.

Es necesario reiterar, en este punto, que ninguno de los periódicos impresos durante el periodo al que se hace alusión, contaba en rigor con una sala de redacción, entendida esta como el espacio de reunión de un grupo de personas que elaboran los contenidos para la publicación. A menudo, los colaboradores escribían sus textos en sus casas o



sitios de trabajo y los entregaban al director. Solo en *El Diario* hubo algunos escritores de planta, algunos de los cuales tenían a su cargo principalmente oficios como impresores. La importancia de este hecho radica en que los periódicos no fueron una posibilidad de trabajo permanente para los escritores, un refugio para poder dedicarse de lleno al pulimiento de sus obras, como ocurrió en otras ciudades de Colombia y en Latinoamérica.

El censo de población de 1924<sup>26</sup> estableció que en Pereira 1 422 personas (12% de la población) no sabía leer ni escribir. En Colombia, el indicador era de 48%<sup>27</sup>. Eso refleja la eficacia de las campañas educativas emprendidas en esta ciudad, pero contrasta con la preocupación de los propietarios de los periódicos, que se quejaban por falta de lectores y apoyo del comercio.

Dependientes del mecenazgo, en una sociedad con claros principios capitalistas, el escritor pereirano no encuentra otra opción que llevar una doble vida de empleado en diversas actividades administrativas o comerciales, y por las noches o en sus ratos libres, de escritor esperanzado en algún golpe de suerte o en el éxito de las gestiones de algún ‘amigo’ influyente en las esferas que ordenan el presupuesto público del Departamento. Sin reconocimiento como escritor, queda circunscrito al plano de su realidad, en la que es percibido como es y no como el artista que pretende ser. Se enfrenta a su incomunicación y a su soledad.

### **El escritor pereirano frente al espejo**

Con la llegada de la imprenta y la publicación de los primeros periódicos, los pereiranos comenzaron a familiarizarse con los nombres de Julio Cano Montoya, Manuel Felipe Calle, Carlos Echeverri Uribe, Eduardo Martínez Villegas, Fortunato Gaviria y Ricardo Rodríguez. Su influencia se extiende hasta más o menos la tercera década del siglo XX y entre ellos quizá se pueda incluir el nombre de Aníbal Arcila, quien a pesar de ser en rigor el primer poeta oriundo de Pereira con reconocimiento regional, hizo su fama en Manizales, donde se quitó

---

26 Nacienceno Arias. *Primer Anuario estadístico de Pereira* (Pereira: Tipografía Pereira, 1927):46

27 Banco de la República: *90 años. Banco de la República*, acceso el 12 de octubre de 2020, <https://www.banrepultural.org/banco-de-la-republica-90-anos/historia-primer-periodo.html>

la vida cuando contaba 27 años. Entre este primer grupo, solo Carlos Echeverri Uribe y Julio Cano dieron a la imprenta libros: *Apuntes para la historia de Pereira (1909)* y *Brotos de rebelión y voces sumisas (1914)*, respectivamente. Un segundo grupo podrían integrarlo Alfonso Mejía Robledo, Lisímaco Salazar Ruiz, Ricardo Sánchez Arenas, Ignacio Torres Giraldo, Emilio Correa Uribe, Sixto Mejía, Carlos Marulanda Botero y quizá Jesús Duque H., este último un poeta con esporádicas apariciones en periódicos y revistas, sin que puedan precisarse detalles sobre su biografía. La influencia de estos personajes se hace evidente entre las décadas de 1930 y 1940, periodo que corresponde a lo que podría llamarse el surgimiento de la ‘ciudad prodigio’, como se conoció a Pereira a nivel nacional, por la gran cantidad de obras de infraestructura y adelantos técnicos que exhibió en esos años. Todos los autores, excepto Marulanda y Duque H., publicaron al menos un libro durante su vida. Y un tercer grupo, con influencia en las décadas de 1950 y 1960, lo constituyen Benjamín Baena Hoyos, Luis Carlos González Mejía, Raúl Echeverri ‘Jorgito’, Euclides Jaramillo Arango y Lino Gil Jaramillo, estos dos últimos con una relación difusa con la ciudad, pero que bien merece anotarse. Son tal vez los primeros escritores que alcanzaron un cierto renombre nacional. Alrededor de todos los arriba citados gravitaba una gran cantidad de cronistas, poetas y comentaristas. Entre ellos, pueden contarse también varias mujeres, como Jenny Campo Posada, Lastenia Arango y Leonor González, de quienes en su mayoría se desconocen detalles precisos de su biografía y no dejaron obra publicada.

No se identifican escuelas ni corrientes literarias en Pereira, durante la primera mitad del siglo XX. En consecuencia, tampoco pretensiones de crear escuelas estéticas. Las influencias de este tipo parecen haberse producido más por la lectura de los mismos autores, pues como afirma Jaime Mejía Duque, *en la provincia (sociedad cerrada), se leen los mismos libros de otra manera.*

Sin embargo, establecer una nómina de creadores literarios en Pereira durante la primera mitad del siglo XX supone tener en cuenta, aunque sea un detalle baladí, la gran movilidad social que se presentaba en la época por el proceso de colonización, así como por los diferentes fenómenos de confrontación armada, que provocó que una gran cantidad de escritores catalogados luego como pereiranos llegaran realmente de

otros municipios, en su niñez o su juventud, y que otros nacidos en Pereira emigraran sin intenciones de regresar. Por tal razón, la inclusión de unos y otros en una lista no es una decisión carente de arbitrariedad. Obedece más a la notoriedad pública que estas personas alcanzaron a través de los periódicos y revistas.

Otro tópico que inquieta es el de los géneros. La poesía fue el género que sirvió a los primeros pobladores para expresar sus emociones y sus ideas. Sin embargo, ha carecido de estudios que determinen las características de las obras, las coincidencias estéticas y formales con otras escritas en Pereira, en Colombia o en otras partes del mundo. La novela ha sido un género cultivado por los pereiranos desde los inicios, pero en auge en las últimas tres décadas. Sobre este género, vale la pena destacar la edición crítica de la novela *Rosas de Francia*, de Alfonso Mejía Robledo, trabajo realizado por los profesores Rigoberto Gil Montoya y César Valencia Solanilla, e incluso la labor que este último ha emprendido, dedicándole a la novela en la región buena parte de sus esfuerzos intelectuales. El ensayo es un fenómeno reciente, aun cuando ofrece material suficiente para la investigación. El cuento, a pesar de que tuvo cultivadores esporádicos que se expresaron en las páginas de los periódicos de la primera mitad del siglo XX, es un género de interés reciente. Al revisar los periódicos y revistas de los primeros cincuenta años del siglo pasado, hay un género que ocupa gran cantidad de páginas y que pareciera haber estado en boga en la ciudad: la crónica. Valdría la pena indagar si la génesis de la narrativa en Pereira no está en esas crónicas, emparentadas con el cuadro de costumbres y con las obras de Tomás Carrasquilla y Luis Tejada, a través de las cuales los pereiranos se enteraban de los acontecimientos de la ciudad.

Aunque la creación literaria es un acto solitario, una decisión autónoma del individuo, es a su vez un hecho social mediado por instancias que hacen posible que esas creaciones ingresen en la esfera de lo público y hagan parte de la memoria de un grupo o una comunidad. En la investigación literaria, en esta ciudad, el denominador común ha sido la escasa importancia que se le concede a esos fenómenos que relacionan al creador literario con el medio en el cual concibe y da a conocer sus obras. Esos fenómenos, más vinculados con la historia que con la estética, ofrecen, sin embargo, información importante sobre las circunstancias que han actuado como condicionantes en la manera como

la sociedad pereirana, y los escritores mismos, conciben la literatura. Aislados de la gran masa de lectores y sin una relación consistente con la burguesía local, los escritores pereiranos interactuaron durante la primera mitad del siglo XX en espacios privados o determinados por una funcionalidad propia de otras esferas, como la educación y la política. He ahí un campo fecundo para la investigación sobre la literatura en Pereira y en la región.

### **Bibliografía**

Arias, Nacienceno. *Primer Anuario Estadístico de Pereira*. Pereira: Tipografía Pereira, 1927.

Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. México: Montessor, 2002.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte (Génesis y estructura del campo literario)*. Barcelona: Anagrama, 2011.

Caicedo de Cajigas, Cecilia. *Literatura risaraldense*. Pereira: Corporación Biblioteca Pública, 1988.

Dubois, Jacques. *La institución de la Literatura*. Traducido por Juan Zapata. Medellín: Universidad de Antioquia, 2014.

*El Diario*. “Sociedad de Amigos del Arte”, 3 de mayo de 1955: 10.

*El Esfuerzo*. “Velada” 14 de octubre de 1905: 4.

*El instituto*. “Velada literaria”, 15 de junio de 1915: 4.

Gil Montoya, Rigoberto. *Pereira, visión caleidoscópica*. Pereira: Instituto de Cultura de Pereira., 2002.

*Glóbulo rojo*. “Velada lírico- literaria”. 28 de julio de 1917: 2.

Gómez, R. “Anécdotas y tal”. *Brotos*, 27 de Septiembre de 1919: 1.

Hoyos Korbelt, Pedro Felipe. *Un importante capítulo de la historia del libro en Colombia: Arturo Zapata*. Manizales: Hoyos Editores, 2016.

- Jaramillo Uribe, Jaime. “El Hombre, la sociedad y el carácter urbano”. En *Historia de Pereira*, de Luis Duque Gómez y Juan y Jaramillo Uribe, Jaime Friede, 402-413. Bogotá: Librería Voluntad, 1963.
- López Gómez, Adel. *Ellos eran así...* Manizales: Imprenta Departamental de Caldas, 1966.
- Ocampo Marín, Héctor. *El poeta de la ruana y su memoria de Pereira*. Pereira: Banco de la República, 1985.
- Orpheo. “Fisonomía de Pereira.” *EL Diario*, 28 de Enero de 1955: 4.
- Salazar Patiño, Hernando. *Historia y vida de la imprenta departamental de Caldas 1914-1992*. Manizales: Imprenta Departamental de Caldas, 1993.
- Salazar, Lisímaco. *Pedacitos de historia*. Pereira: Gráficas Buda, 2013.
- Tejada, Luis (Liz). “Yo no quiero la paz.” *Glóbulo Rojo*, 25 de abril de 1917: 3.
- Vaillant, Alain. “Entre persona y personaje: el dilema del autor moderno”. En *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, de Michel Foucault, y otros, 99-112. Medellín: Universidad de Antioquia, 2014.
- Yhon, Mr. “Ego sum qui sum”. *El Diario*, 3 de octubre de 1935: 3 y 7.



**2**

**CAPÍTULO  
DOS**





# Ser escritora en la región del Gran Caldas durante el siglo XX. El caso Blanca Isaza<sup>1</sup>

*Jorge Mario Ochoa Marín*

Blanca Isaza (Abejorral, 1898 – Manizales, 1967) es un caso excepcional en las letras colombianas; fue escritora, periodista y editora de revista a lo largo de cincuenta años, en medio de las circunstancias adversas para el ejercicio de la literatura –y más para una mujer– de comienzos del siglo XX. Publicó ocho libros entre 1917 y 1967; sus cuentos, poemas y crónicas han sido incluidos en antologías de escritoras colombianas, antioqueñas y caldenses del siglo XX. En 1940 fundó *Manizales* con su esposo Juan Bautista Jaramillo, revista de la cual fue editora a lo largo de 27 años (324 números). En 1972 se editaron 7 tomos de su obra; luego de esto no se ha vuelto a editar.

Este artículo sigue un eje en la vida y la obra de Blanca Isaza: su determinación de hacer de la escritura una manera de habitar el mundo y darle contornos nuevos a la existencia, primero bajo la forma de un deseo juvenil compartido por una generación de mujeres, y luego como un oficio que se consolidó con el trabajo de prensa, pero que al mismo tiempo integró la escritura con la vida del hogar y con su papel de madre.

---

<sup>1</sup> Este texto es una versión resumida de la tesis *Blanca Isaza. Escritora y editora* (Doctorado en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira, 2019) y publicada por la Editorial de la Universidad de Caldas en 2022.

El primer capítulo está dedicado a la generación de escritoras que empezó a publicar entre 1910 y 1930, de la cual Isaza hizo parte; en ese marco histórico y generacional, Blanca Isaza publicó su primer poema (“El Río, Pereira, 1914), su primer libro de versos (*Selva Florida*, Manizales, 1917) y su primer libro de relatos (*Cuentos de la Montaña*, Manizales, 1926). El segundo capítulo, hace un recorrido por su obra publicada en libro (cuentos, poemas y crónicas), entre 1926 y 1962. Los capítulos tres y cuatro están centrados en sus 27 años de actividad como directora y editora de la revista *Manizales*, y como redactora de “Itinerario Breve”; en esta sección publicó más de 500 artículos.

El propósito de este artículo es dar cuenta de una obra que se produjo en medio de un juego de umbrales y pliegues entre la situación de la mujer en la sociedad colombiana durante el proceso de transición a la modernidad, el papel de la literatura en el proceso de transformación de la mentalidad sobre la mujer y, por último, los intercambios entre el trabajo de prensa y la creación literaria.

### Escritoras colombianas de la década de 1920

Blanca Isaza pertenece a un grupo de escritoras colombianas que nacieron y crecieron entre las últimas guerras civiles del XIX y la celebración del primer centenario de la independencia, entre quienes destacaron: Lydia Bolena (Barranquilla, 1882), María Cano (Medellín, 1887), Sofía Ospina (Medellín, 1892), Uva Jaramillo (Líbano, Tolima, 1893), Luz Stella (Ibagué, 1894), Paz Florez (Bogotá, 1898), María Eastman (Supía, Caldas, 1901), Juana Sánchez Lafaurie (Santa Marta, 1902), Laura Victoria (Soatá, Boyacá, 1904), Ecco Neli (Popayán, 1905). Esta inquietud de las mujeres por hacer parte de la literatura venía del siglo anterior. Daniel Samper<sup>2</sup> reseñó tres generaciones de poetisas y prosistas entre la mitad del XIX y la tercera década del XX, e incluía una lista de 150 nombres de escritoras.

En un país que a finales del siglo XIX tenía un índice de analfabetismo del 80%<sup>3</sup> y que necesitaba aumentar rápidamente la escolaridad como parte de su proyecto de desarrollo, la educación fue

---

2 Daniel Samper Ortega. “Cuentistas colombianas” en *Varias cuentistas colombianas*, editado por Samper Ortega (Bogotá: Editorial Minerva, 1935), 5-21

3 Javier Ortiz, “La sociedad colombiana en el siglo XIX”, en *Las mujeres en la historia de Colombia*, editado por Magdala Velásquez (Bogotá: Norma, 1995), 2: (169-203), 189.

la primera opción de profesionalización para las mujeres. Al finalizar el siglo, el 34% de la población alfabetizada era femenina y un 37% de los institutores eran mujeres<sup>4</sup>. María Eastman, una de estas escritoras, fue la primera mujer inspectora de las Escuelas Públicas de Medellín en 1933 e investigadora de la Escuela Normal Superior de Bogotá en 1935.

En literatura fueron autodidactas, como muchos escritores de la época, pero debieron luchar contra el prejuicio social arraigado desde la colonia sobre la mujer y las letras. El temor a ser tildadas de “bachilleras” o “literatas” las obligó a mantener su relación con la literatura dentro de un límite que no llegara a parecer ofensivo para el modelo convencional de mujer moderadamente ilustrada; para mantener su nombre a salvo de la publicidad, muchas de ellas preferían firmar con seudónimo. La mujer, alejada todavía del escenario público, encontró en el discurso sensual y emocional de la poesía, primero como lectora y luego como escritora, las formas expresivas idóneas para la sublimación de su espacio cotidiano. Es común encontrar en la poesía de la época, la imagen del jardín interior –con sus flores, su huerto y su fontana; con los colores, aromas y sonidos delicados que emanan de él– como metáforas de ese espacio interior espiritualizado. Ya hacia 1920 comienza a llegar a Colombia, gracias a la recepción de las poetisas del sur del continente, una poesía que expresaba, en palabras de Luis Tejada: “la nueva alma femenina”<sup>5</sup>; el mismo autor denominaba a estas jóvenes poetisas, “las hermanas menores de Mistral, Ibarbourou y Storni”<sup>6</sup>.

La participación en la prensa y la inclusión de sus versos en antologías poéticas nacionales o americanas, había sido el primer estímulo para las escritoras latinoamericanas del siglo XIX. *El Parnaso Oriental* (1834), la primera antología poética uruguaya, incluyó veintitrés poemas de Petrona Rosende, quien había publicado además un periódico para mujeres en Buenos Aires, entre 1830 y 1831. La chilena Mercedes Marín de Solar fue incluida en *América poética* (1846). En la *Nueva lira ecuatoriana* (1879), figuraban tres mujeres, y en el *Parnaso Ecuatoriano* (1879) catorce. Julio Añez incluyó catorce poetisas en el *Parnaso Colombiano* (1884). Ya finalizando el siglo, Domingo Cortés publicó una antología de solo mujeres: *Poetisas americanas: ramillete*

4 Ortiz, “La sociedad colombiana en el siglo XIX”, 189.

5 Luis Tejada. “Tres escritoras antioqueñas” en *Mesa de redacción*, editado por Miguel Escobar Calle (Medellín: Biblioteca Pública Piloto, 1989), 391-393.

6 Tejada. “Tres escritoras antioqueñas”, 392.

*poético del bello sexo hispanoamericano* (París, 1896)<sup>7</sup>.

A comienzos del XX la producción de las escritoras colombianas estuvo limitada a la publicación de poemas y cuentos breves en la prensa y a concursos literarios; algunas participaron en la fundación o dirección de periódicos o revistas. La vida literaria de María Cano Márquez empezó en 1921 con la publicación de sus versos y prosas en la revista *Cyrano* de Medellín y terminó en *El Correo Liberal*, entre 1923 y 1925; Juana Sánchez Lafaurie fue directora de la revista *El Heraldo Femenino* de Barranquilla; Sofía Ospina fue una de las fundadoras de la revista *Letras y Encajes* de Medellín en 1926.

Sin embargo, el entusiasmo que dominó en la década de 1920 no tuvo continuidad para la mayoría de ellas; en parte, la decepción por el rechazo o el silencio de los lectores, fue minando sus sueños; pero en general, según palabras de ellas mismas, la poesía era una pasión de juventud; en la madurez se había vuelto incompatible con las responsabilidades del hogar en muchos casos, con la profesión docente en otros o, incluso, con sus elecciones religiosas, como pasó con Uva Jaramillo, o políticas, en el caso de María Cano.

Blanca Isaza es un caso tal vez irreplicable en la literatura colombiana: una mujer que logró integrar a lo largo de medio siglo la actividad literaria permanente con el matrimonio y la pesada responsabilidad de ser madre de trece hijos; ni la crianza de su familia, ni las responsabilidades hogareñas fueron obstáculo a su determinación y, en lugar de renunciar, integró las labores del hogar con el quehacer literario; para ella, el matrimonio fue solo el comienzo de un destino que había elegido al lado de su esposo: ser escritora. El punto de ruptura con su generación consistió, justamente, en convertir la pasión de juventud en un quehacer de todos los días y de toda la vida. La práctica cotidiana de la escritura para periódicos y revistas nacionales impidió que se produjera el apagón creativo que sufrió la mayoría de sus contemporáneas.

---

<sup>7</sup> María del Carmen Hernández, “Tres primeras escritoras latinoamericanas del siglo XIX”, en *La fundación por la palabra. Letra y nación en América Latina en el siglo XIX*, editado por Hugo Achugar (Montevideo: Universidad de la República, 1998), 177-219.

La guerra de los Mil Días, que comenzó en 1899, un año después de su nacimiento en Abejorral, Antioquia, y el traslado de su familia a Manizales en 1903, en plena transformación de una pequeña villa a capital cafetera, enmarcan su biografía. La unión de estos dos acontecimientos, sumada a las repercusiones de las dos grandes guerras mundiales, le dieron una visión de mundo *alfa y omega*, fundacional y apocalíptica; en su obra se auto figura, paralelamente, como cronista de la gesta colonizadora antioqueña que ha visto nacer una ciudad y como testigo de la peligrosa combinación entre desarrollo técnico y afán bélico, que han puesto el mundo bajo amenaza.

Blanca Isaza, como los poetas del Centenario en general, hizo suya la norma modernista de que la poesía era un oficio que se podía aprender mediante el conocimiento de la métrica, la educación del oído con ayuda de los clásicos de la poesía en lengua castellana y la imitación de los grandes maestros, tal y como aconsejaban los libros de preceptiva literaria. Al igual que sus contemporáneas prefería callar sobre sus lecturas por temor al apelativo de “literata”; sin embargo, en sus primeros escritos hizo discreta alusión a autores como Federico Mistral, Gregorio Gutiérrez González, Guillermo Valencia, Gustavo Adolfo Bécquer, Gaspar Núñez de Arce, Gertrudis Gómez de Avellaneda, entre otros.

En 1917, al año siguiente de su boda con el poeta y periodista Juan Bautista Jaramillo, publicó *Selva florida*, su primer libro que recopilaba poemas escritos desde 1914; en consonancia con su matrimonio reciente, su deseo reelabora en torno a la aldea una selva transformada en jardín primaveral, de opulencia cromática y musical, pasiones exaltadas e incluso, un cierto eros bucólico. La poesía de este primer libro nace de una lucha constante entre deseo y hastío. El *redentor deseo*, mencionado ya desde el poema «Canto de iniciación»<sup>8</sup> del libro, aparece vagamente como un anhelo o como un impulso creador del poema que impregna y le da esplendor al paisaje. El polo opuesto del deseo es la imagen lúgubre del hastío: el agua quieta, la oscuridad, la soledad de las calles, la vida monótona de la aldea.

El movimiento como imagen del deseo aparece representado a menudo por el vuelo del ave. Blanca Isaza pertenecía a esa tradición de

---

8 Blanca Isaza, *Selva Florida* (Manizales: Renacimiento, 1917), 3

poetas románticos que “utilizaban las aves como imágenes exteriorizadas del yo o de alguna de sus cualidades”<sup>9</sup>. En *Selva florida*, el ave lírica contiene los elementos simbólicos que Bachelard<sup>10</sup> atribuye a la alondra: es síntesis de vuelo ascendente y canto purificador (dos facultades relacionadas con la trascendencia); estos atributos se presentan como un continuo; el trino de gozo al abrir la mañana contagia de alegría el paisaje y aviva “la parte vibrante de nuestro ser”<sup>11</sup>. El poema «Quisiera ser un ave»<sup>12</sup>, evoca en primera persona dos rasgos idealizados de la alondra; en primer lugar, el ave vuela en la aurora y saluda el día con su trino; en segundo lugar, al igual que la alondra, es «vertical del canto»<sup>13</sup> que asciende más allá de sus límites y vuela hasta caer exhausta porque no sabe descender. En el poema «Padre sol», la voz lírica abandona el vuelo del ave para compenetrarse con el ser de las cosas y volverse “palpitación de vida”; primero se identifica con el canto que anuncia el día y luego aprovecha el movimiento de los rayos solares para llegar con su luz hasta las alturas de las peñas, al cáliz de las flores, a las aguas del torrente, para despeñarse en la catarata y subir hasta la nube, penetrar en la miel del fruto y el aroma de los robles y viajar con el día desde la aurora hasta la “pompa encendida de la tarde”.

En *Selva Florida* aparece un tercer elemento, ese sensual abandono a las impresiones de la naturaleza, que Rousseau llamaba ‘ensueño’ (*rêverie*) y que en estos poemas hace de bisagra entre el deseo y el tedio. En el poema «ambición», la autora sitúa en primera persona la vivencia de ese momento de la tarde en que todo parece propicio para la meditación poética, y el viento que unge sus sienes se mueve entre su mundo interior y la tarde “serena y misteriosa”<sup>14</sup>. En ese estado breve de la tarde intenta volar sobre el hastío y la amargura “en las alas sedosas (del) anhelo”<sup>15</sup>. Un poema que Blanca recitó para Julio Flórez en 1915: «Noche suave», pone nuevamente en tensión estos tres elementos líricos: “la calma tediosa de la vida aldeana”<sup>16</sup>, el movimiento sensual

---

9 Susan Kirkpatrick, *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850* (Madrid: Cátedra, 1991), 177

10 Gaston Bachelard. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento* (México: Fondo de Cultura Económica, 1986), 108-112

11 Bachelard, *El aire y los sueños*, 109

12 Isaza, *Selva Florida*, 55.

13 Bachelard, *El aire y los sueños*, 109

14 Isaza, *Selva Florida*, 18

15 Isaza, *Selva Florida*, 18

16 Isaza, *Selva Florida*, 26

del río y la joven soñadora que deshoja su tristeza en la lectura de un libro de Bécquer.

Si bien es cierto, *Selva Florida* todavía pertenece a la tradición de las románticas del XIX, en la cual prevalece lo que Kirkpatrick denomina “una identidad social femenina definida por la ausencia del placer sexual”<sup>17</sup>, es posible encontrar también formas del deseo asociadas a un eros bucólico que emana de la selva. El poema «Pastoril» describe a una pastora que sale de su cabaña “con sonrisa seductora y brillo extraño en la mirada”<sup>18</sup>. Esta mujer que surge del paisaje como si hiciera parte de él, y que ofrece “agitada y hechicera” a su pastor el agua que carga sobre su hombro desnudo, alegoriza el deseo natural de los “hijos de la fronda”. Esta comunión del amor de pareja con un paisaje que invita a la sensualidad aparece en otros pocos poemas. En «La vejez del árbol», una pareja campesina se besa al caer la tarde bajo las ramas del viejo árbol y, luego, como signo de bendición, sus ramas tapizan “la grama con la gloria de sus flores”<sup>19</sup>. Estos breves destellos de erotismo -los únicos de toda la obra de Isaza- tienen ese particular componente de pasión amorosa encauzada hacia el destino ideal y puro de la unión sacramental que Sommer<sup>20</sup> ha estudiado en las novelas fundacionales del XIX. Un verso del soneto titulado «En la ausencia», resumía esa aparente contradicción entre pureza y pasión: “¡Qué amor tan puro entre mis venas arde!”<sup>21</sup>. La efervescencia amorosa estaba justificada moralmente en cuanto hacía parte del camino para alcanzar “la pureza del hogar dichoso”.

### Obras publicadas en libro

Siguiendo la tradición romántica, Blanca definía la poesía como una “emocionada estructura espiritual”<sup>22</sup> que comunica belleza y virtud por medio de imágenes y metáforas. El convencionalismo formal de los poemas armonizaba con su contenido, que enaltecía la ejemplaridad moral de la mujer en una sociedad fervorosamente católica. Esposa y madre, en sus escritos aparecían con frecuencia palabras como castidad,

17 Kirkpatrick, *Las románticas*, 180

18 Isaza. *Selva Florida*, 46

19 Isaza. *Selva Florida*, 42.

20 Doris Sommer. *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina* (Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004).

21 Isaza, *Selva Florida*, 21.

22 Blanca Isaza, *Itinerarios de emoción* (Manizales: Renacimiento, 1962), 103.

pulcritud, recato, decoro, virtud, ternura y devoción. Entreverada con esa representación de mujer convencional, aparecía a menudo una voz más enérgica: Gómez Restrepo contrastaba el tono suave y delicado “de la mujer que es también madre con el brío de pensamiento y el tono enérgico y casi viril”<sup>23</sup> de sus pastorales contra la modernidad, en tanto que Luis Tablanca subrayaba la presencia de voces que le daban “aliento varonil y entonación gallarda”<sup>24</sup> a sus poemas.

Esta tensión se puede ver más a fondo al comparar poesía y narrativa en Blanca Isaza, quien ya en 1919 publicó sus primeros cuentos, dos años después de su primer libro de versos. La temprana polaridad entre estos dos géneros condujo a una tensión mucho más recurrente en su obra: la pugna entre el apego a una concepción idílica de un mundo a punto de desaparecer, y la ruptura trágica de ese idilio, de la cual dio testimonio en sus cuentos. El libro *Los cuentos de la montaña* (Manizales, 1926), era una recopilación de veintiún textos, diecisiete de los cuales habían aparecido originalmente en la revista *Azul*, (1919-1926), fundada por su esposo Juan B. Jaramillo.

El hilo narrativo de estas historias era fácil de seguir y bastante similar al de los melodramas del cine o los espectáculos teatrales: crímenes de honor, misterios y venganzas. Las acciones eran pasionales, conmovedoras y convergían en un final dramático. El tema de fondo de todos los cuentos es la tensión entre campo y ciudad. El ambiente corresponde a los cambios abruptos que vivía el país en los años veinte y que precipitaron el encuentro de una sociedad aldeana que todavía retozaba en el siglo XIX, con las ideas y valores provenientes de las grandes metrópolis. En ellos predominaba la preocupación por la llegada a la montaña de los vientos de cambio que venían de la ciudad, los traumas que producía en las familias, las separaciones abruptas de sus miembros o los amores interrumpidos por la muerte. La ciudad es aquí un espacio-tiempo enemigo, ese algo lejano que rompe para siempre la unidad idílica que representa el campo.

En el núcleo de estas historias aparece también la situación de la mujer en el umbral de la modernidad, pero vista desde una perspectiva masculina. A pesar de que las historias hablan sobre conflictos de pareja y aunque los hechos eran protagonizados por mujeres, la autora

---

23 Antonio Gómez Restrepo, “Carta a Blanca Isaza”, *Revista Manizales*, N°62 (noviembre 1945): 63.

24 Luis Tablanca, “La antigua canción” *Revista Manizales* 1 N°5 (abril 1941): 182-83.



elige el nombre del varón para darle título a los cuentos: «Sonny», «El regreso de Miguel Vidal», «Don Luis de Aldana», «Selim», «Mhoré», lo cual implica también una focalización. Escrito en vísperas de la acelerada transformación del país que se produciría en la década de 1920, este libro anticipaba los primeros efectos de la modernidad sobre la estructura familiar.

El libro *La antigua canción*, (Manizales, 1935) es una recopilación de sesenta y cinco textos, entre poemas, cuentos y prosas breves de casi dos décadas, desde su matrimonio hasta el nacimiento su último hijo. Así pues, el ciclo biográfico y biológico de Blanca Isaza como esposa y madre hasta 1935 fue paralelo al ciclo de producción de los textos incluidos en este libro. La marcada presencia de la figura materna en esta obra y en las siguientes de la autora, tiene que ver con este hecho, pero también con la sublimación de la madre que se produjo entre las dos grandes Guerras y que terminaría con la proclamación de la Asunción de la Virgen María y su celebración el 15 de agosto, anunciada al mundo en 1950 por el papa Pío XII<sup>25</sup>. El título del libro alude al molde antiguo de estos textos en particular, pero también sugiere una toma de posición respecto a la poesía en general. Entre los poemas, el libro contenía diatribas contra el nuevo siglo<sup>26</sup>, consejos y palabras de aliento para conservar el espíritu<sup>27</sup>, plegarias<sup>28</sup>, versos de consuelo para los que sufren<sup>29</sup>, elegías y estampas<sup>30</sup>, loas a los fundadores<sup>31</sup>, ofrendas líricas<sup>32</sup> y poemas de ensoñación romántica<sup>33</sup>. El soneto en versos de once o de catorce sílabas con rima consonante es la forma estrófica predominante; para temas que requerían mayor elaboración prefirió la silva en sus diversas combinaciones de endecasílabos y heptasílabos con variados tipos de rima. «Admonición», el primer poema del libro, es una especie de editorial en verso contra las estéticas del siglo XX. Los argumentos de Blanca Isaza contra la nueva literatura del siglo XX se enmarcan en las ideas de los poetas “centenaristas” y su defensa de

25 Carl Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo* (Barcelona: Paidós, 1970), 100.

26 Blanca Isaza, “Apóstrofe lírico al siglo XX”, *La antigua canción* (Manizales: Imprenta departamental, 1935), 55.

27 Isaza, “A un pesimista”, *La antigua canción*, 172.

28 Isaza, “A Cristo”, *La antigua canción*, 15.

29 Isaza, “Consolación”, *La antigua canción*, 59.

30 Isaza, “Retrato del tío Elías”, *La antigua canción*, 158.

31 Isaza, “A Manizales”, *La antigua canción*, 116.

32 Isaza, “Elogio de tus manos”, *La antigua canción*, 124.

33 Isaza, “Crepúsculos de aldea”, *La antigua canción*, 114.

“(…) los valores del clasicismo y la belleza ideal correctamente lograda como los patrones inamovibles del arte universal”<sup>34</sup>.

Como romántica y cristiana creía en la potestad divina del poeta. En sus versos de elación religiosa, las flores son formas terrenales del amor celestial que apacigua el dolor del mundo por medio de la belleza. Si para los románticos, “el verbo tiene un poder religioso que redime y consuela”<sup>35</sup>, Blanca Isaza duplica este poder al agregarle la creencia cristiana en la acción sanadora de la palabra por medio de la oración. Las flores eran sus metáforas predilectas; en su vocabulario había un jardín de flores sencillas y familiares que evocaban cualidades o estados del alma y transmitían serenidad y belleza interior. Ellas actúan en el plano del poema de un modo similar a como actúa la palabra de la oración en el alma del creyente: buscan la sublimación del sufrimiento, la purificación de quien padece y hacer más leve el peso de la vida.

En los cuentos y prosas de *La antigua canción*, defiende con entusiasmo el papel de la mujer en el hogar. A pesar de sus reticencias, se atreve a hablar en primera persona de su corazón maternal como “la fibra más hermosa de su alma”<sup>36</sup>, a la vez que acusa a las mujeres que cambian “la corona de rosas” que significa ser madre, por los placeres de la vida social. En el cuento titulado «La casa de Lorenzo Albán» encontramos, camuflado en el personaje de ficción, un retrato de la escritora en familia, por la época en que debió escribir este cuento, rodeada de su esposo y sus dos primeras hijas. Por medio del personaje de Mery, la esposa de Albán, Blanca aborda delante de los lectores su propia condición de escritora, a pesar y en medio de las relaciones de sometimiento en que se encontraba la mujer. Su desventaja respecto a los hombres es evidente; Mery (Blanca) “roba”<sup>37</sup> el tiempo de creación a su deber ser de mujer convencional, pero si bien la voz de Mery (Blanca) no era todavía la voz de la mujer emancipada, pero el ejercicio de la escritura le daría una primera condición para la emancipación: tener voz; de esa manera marcaba una especie de lindero histórico para las nuevas generaciones.

---

34 Carlos Uribe Celis, *Los años veinte en Colombia. Ideología y cultura* (Bogotá: Alborada, 1991), 170.

35 Jean Maulpoix, “Adiós al poema. Reflexiones sobre el arte poética”, *Poéticas. Revista de estudios literarios* N°1 (2016): 111-125, <http://poeticas.org/index.php/poeticas/article/view/10>

36 Isaza, *La antigua canción*, 107.

37 Isaza, *La antigua canción*, 92-101.

El otoño fue la etapa más fecunda de su ciclo creativo. *Claridad* (1945), *Del lejano ayer* (1951), *Preludio de invierno* (1954), *Alma* (1961) e *Itinerarios de emoción* (1962), aunque se publicaron en fechas diferentes, eran recopilaciones de su producción para la revista durante los años cuarenta y cincuenta. El otoño es, para ella, un tiempo para detenerse a mirar su vida en perspectiva y hacer balance. En los textos de esta etapa predomina la necesidad de reconocerse por medio de la escritura. Al contemplarse a sí misma predomina un sentimiento de plenitud, de armonía entre su deber ser de madre y el llamado de la poesía; mira, como desde una colina, libre de afanes, sus primeras ilusiones de gloria, intenta restaurar matices de su juventud ya borrosa, vuelve a leer sus versos de ayer y se pregunta si podrá, en los años que vienen, seguir nutriendo de azul el poema.

En 1945, a sus 47 años, Blanca Isaza publicó *Claridad*, una colección de ochenta poemas. El título del libro aludía, nuevamente, a la polarización entre nuevos y viejos valores, traducida ahora como una tensión entre claridad y oscuridad. *Claridad* era también, una alusión metonímica al agua –como la poesía– transforma y da color a los seres, y es “la más alta maravilla de sencillez y de bondad del universo”<sup>38</sup>. Los poemas de *Claridad*, publicados en el último año de la Segunda Guerra, pretendían ser esa agua espiritual que demandaba el momento. Ramón Vinyes, al agradecer desde Barranquilla el recibo del libro, pretendía personificar a ese lector sediento en medio del tráfico urbano: “Frescura en lo árido, resplandor en las sombras, agua clara. Más que leerlo lo he bebido”<sup>39</sup>.

En el poema “Viñeta de otoño”, Blanca Isaza elabora un autorretrato que entrelaza maternidad y poesía, e identifica tres facetas de la vida en el hogar que serán tema permanente de su obra a partir de la década de 1940. En primer lugar, *La casa habitada* en la cual dice haber encontrado, apelando a un símil griego, su fuente de Castalia. En segundo lugar, *La casa como mundo en miniatura*, donde practica el “culto apasionado de las cosas pequeñas”<sup>40</sup>. En tercer lugar, *La casa como taller* en constante actividad, y donde el canto se acompasa con la faena; donde el modesto ejercicio de las labores cotidianas del hogar forma una línea continua con las labores literarias.

38 Blanca Isaza, *Del lejano ayer* (Manizales: Imprenta del departamento, 1951), 173.

39 Ramón Vinyes, “Carta a Blanca Isaza”, *Revista Manizales* 7, N°65 (febrero 1946): 157.

40 Blanca Isaza, *Claridad* (Manizales: Biblioteca de escritores caldenses, 1945), 11.

La casa, construida a finales del decenio de 1930, sería de allí en adelante su nido familiar, y también la sede de la revista que fundó con su esposo en la misma época; pero, paralelamente, la casa se convertiría en el centro de gravitación de muchos de sus textos.

El fenomenólogo alemán Otto Friedrich Bollnow, al analizar el sentido existencial del acto “habitar”, identifica una estrecha correlación entre la necesidad humana de crear un espacio habitable y la percepción del tiempo que aumenta con los años y tiende a volverse angustiada: “Sólo con el enraizamiento en un lugar determinado puede el hombre adquirir la firmeza que le permitirá resistir el asalto del tiempo”<sup>41</sup>. Espacio y tiempo son, para Bollnow, dos experiencias psicológicas esenciales entre las cuales se debate el ser del hombre; mientras que en el tiempo se siente desamparado, el espacio lo arropa, es su amigo. La propiedad de transformar el espacio circundante en nido habitable le ayuda a hacer más confiable el mundo. En esa correlación de la dimensión espacial de la casa habitada y la dimensión temporal de la llegada del otoño gravitó Blanca Isaza desde el inicio de su participación como redactora y directora de la revista *Manizales*. Las sensaciones del nido fragante y sonoro que la autora transmitía cada mes a sus lectores eran más entrañables, mientras más resistían a esa percepción íntima y desgarradora del paso del tiempo. El jardín ocupaba el centro de las vivencias que la autora recreaba para los lectores. Al modo del interior que tanto valoraron los modernistas, la riqueza de sensaciones de ese espacio habitado por pequeños seres que le daban alegría y vivacidad, resguardaba la casa del ruido exterior de las máquinas y el bullicio de la calle. La preocupación por “habitar” se extendió, además, de la casa al mundo cercano, principalmente a la ciudad y la región; puesto que, como agrega Bollnow, el “habitar” no se limita únicamente a la vida del hogar, sus rasgos esenciales se pueden trasladar por analogía al afuera, a la patria como morada extensa: “habitar quiere decir estar [como] en casa en un lugar determinado, estar enraizado en él y pertenecer a él”<sup>42</sup>. La montaña antioqueña, su nativa Abejorral y su adoptiva Manizales, que además vio transformarse de aldea en ciudad capital al tiempo que ella pasaba de niña a mujer mayor, son para Blanca Isaza las formas ampliadas de la casa. “Al igual que el molusco que se adhiere a la

---

41 Otto Friedrich Bollnow, *Hombre y espacio* (Barcelona: Labor, 1969), 121.

42 Bollnow, *Hombre y espacio*, 119.

concha materna / en fracaso y en éxito yo he sido / apegada al orgullo de mi tierra”, dice en «Viñeta de otoño»<sup>43</sup>.

*Del lejano ayer* (1951), es una recopilación de prosas cuyo epicentro es la casa habitada como rincón de ilusión en la ciudad moderna. El libro consta de cuarenta y cinco prosas que mezclan las vivencias de la casa con los recuerdos de aquel tiempo perdido en que la calle aún era el patio de las casas en la pequeña villa. En la primera parte del libro, donde se ocupa de sus memorias de infancia, la autora se sitúa en la ciudad como si esta fuera su casa grande y ajusta sus primeros años “al ritmo simple de la vida aldeana”<sup>44</sup> de la Manizales de entonces. Este paralelismo y continuidad entre su casa de la infancia y la vida pública de la ciudad naciente, es análoga a la idea de patria como ampliación de la casa, analizada por Bollnow<sup>45</sup>.

En *Del lejano ayer*, Blanca Isaza adoptaba la voz de la mujer que a pesar de haber llegado a la madurez, gracias al don de la poesía, no había perdido las “reservas de ingenuidad infantil”<sup>46</sup> que le daban visión aumentada para encontrar en el interior de la casa pequeñas formas de vida que pasaban desapercibidas para los demás. Ella hizo de ese “sentido fraterno hacia todos los seres insignificantes”<sup>47</sup>, el sello de identidad de su prosa en general. El jardín, espacio de la casa creado para el regocijo de los sentidos, es el centro de gravitación de estas historias; en él se combinaban aromas, colores, sonidos que saturaban la casa de vida y movimiento. El jardín era un espacio de regocijo para esos pequeños seres y también un espacio idílico para escapar de las contingencias del mundo real. Este interés por los mundos en miniatura estaba relacionado también con el precepto cristiano de amar a los seres humildes y verlos “a través de un prisma de piedad”<sup>48</sup>. Como una variante del panteísmo romántico que encontraba a Dios en todas las cosas, este romanticismo cristiano de Blanca, que buscaba el esplendor divino en las más insignificantes e indefensas, era su respuesta a la mecanización, el materialismo y la dureza de corazón en que había caído el mundo. Su prosa se movía por esos mundos entre la reflexión

43 Isaza, *Claridad*, 12.

44 Isaza, *Del lejano ayer*, 25

45 Bollnow, *Hombre y espacio*, 124.

46 Isaza, *Del lejano ayer*, 85.

47 Isaza, *Del lejano ayer*, 136.

48 Isaza, *Del lejano ayer*, 273.

moral y el placer; a veces hablaba de ellos desde el plano del juego, como una niña-anciana que buscaba entretenerse y saciar su curiosidad; en otros momentos, se acercaba a ellos para sacar de allí lecciones sobre la actualidad y las difíciles formas de sociabilidad humana; en otros, buscaba reposo al trajín diario en la música del jardín.

La tercera faceta de su vida en el hogar está presente también en la prosa pero sobre todo en los versos de estos años, que aluden a la continuidad entre las labores del hogar y la factura artesanal del poema; como la labor de coser o bordar, el poema nacía también de sus manos, pero labrado en un material noble y eterno como el mármol. Las mismas manos que cultivaban astromelias, novios y geranios en el patio andaluz de su casa, cultivaban sobre el papel rosas blancas, azucenas, lirios y jazmines, en “lírico acento que salva los lindes oscuros del tiempo”<sup>49</sup>. Las canciones para niños que publicó desde 1940 en la revista, eran como sortijas fundidas en “el oro del poema”<sup>50</sup> por las manos de la abuela, para ser lucidas en la mano traviesa de sus nietos. La tarea de elaborar el poema no debía ser muy diferente a elaborar un bordado. Los catorce renglones del soneto y las once sílabas del verso debían ser la tela en blanco y la medida a la que ajustaba sus temas. En un sentido muy similar, la escritora argentina Tununa Mercado afirma que la labor de bordado también produce “una idea de belleza y de composición”<sup>51</sup> al ponerse en movimiento la combinación de aguja e hilo sobre la tela. En el bordar —como en la escritura— debe haber un ritmo, un ir y venir acompasado dentro de una urdimbre: “Nunca como en el bordado, un acto tiene que reconocer tan minuciosamente el terreno en que ha de producirse. La puntada debe ser distribuida; hay que calcular los períodos en los que se va a bordar, medir las líneas que van a acotar el desarrollo”<sup>52</sup>.

Las labores manuales hacían de la casa un espacio habitable, conquistado con el trabajo propio. El tecleo de la máquina de escribir y el pedaleo de la máquina de coser, el bordado y el cultivo de las plantas le daban vivacidad y movimiento al interior de la casa. Acorde con ese estado de cosas, el paisaje que ven sus ojos está en constante labor, como si fuera un taller de costura en el que cada uno de sus elementos

---

49 Blanca Isaza, *Preludio de invierno* (Bogotá: Editorial Kelly, 1954), 116.

50 Isaza, *Preludio de invierno*, 118.

51 Tununa Mercado, *Canon de alcoba* (Caracas: Monte Ávila editores, 1994), 115-119.

52 Mercado, *Canon de alcoba*, 116.

está haciendo algo: las ruecas del ramaje “hilan sedas de crepúsculo”<sup>53</sup>, el ocaso cose un crespón con las agujas de los pinos, la niebla teje un edredón de encajes. La naturaleza pareciera hacer parte de un todo orgánico y gozoso en donde cada criatura está entregada a una labor constante; Dios mismo aparece entregado al trabajo en su taller.

### La revista *Manizales*

El primer número de *Manizales Revista Literaria Mensual*, se publicó en octubre de 1940. Blanca Isaza aparecía allí como directora y así seguiría durante casi tres décadas a partir de entonces. Ya desde el siglo XIX habían aparecido en el país revistas para público femenino, dirigidas también por mujeres. Patricia Londoño<sup>54</sup>, identifica más de cuarenta publicaciones periódicas para mujeres entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX. El caso de la revista *Manizales* es especial en el país, en cuanto se trata de una publicación dirigida por una mujer, pero orientada hacia un público general, en su mayoría masculino.

La revista *Manizales* tuvo desde el primer número un interés cívico, además de literario: la directora ofrecía comentar allí los acontecimientos culturales, sociales y de progreso, y trabajar de manera conjunta con las instituciones y los comerciantes locales. En parte, el éxito inmediato de la revista tuvo que ver con esa compenetración con el espíritu de una ciudad. No era una publicación institucional; sin embargo, el hecho de tomar el nombre de la ciudad era esencial para la revista puesto que *Manizales* se financiaba con los anuncios de comerciantes de Caldas o empresas nacionales con intereses en la región.

Durante las décadas anteriores a la revista *Manizales*, la pareja Jaramillo Isaza compartió el oficio de periodismo con su dedicación a las letras. En la década de 1920 colaboraron para los diarios *Renacimiento* y *La Patria*; y desde 1928 en adelante para el diario *Gaceta de Occidente* y para la revista *Civismo*. Durante estas dos décadas aparecieron poemas, cuentos y crónicas de la autora en diarios y revistas nacionales

<sup>53</sup> Isaza, *Claridad*, 64.

<sup>54</sup> Patricia Londoño, “Las publicaciones periódicas dirigidas a la mujer 1858-1930” en *Las mujeres en la historia de Colombia* editado por Magdala Velásquez (Bogotá: Norma, 1995), 3:335-381.

como *Letras y Encajes*, *Sábado* y *El Colombiano* de Medellín, así como en *El Gráfico*, *Senderos*, *Vida*, *El Tiempo* y *El Espectador* de Bogotá. Pero fue la revista *Azul*, editada entre 1919 y 1926 y de la cual salieron 40 números, el primer intento de crear una empresa literaria por parte de los Jaramillo Meza.

Cada número de *Manizales* se enviaba a un grupo selecto de lectores, conformado por académicos, escritores, funcionarios y comerciantes, a quienes se solicitaba su participación en la revista; de esa forma se pudo conformar una extensa nómina de colaboradores.

La presencia de escritores de Caldas, Risaralda y Quindío le daba identidad regional a la revista; allí figuraron en distintas épocas: Samuel Velásquez, Victoriano Vélez, Jorge S. Robledo, Eduardo Londoño Villegas, Eduardo Arias Suárez, Tomás Márquez, Abel Marín, Rafael Arango Villegas, Adel López Gómez, Antonio Álvarez Restrepo, Baudilio Montoya, Humberto Jaramillo Ángel, Otto Morales Benítez, Julio Alfonso Cáceres y Roberto Restrepo. En una sociedad que todavía no cerraba el ciclo de la fundación, aún seguían vigentes los cantos sobre la epopeya colonizadora, el triunfo del hombre sobre la selva, el cultivo de la tierra y la alegría de la vida en el campo. Esos temas hacían sentir cercanos a los autores clásicos, pero también a la tradición romántica del siglo XIX que exaltaba las pasiones nobles y las grandes gestas patrióticas.

La revista seguía los preceptos de la estética centenarista: el dominio de la rima, la métrica y las combinaciones estróficas; la misión educadora de la poesía en los valores religiosos y la tradición patriótica; el culto a la belleza clásica y la defensa del buen gusto. *Manizales* fue un gran panteón modernista; allí escribieron, en sus últimos años, grandes plumas de esta generación: Julio Vives Guerra, Aurelio Martínez Mutis, Max Grillo, Cornelio Hispano, José Joaquín Casas, Luis Eduardo Nieto Caballero. Otros, como Baldomero Sanín Cano, Félix Restrepo, José J. Ortega, Ramón Vinyes y Julio Enrique Blanco, encabezaban la nómina ilustre de la revista, más en calidad de lectores y animadores que de colaboradores. Había además participación de importantes plumas: Eduardo Carranza, Hernando Téllez, Nicolás Bayona Posada, en Bogotá; Ricardo Nieto, Lino Gil Jaramillo, Mario Carvajal, Antonio Llanos, en Cali; Ciro Mendía, Jorge Montoya Toro, Jorge Robledo Ortiz, en Medellín; Meira Delmar y Miguel Rash Isla en Barranquilla.



*Manizales* llegaba a consulados de toda América y desde allí llegaban colaboraciones de Gregorio Castañeda Aragón en Guatemala y Venezuela, Maruja Vieira en Caracas, Alejandro Andrade Coello en Quito, Fabio Fiallo en Santo Domingo, Gilberto Garrido en Ciudad de México, Carlos Préndez Saldías en Santiago de Chile, Juana de Ibarbourou, Gastón Figueira, Dora Isella Russell y Carlos Sábat Ercasty en Montevideo.

*Manizales* se caracterizó por rendir tributo constante a la tradición; al reproducir páginas desconocidas o inéditas de autores muertos, creaba sus vínculos simbólicos o imaginarios con el pasado; parte de su prestigio provenía de mantener la llama viva de autores recién desaparecidos, como Bernardo Arias Trujillo, muerto en 1937, y Aquilino Villegas, quien falleció el mismo año en que apareció la revista. Aparte de ellos dos, la revista inició la publicación de gran cantidad de crónicas breves de Luis Tejada en 1944, al cumplirse veinte años de su muerte, y poemas de Eduardo Castillo a partir de 1943, quinto aniversario de su desaparición. Porfirio Barba Jacob fue el poeta más tributado por la revista a partir de su muerte en 1942; *Manizales* contribuyó a alimentar su leyenda mediante la publicación continua de cartas, textos y anécdotas.

*Manizales* ofrecía a sus lectores un material de primera mano y un gran cuidado en la corrección de las pruebas. La mayoría de sus textos llevaban el rótulo: “original para *Manizales*”. La popularidad de la revista se fundamentó en ofrecer a sus lectores un oasis de ensoñación en medio de las noticias sobre la guerra en Europa y la creciente violencia en el país y en su compromiso con el modelo de poesía pulimentada, castiza, de expresión clara, suave y elocuente; pero así como hubo una noción de lo que era “poesía de buena ley”, hubo otra de lo antipoético; contraria al intelectualismo de los piedracielistas, Blanca Isaza abanderó una cruzada contra la decadencia en el manejo del idioma por parte de las nuevas generaciones, entre quienes solo encontraba “jerigonza importada” e incomprensible y fraseología rebuscada.

A pesar de su carácter apolítico *Manizales* vivió la amenaza general sobre la prensa durante el gobierno de Rojas Pinilla. En 1953, la imprenta departamental canceló el contrato de publicación de la revista, hecho que obligó a cambiar de imprenta; después de esto, *Manizales*

perdió la ayuda material de las prensas oficiales, pero fortaleció su identificación con la sociedad manizaleña. En el editorial del primer número del nuevo formato, su directora reafirmaba los principios cívicos de la revista: servir a los intereses de la ciudad, darle relevancia a lo propio, acompañar iniciativas de civismo y “llevar orgullosamente el nombre de Manizales a todos los pueblos de América”<sup>55</sup>; tales propósitos resumían el anhelo de la pareja Jaramillo Isaza desde los tiempos de la revista *Azul*: alcanzar una relación armoniosa entre los letrados y las élites de la ciudad.

Después de *Manizales*, la obra de Blanca Isaza quedó atrapada en una gran maquinaria operada desde la revista. “En el traje de la prensa diaria fracasa el estilo”<sup>56</sup>, decía su esposo Jaramillo Meza, consciente de que sus palabras se referían al propio estilo de ambos. El tiempo y esfuerzo que exigía la publicación mensual de textos para *Manizales* limitó la creación de Blanca Isaza a la satisfacción de una demanda de lecturas de digestión corta, rápida y sin complicaciones intelectuales, elaboradas a la medida del recreo de lectores de provincia: motivos patrióticos, religiosos o familiares, viñetas de inspiración romántica, cuadros de costumbres, etcétera. Blanca Isaza fue, esencialmente, escritora de prensa; no solo porque sus libros aparecían en el mercado como una cosecha miscelánea derivada de la revista, sino además, porque esta funcionaba como plataforma de publicación, promoción y distribución de los libros. En algunos casos, como ocurrió con *Claridad* (1945) y *Del lejano ayer* (1951), estos se publicaron en las mismas imprentas donde se imprimía la revista; tampoco se nota interés de la autora en el proceso de edición de los libros; en ninguno de ellos aparece un prólogo suyo, una noticia aclaratoria sobre los textos seleccionados o el criterio de la edición, y no hace modificaciones a los textos originales.

El género del cuento casi desapareció en esta nueva etapa. Después de *Los cuentos de la montaña* y *La antigua canción* no volvió a publicar libros de cuentos; en la revista solo aparecieron seis relatos nuevos entre 1941 y 1947 que, por lo demás, no agregaban nada nuevo a los cuentos del decenio de 1920.

---

55 Blanca Isaza, “El nuevo formato”, revista *Manizales* 16, N°155 (abril 1954): 1-2.

56 Juan Bautista Jaramillo, “La prensa de Manizales” en *Estampas de Manizales* (Manizales: Imprenta del departamento, 1951), 201-244.

La comunicación constante con sus lectores le brindó a la escritora un auditorio simpatizante, un espacio de comunicación animado por relaciones de afecto, afinidad intelectual e identidad cultural; sus artículos aparecían en el marco de esa especie de diálogo permanente con un auditorio amigable que condicionaba la escritura al contexto histórico inmediato de las noticias, de las modas o de los temas de interés público. El éxito, o al menos el afecto permanente de los lectores, dependía de la curiosidad que pudiera despertar en ellos y que debía reflejarse en las cartas que llegaban a la redacción. Esa relación recíproca y de afecto que se renovaba en cada número de *Manizales* creó entre su público una imagen de madre y abuela en las letras de la región.

### Itinerario breve

El “Itinerario breve”, la columna de Blanca Isaza que abría cada entrega mensual de *Manizales*, surgió en el contexto del “medio siglo de oro de la crónica en Colombia”<sup>57</sup>, periodo que va de 1910 a 1960 y que abarca una larga lista de nombres, desde Luis Tejada hasta Gabriel García Márquez; cada periódico o revista tenía por lo menos un columnista que se encargaba de despertar el interés de los lectores por un tema cualquiera. El escritor transparentaba en estas crónicas su personalidad particular, creando de este modo una cierta complicidad con los lectores que seguían diaria o semanalmente sus columnas. La crónica debía ser divertida a la par que reflexiva y estar, según la frase de Tomás Carrasquilla, “al alcance del iletrado y al gusto del entendido”<sup>58</sup>. La crónica era una mezcla de periodismo y literatura: le hablaba a lectores de prensa diaria sobre cosas actuales o sobre la vida cotidiana pero se valía de recursos poéticos y diversos registros de humor para llevar al lector a verlas con una mirada nueva. El cronista, en palabras de Luis Tejada, “es el que sabe encontrar siempre algo de maravilloso en lo cotidiano; el que puede hacer trascendente lo efímero: el que, en fin, logra poner mayor cantidad de eternidad en cada minuto que pasa”<sup>59</sup>.

57 Maryluz Vallejo y Daniel Samper Pizano, *La crónica en Colombia: medio siglo de oro* (Bogotá: Presidencia de la República, 1997).

58 Maryluz Vallejo y Daniel Samper Pizano, “Prólogo” en *Antología de notas ligeras colombianas* (Bogotá: Aguilar, 2011), 43.

59 Luis Tejada, “Gotas de tinta”, en *Nueva antología de Luis Tejada* editado por Gilberto Loaiza (Medellín: Universidad de Antioquia, 2008), 279-80.

*Manizales* fue también una antología de grandes cronistas colombianos de las primeras décadas; en cada entrega aparecían textos nuevos o rescatados de Luis Tejada, Jaime Barrera Parra, Bernardo Arias Trujillo, Julio Vives Guerra, Armando Solano, Lino Gil Jaramillo y Hernando Téllez. Luis Tejada fue, de todos los cronistas que publicó *Manizales*, el más lejano en el tiempo y, sin embargo, el más cercano a la sensibilidad romántica de Blanca; en 1944, al cumplirse veinte años de la muerte del padre de la crónica moderna en Colombia, la revista *Manizales* inició la publicación mensual de sus artículos; dos décadas más tarde, seguían apareciendo sus notas en la revista. Tejada alternaba la crónica sobre sucesos de actualidad y temas políticos con la nota ligera que lograba relaciones completamente inesperadas del hombre con los objetos o actos de la vida cotidiana, hasta darles densidad y trascendencia poética.

El «Itinerario breve», en parte crónica y en parte editorial, se movía entre dos tradiciones; como cronista, Blanca Isaza debía seguir un formato ágil que ya se había impuesto en la prensa nacional, pero como directora de la revista y como parte de esa comunidad para la cual escribía, no renunciaba al respeto por la gramática, ni al papel adocrinador que las gentes de la montaña le seguían dando al escritor de prensa, ni al antagonismo con los cambios que había traído la modernidad, ni a la defensa de la fe religiosa; una rápida mirada a estas crónicas permite clasificarlas, en cuanto a forma y temáticas, en: 1) *Cromos de ayer*: crónicas sobre los grandes sucesos históricos de la ciudad contados desde la perspectiva de la emoción infantil, pero también desde la reminiscencia otoñal de *Manizales* como aldea arcaica y feliz. 2) *Semblanzas u obituarios* sobre personajes cercanos. 3) *Itinerarios espirituales*: crónicas sobre la celebración de fechas religiosas, comentarios de pasajes bíblicos, plegarias, promoción de recolectas para la construcción de templos y gran variedad de temas eclesiásticos. 4) *Itinerarios autobiográficos*: escenas hogareñas, reflexiones sobre etapas de la vida sentimental de las hijas; confesiones y consejos de la escritora otoñal a las nuevas generaciones. 5) *Cromos o relatos de viajes*, paseos, visitas a museos y grandes monumentos. 6) *Impresiones sobre la actualidad*, generalmente diatribas o pastorales. 7) *Impresiones de arte* y temas de crítica. 8) *Elogios de la tierra y de la raza*: crónicas sobre la epopeya fundadora de la ciudad, la colonización antioqueña, el patriotismo nacionalista y el casticismo de herencia hispana.

El «Itinerario breve», al igual que la revista, tenía algo de diario familiar y de “hecho en casa”. Blanca creó una revista literaria a su imagen, enmarcada en la vida del hogar, en donde las crónicas, cuentos y poemas de la pareja de esposos se intercalaban con las cartas de sus admiradores, pero también con información sobre su vida social, sus celebraciones, sus tragedias y sus triunfos, con los homenajes oficiales y las menciones en la prensa nacional. Esta construcción imaginaria de la vivencia familiar se fue cristalizando con el tiempo y haciendo de Blanca y su hogar, el eje estructural de la revista. El nombre de la columna hacía alusión a un recorrido personal y simultáneo por los caminos del recuerdo, los rincones de la casa, las calles de la ciudad o la experiencia literaria; aunque la sección no tenía una cantidad definida de artículos, nunca eran más de tres por número, cada uno con temáticas variadas que oscilaban entre los acontecimientos públicos y los sucesos tomados de la vida hogareña. La brevedad le permitía a la escritora jugar con las facetas cambiantes de su yo; allí podía ser en un “itinerario” la anfitriona de artistas y literatos; en el siguiente era la dama cristiana que invitaba a congregaciones y promovía obras sociales; y en el último “itinerario” era simplemente la abuela que jugaba y hacía pesebres con sus nietos en diciembre.

Al margen de estos contrastes, hay dos categorías irrenunciables que subyacen a todos los “itinerarios” de Blanca Isaza: su condición de mujer y su personalidad de poetisa. Contrariamente a la actitud conformista que se la ha querido atribuir, Isaza asumió una posición definida en defensa de las mujeres; así lo constatan algunos títulos de sus crónicas: «La mujer de hoy»<sup>60</sup>, «Las mujeres que trabajan»<sup>61</sup>, «Responso por la maestra rural»<sup>62</sup>, «A las muchachas que estudian»<sup>63</sup>, además de un gran número de notas ligeras con nombre propio, dedicadas a mujeres cercanas a su afecto, (Beatriz Ronga Santamaría, Maruja Vieira, María Eastman, Juana de Ibarbourou, Sophy Pizano, Paz Flórez de Serpa, Lydia Bolena). Católica militante, romántica y defensora de la tradición, reconoció, sin embargo, las conquistas de las mujeres en

60 Blanca Isaza, “La mujer de hoy”, *Revista Manizales* 4, N°36 (septiembre 1943): 1121-1122

61 Blanca Isaza, “Las mujeres que trabajan”, *Revista Manizales* 11, N° 110 (noviembre 1949): 291-292

62 Blanca Isaza, “Responso por la maestra rural”, *Revista Manizales* 19, N°210 (noviembre 1958): 145-146.

63 Blanca Isaza, “A las muchachas que estudian”, *Revista Manizales* 20, N°229 (junio 1960): 130-131.

el siglo XX; exaltó la superioridad intelectual de Marie Curie, Simone Weil y Gabriela Mistral, heroínas de su tiempo en ciencia, filosofía y literatura.

Blanca alentó desde la prensa el proceso de integración de las mujeres a las actividades de la vida ciudadana, que apenas estaba empezando; celebraba, como si fuera un logro propio, el ingreso a las universidades de muchas de ellas y auguraba su triunfo sobre los hombres pues consideraba que además de ser tan inteligentes como ellos, eran más consagradas. En su opinión, la preparación intelectual de la mujer, así como su participación en el trabajo, le daba independencia económica, la alejaba de la vida frívola y ociosa del mundillo femenino, aportaba dinero al bienestar de la familia, la hacía más responsable en el manejo de las finanzas y, por último, le producía a las mujeres la satisfacción invaluable de saber que podían vivir de su consagración e inteligencia. Con igual convicción, Blanca Isaza defendió la causa de las mujeres escritoras en títulos como «Carta a una amiga lejana»<sup>64</sup>, «Escritoras de América»<sup>65</sup> y «Mi amiga romántica»<sup>66</sup>. Consideraba que las dudas sobre el alto valor de las mujeres escritoras no se debían a la calidad de su obra sino a los prejuicios machistas de sus colegas escritores. En sentido contrario a este prejuicio, pensaba que había una disposición natural en el alma de la mujer, que la hacía más apta para la poesía (“La mujer de hoy”)<sup>67</sup>.

Las mujeres escritoras tuvieron un lugar permanente en *Manizales*: Meira Delmar y Juana de Ibarbourou, aparecieron en la revista desde las primeras entregas; María Eastman, Lydia Bolena, Ecco Neli, Diana Rubens, contemporáneas de Blanca que todavía en la primera década de la revista se mantenían vigentes, colaboraban ocasionalmente para ella; Carmelina Soto, Dora Castellanos, Maruja Vieira y Dolly Mejía publicaron allí sus primeros versos.

El “Itinerario breve” trasladaba al papel una concepción tradicional de lo femenino que compaginaba palabra y hogar. La casa propia de los Jaramillo Isaza, construida y habitada durante los mismos años de fundación de la revista, fue su centro editorial, lugar de tertulias

---

64 Blanca Isaza, “Carta a una amiga lejana”, *Revista Manizales* 14, N°137 (febrero 1952): 193.

65 Blanca Isaza, “Escritoras de América”, *Revista Manizales* 4, N°30 (marzo 1943): 1022-1024.

66 Blanca Isaza, “Mi amiga romántica”, *Revista Manizales* 17, N°173 (octubre 1955): 34-35.

67 Isaza, “La mujer de hoy”, *Revista Manizales*, N°36, 1121.

literarias y sobretodo el microuniverso de sus crónicas. Los lectores situaban imaginariamente a la autora en su casa azul de la avenida Santander, cuidando su jardín de geranios y novios y sus canarios o cosiendo en su máquina; y en los silencios la adivinaban con el libro entre las manos o pasando cuartillas en su máquina de escribir. El jardín doméstico, punto de tránsito entre la vida del campo y el lujo urbano, era el marco espacial de estas breves historietas verbales situadas en el interior de la casa y animadas por pequeños habitantes o transeúntes de la misma: abejas<sup>68</sup>, tortugas<sup>69</sup>, pájaros<sup>70</sup>, peces<sup>71</sup>, gatos<sup>72</sup>, arañas<sup>73</sup>; breves historias contadas desde una perspectiva que mezclaba amor cristiano, curiosidad científica, ensoñación romántica y espíritu infantil.

En el “Itinerario breve”, más que en su poesía convencional, Isaza encontraría por fin una voz personal, hallazgo derivado de la necesidad de darle un sello a la revista desde su condición de mujer y escritora. Blanca fue poetisa en sus crónicas, no solo por ese trato ornamental con la palabra característico de su generación, sino principalmente porque usó la prosa con imaginación poética. En los «Itinerarios» del jardín de su casa se le reveló la poesía de lo prosaico. Blanca recogió la tradición miniaturista de la crónica ligera, que convertía lo cotidiano en materia de arte y la adaptó con el propósito de romantizar su espacio doméstico; según Adel López, “(...) el genio de Blanca reside precisamente en la manera como hace de todo lo suyo cotidiano una noble materia de arte, transformando lo visible y sensible cotidiano en cosa nueva y bella”<sup>74</sup>. Un rasgo sobresaliente de estas crónicas en forma de miniaturas del hogar consiste en que la historia no existe por sí misma, sino que está en función de una lección social o de un llamado a la solidaridad. Al fondo de la vinculación emotiva de la autora con estas criaturas leves, había una mirada pesimista sobre el mundo moderno, al cual ella juzgaba de un intelectualismo frío y deshumanizado. En los finales de estos relatos, por lo general trágicos, la autora acostumbraba a alzar la voz

---

68 Blanca Isaza, “La colmena”, *Revista Manizales* 3, N°25 (octubre 1942): 769-773.

69 Blanca Isaza, “Miniatura en color de mis tortugas”, *Revista Manizales* 8, N°79 (abril 1947): 257-259.

70 Blanca Isaza, “Chafín”, *Revista Manizales* 2, N°11 (agosto 1941): 322-324.

71 Blanca Isaza, “El acuario”, *Revista Manizales* 5, N°45 (junio 1944): 129-134.

72 Blanca Isaza, “Estampa en negro de mi gato”, *Revista Manizales* 12, N°113 (febrero 1950): 67-69.

73 Blanca Isaza, “La araña”, *Revista Manizales* 2, N°12 (septiembre 1941): 353-355.

74 Adel López Gómez, “El libro *Itinerarios de Emoción*”, *Revista Manizales* 21, N°242 (Septiembre 1962): 246.

moralizante para comparar los hechos narrados con su visión pesimista del siglo XX.

Finalmente la palabra “itinerario” deja entrever un deseo latente en toda la obra de Blanca Isaza. En una crónica titulada precisamente «La ilusión de viajar» pone de manifiesto este deseo: “Viajar, he ahí la dorada ilusión que no realicé nunca; de niña, frente a los mapas de la escuela de primeras letras, pasaba con delectación mis manos sobre los sitios ignorados y los mares de extraños nombres”<sup>75</sup>. Lectora temprana y asidua de libros de viaje, la ilusión de viajar estuvo presente en la obra de Blanca desde su primer poema, en el cual declaraba su amor al río, ese viajero jugueteón que cruzaba por su aldea, y en las aves de sus ensueños de adolescente que volaban desde el amanecer al ocaso hasta perderse en el horizonte de la *Selva Florida*. Ya en el otoño de su vida, la ilusión de viajar le aporta una dimensión metafísica nueva a las crónicas sobre mundos en miniatura. La autora contempla a estos seres como viajeros que vienen de algún lugar ignoto, como seres en el tiempo a los cuales no es posible acercarse desde la certeza sino desde la curiosidad, desde interrogantes que apenas pueden rozar el umbral de la existencia de estas criaturas. Así, en la miniatura titulada «El abejorro», la autora se pregunta de dónde vendría aquel visitante “con alas perforadas de estrellas”, que llegaba siempre al patio de la casa a la misma hora de la mañana, ¿qué lugares recorría para llegar allí, “quién sabe en qué reloj solar, en qué clepsidra manantial, en qué cronómetro de capullos consultaría la hora”<sup>76</sup>. En «Las chicharras de mayo»<sup>77</sup> indagaba a sus lectores sobre el itinerario vital de estas criaturas que salían por miles, ya adultas, a morir a la luz del día ¿por qué aparecían cada año, muy puntualmente, entre finales de abril y principios de mayo? ¿Dónde habían estado guardadas todo este tiempo? Al final de estas preguntas siempre estaba Dios, pero más que como el Dios cierto de la religión, aparecía aquí como el nombre que los románticos le habían dado al Gran Misterio.

## Conclusiones

La visión de mundo que transmite Blanca Isaza da la sensación de estar viviendo lo que Hugo Achugar llama *tiempos alfa y omega*,

---

75 Blanca Isaza, “La ilusión de viajar”, *Revista Manizales* 19, N°202 (marzo1958): 17-18

76 Blanca Isaza, “El abejorro”, *Revista Manizales* 5, N°49 (octubre 1944): 257-259.

77 Blanca Isaza, “Las chicharras de mayo”, *Revista Manizales* 1, N°8 (mayo 1941): 225-227.



“tiempos de inicio y de clausura, tiempos de balance y de cambio, de mutación civilizatoria”<sup>78</sup>; su obra discurre en el umbral de dos escenarios opuestos, entre el escenario local de una sociedad joven que apenas se está edificando y el global de las dos grandes guerras del siglo XX. Esta polarización fue común para los escritores de la época, pero se sintió con más intensidad en los territorios recién fundados. La iniciación de Blanca Isaza como escritora ocurre en medio de dos procesos que se produjeron a finales del XIX: la formación de élites letradas durante la colonización antioqueña y la crisis de los valores tradicionales. En su obra, el discurso fundacional que exaltaba aquel tiempo idílico en que los valores del individuo y los de la sociedad eran una sola unidad, contrastaba con la diatriba o el apóstrofe contra la anarquía de los tiempos actuales.

Blanca predicó en sus poemas el panteísmo romántico que veía a Dios en el paisaje y lo complementó con el franciscanismo que encontraba vestigios de la divinidad en los seres pequeños y olvidados; creía en la poesía como un don natural, análogo al don lírico de las aves y como una forma de expresión elemental y transparente como el agua de las fuentes; coherente con ese legado, desconfió de la abstracción que habían alcanzado la poesía y el arte del siglo XX. El modernismo, por su parte, le aportó el vocabulario lujoso por medio del cual le daba una envoltura preciosista a sus imágenes.

Al mismo tiempo que personificaba en sus poemas el modelo de mujer hogareña, el género del cuento le sirvió de vehículo para hablar de una forma más cruda, pero también más comprensiva acerca de la crisis que produjo la vida moderna en un escenario que ella conocía: el umbral entre campo y ciudad. En sus cuentos sobresalen los conflictos causados por la colisión del mundo idílico del campo y el mundo descarnado de la ciudad. La mujer aparecía allí como epicentro de dichos conflictos.

La etapa comprendida entre 1940 y la década de 1960, es la más productiva desde el punto de vista literario, debido, en buena parte a su trabajo como directora y redactora de la revista *Manizales*, labor que mantuvo a lo largo de veintisiete años. Durante esta etapa el

---

<sup>78</sup> Hugo Achugar, *La fundación por la palabra. Letra y nación en América Latina en el siglo XIX* (Montevideo: Universidad de la República, 1998), 5-35.

trabajo periodístico, a la vez que le sirvió de profesión, moldeó por completo la obra en cuanto a extensión, tiempo de elaboración, temas, técnicas, lenguaje y comunicación con los lectores. La dirección de la revista fundada por ella y su esposo fue la profesión de Blanca Isaza por aquellos años; si bien su producción literaria aumentó, esta quedó atrapada, a su vez, en la gran maquinaria de la producción para la prensa, sujeta a la satisfacción de la demanda de recreo intelectual de lectores de provincia.

Las crónicas ligeras de Blanca Isaza, que publicó en la sección «Itinerario breve» de la revista, condensan: i) elementos de una estética convencional heredada de Guillermo Valencia y su época, que la autora incorporó a la prosa; ii) un espíritu franciscano que orienta su escritura hacia los temas humildes; iii) la inspiración de los grandes escritores de crónicas de prensa, que le dan densidad a lo cotidiano y minúsculo; iv) el doble papel del hogar como espacio de ensoñación y como espacio ideológico en donde la autora devela, mediante la observación de lo pequeño, los males de la sociedad moderna; v) el deseo de viajar que es aire vital de su escritura. Estos cinco puntos revelan las claves del prestigio como prosista que la autora alcanzó durante los años de su participación en *Manizales*, entre 1940 y 1967.

Blanca hizo parte del éxodo colonizador antioqueño del siglo XIX, y como tal personificó el modelo de madre y esposa ajustada a los cánones tradicionales; por otro lado, en su papel de escritora y directora de *Manizales*, estuvo también comprometida con las causas femeninas; como tantas otras de su generación que, sin contar todavía con bibliotecas públicas, tuvieron acceso a una educación media y a modestas bibliotecas privadas, Blanca vio en la literatura una oportunidad de ascenso social de la mujer; consideró que su influyente posición de escritora, periodista y editora, le permitiría minar esa vieja estructura desde el interior de la ciudad letrada; desde la revista defendió el derecho de las mujeres al trabajo remunerado, festejó la llegada de las primeras mujeres a la universidad, tomó partido por el sufragio femenino y combatió a quienes se oponían a sus derechos. En un tiempo de tránsito a la modernidad, la sociedad tradicional no impidió de manera explícita que las mujeres se dedicaran a la literatura, siempre y cuando pudieran hacerlo sin dejar de cumplir su misión fundamental como madres y esposas; no lo prohibía, pero la carga hacía

casi imposible que pudieran pensar en ser escritoras; efectivamente, pocas mujeres de su generación pudieron lograrlo. Blanca, en cambio, aceptó el precio que debía pagar por ser escritora y lo pagó día a día, mes a mes, a lo largo de 50 años.

## Bibliografía

Achugar, Hugo. *La fundación por la palabra. Letra y nación en América Latina en el siglo XIX*. Montevideo: Universidad de la República, 1998.

Arango Villegas, Rafael. “Piedra y cielo”. *Manizales* n° 4, 31 (abril 1943): 977.

Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. 11ª ed. México: Fondo de cultura económica, 2017.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. 11ª ed. México: Fondo de cultura económica, 2001.

Bollnow, Otto Friedrich. *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor, 1969.

Cáceres, Javier. “Claridad”. *Manizales* 8, n° 77 (enero 1947): 209.

Dejong, Jana Marie. “Recuperación de las voces de una década: feminismo y literatura femenina en los años veinte”. En *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX*, editado por Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Inés Robledo, Vol. I, 31-55. Bogotá: Uniandes/Universidad de Antioquia, 1995.

Delmar, Meira. “Concepto sobre *Manizales*”. *Manizales* 10, n° 94 (julio 1948): 122.

Duque, Nicolás. “Editar coleccionando figuras. Los cromos de Blanca Isaza”. En *Ilusión y materialidad. Perspectivas sobre el archivo*, editado por Jerónimo Pizarro y Diana Paola Guzmán, 125-147. Bogotá: Uniandes, 2018.

Fabo, Pedro. *Historia de la ciudad de Manizales*. Manizales: Imprenta Departamental, 1926.

Gers, José. “Luis Tejada: filósofo de lo pequeño”. *Sábado*, 46 (Mayo 1944): 15.

Gómez Restrepo, Antonio. “Carta a Blanca Isaza”. *Manizales*, n° 62 (noviembre 1945): 63.

Grillo, Max. “El libro de Blanca”. *Manizales* 8, n° 74 (noviembre 1946):120.

Gutiérrez Villegas, Javier. *Cuadernillos de poesía. Blanca Isaza de Jaramillo Meza*, n° 85. Medellín: Pontificia Universidad Javeriana, 1968.

Hernández, María del Carmen. “Tres escritoras latinoamericanas del siglo XIX”, en *La fundación por la palabra. Letra y nación en América Latina en el siglo XIX*, editado por Hugo Achugar, 177-219. Montevideo. Universidad de la República, 1998.

Ibarbourou, Juana de. “Carta a Blanca Isaza”. *Manizales* 7, n° 65 (febrero 1946):156.

Isaza, Blanca. *Alma*. Manizales: Renacimiento, 1961.

Isaza, Blanca. *La antigua canción*. Manizales: Imprenta departamental, 1935.

Isaza, Blanca. *Claridad*. Manizales: Biblioteca de escritores caldenses, 1945.

Isaza, Blanca. *Los cuentos de la montaña*. Manizales: Blanco y Negro, 1926.

Isaza, Blanca. *Los cuentos de la montaña*. Manizales: V. y Co, 1968.

Isaza, Blanca. “Itinerario breve”. *Manizales* (529 artículos publicados entre 1940-1967).

- Isaza, Blanca. *Itinerarios de emoción*. Manizales: Renacimiento, 1962.
- Isaza, Blanca. *Del lejano ayer*. Manizales: Imprenta Departamental de Caldas, 1951.
- Isaza, Blanca. *Preludio de invierno*. Bogotá: Kelly, 1954.
- Isaza, Blanca. *Selva Florida*. Manizales: Renacimiento, 1917.
- Jaramillo Meza, Juan Bautista. “A un poeta que quiere ser político”. *Manizales* 1, n° 1 (octubre 1940):13-15.
- Jaramillo Meza, Juan Bautista. “En la muerte de Aquilino”. *Manizales* 1, n° 6 (Marzo 1941): 172-174.
- Jaramillo Meza, Juan Bautista. “La prensa de Manizales”. En *Estampas de Manizales*. Manizales: Imprenta del Departamento, 1951.
- Jaramillo, Mercedes, Betty Osorio y Ángela Robledo. *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX*. Bogotá: Uniandes–Universidad de Antioquia, 1995.
- Jung, Carl. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 1970.
- kirkpatrick, Susan. *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Londoño, Patricia. “Las publicaciones periódicas dirigidas a la mujer, 1858-1930”. En *Las mujeres en la historia de Colombia*, editado por Magdala Velásquez, 335-381. Bogotá: Norma, 1995.
- López Gómez, Adel. *ABC de la literatura del Gran Caldas*. Armenia: Universidad del Quindío, 1997.
- López Gómez, Adel. *Comarca abierta recinto cerrado*. Manizales: Imprenta Departamental, 1981.

López Gómez, Adel. *Ellos eran así... anecdotario de la literatura y la vida*. Manizales: Imprenta Departamental, 1966.

López Gómez, Adel. “El libro *Itinerarios de emoción*”. *Manizales* 21, n° 242 (Septiembre 1962): 246.

López Gómez, Adel. “Vida y ambiente de Blanca Isaza”. *Manizales* 22, n° 262 (1963): 34-36.

Lozano, Juan. “Jardín de Cándido”. *Manizales* 14, n° 140 (Mayo 1952): 314.

Martínez Delgado, Luis. “El libro *Itinerarios de emoción*”. *Manizales* 21, n° 259 (Septiembre 1962): 286.

Maulpoix, Jean. “Adiós al poema. Reflexiones sobre el arte poética (Breve historia de una crisis)”. *Poéticas. Revista de estudios literarios* 1, n° 1 (2016): 111-125.

Mejía Duque, Jaime. “Problemas de la literatura en Caldas”. En *Ensayando*, 67-85. Manizales: Imprenta departamental de Caldas, 1980.

Mercado, Tununa. *Canon de Alcoba*. Caracas: Monte Ávila, 1994.

Nieto C., Luis E. “El libro de Blanca Isaza”. *Manizales* 16, n° 161 (octubre 1954): 102.

Olano, Ricardo. “Claridad”. *Manizales* 8, n° 74 (noviembre 1946): 127.

Ortiz, Javier. “La sociedad colombiana en el siglo XIX”. En *Las mujeres en la historia de Colombia*, editado por Magdala Velásquez, Vol.2, 169-203. Bogotá: Norma, 1995.

Patiño, Bonel. *Motivos y momentos de la grancaldensidad*. Manizales: Edigráficas, 2003.

Pérez, Paloma. Estudio preliminar de *Antología de escritoras antioqueñas 1919-1951*, 15-76. Medellín: Colección autores antioqueños, 2000.

- Rama, Ángel. Prólogo a *Poesía* de Rubén Darío, IX-LII. Caracas: Ayacucho, 1994.
- Rash Isla, Miguel. “Concepto sobre *Claridad*”. *Manizales* 7, n° 70 (julio 1946): 314.
- Restrepo, Roberto. “Autocrítica o cero”. *Manizales* 4, n° 36 (septiembre 1943): 1133-1134.
- Robledo, Ángela Inés. “Algunos apuntes sobre la escritura de las mujeres colombianas desde la colonia hasta el siglo XX”. En *Colombia, Literatura y cultura del siglo XX*, 141-177. Washington: Departamento Cultural de la OEA, 1994.
- Samper Ortega, Daniel. Prólogo a *Varias cuentistas colombianas*. Bogotá: Minerva, 1935.
- Sanín Cano, Baldomero. “Carta a Blanca Isaza”. *Manizales* 3, n° 28 (enero 1943): 887.
- Sanín Cano, Baldomero. “Claridad”. *Manizales* 8, n° 74 (noviembre 1946): 95.
- Santander Arias, Jorge. “El libro *Alma*”. *Manizales* 21, n° 245 (octubre de 1961): 70.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de cultura económica, 2004.
- Tablanca, Luis. “La antigua canción”. *Manizales* 1, n° 6 (marzo 1941): 182-183.
- Tejada, Luis. *Mesa de redacción*, editado por Miguel Escobar Calle. Medellín: Biblioteca Pública Piloto, 1989.
- Tejada, Luis. *Nueva Antología de Luis Tejada* editado por Gilberto Loaiza Cano. Medellín: Universidad de Antioquia, 2008.

Uribe Celis, Carlos *Los años veinte en Colombia. Ideología y cultura*. Bogotá: Alborada, 1991.

Uribe Muñoz, Bernardo. *Mujeres de América*. Medellín: Imprenta Oficial, 1934.

Vallejo, Maryluz. *La crónica en Colombia: medio siglo de oro*. Bogotá: Presidencia de la República, 1997.

Vallejo, Maryluz, y Daniel Samper Pizano. *Antología de notas ligeras colombianas*. Bogotá: Aguilar, 2011.

Velasco, Gloria. “Blanca Isaza o la serena virtud de las palabras”. En *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX*, editado por Mercedes Jaramillo, Betty Osorio, Ángela I. Robledo, Vol. I, 76-91. Bogotá: Uniandes/ Universidad de Antioquia, 1995.

Villegas Duque, Néstor. *Estampas interiores*. Bogotá: Unimedios, 2007.

Villegas, Néstor. “Dos libros de poesía”. *Manizales* 21, n° 249 (Enero 1962): 140.

Vinyes, Ramón. “Carta a Blanca Isaza”. *Manizales* 7, n° 65 (marzo 1946): 157.

Warner, Marina. *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*. Madrid: Taurus, 1991.

Zafir, León. “Blanca Isaza y J. B. Jaramillo Meza”. *Manizales* 20, n° 225 (Febrero 1960):79.



**3**

**CAPÍTULO  
TRES**



# La crónica literaria de Adel López Gómez y Blanca Isaza

*Mariana Valencia Giraldo*

## Introducción

Cuando se habla de periodismo es recurrente escuchar que este es un oficio que pondera la “objetividad” por encima de lo demás, como si quien escribe debiera guardar su propia humanidad a la hora de escribir. Lo cierto es que la agenda periodística es algo que un medio decide que debe ser informado. ¿No hay en esa decisión una suerte de subjetividad? Géneros como los cuadros de costumbres, las crónicas, los reportajes, las *notas ligeras*<sup>1</sup> o las columnas de opinión, dan cuenta de la persona que hay detrás de lo escrito. Es necesario pensar el periodismo como un oficio que cuenta experiencias y anécdotas y que no se limita a informar; un periodismo que puede hacer literatura. A lo largo de la historia, autores como Luis Tejada, Gabriel García Márquez, Germán Castro Caycedo, Daniel Samper Pizano, Emilia Pardo Umaña, entre otros, pensaron su literatura desde el periodismo, siendo este último un laboratorio creativo.

En principio, los medios de comunicación acogían los intereses institucionales, pues ese era el fin de su creación. En el siglo XVIII, publicaciones como la *Gazeta* [sic] *de Santafé* (1785) o *Papel periódico de la ciudad de Santafé* (1791), jugaron un papel importante

---

1 Maryluz Vallejo y Daniel Samper Pizano, *Antología de notas ligeras colombianas* (Bogotá: Aguilar, 2011).

en ese sentido. Más adelante, en el siglo XIX, nacieron otros medios impresos que no se reducían al mero manejo político y religioso de sus responsables. A partir de ahí empezó a haber una proliferación de géneros periodísticos que distaban del noticioso. Los literatos comenzaron a escribir en medios que publicaban con cierta periodicidad, y los motivos de la escritura se transformaron. En el Gran Caldas, por ejemplo, se formaron grupos de escritores que atendían a determinadas corrientes artísticas, y en las que comenzaba a florecer la literatura periodística regional.

Este capítulo, dedicado a las crónicas de Adel López Gómez y Blanca Isaza, pretende ver cómo ambos autores fueron pilares para la construcción de una literatura del Gran Caldas, que circuló y fue recibida, sobre todo, en periódicos y revistas. Tras el auge de la literatura en prensa, los medios publicaron ampliamente cuentos, poesías, crónicas, anécdotas o cartas. La amplitud permitió la plática entre lenguaje, escritor y lector, pues el cronista escribía para ser leído por un público que empezaba a reconocer en el autor una autoridad. Adel López Gómez y Blanca Isaza se comunicaban a través de sus obras; con estas, daban a conocer sus motivaciones y opiniones. Los periódicos y revistas sirvieron como plataformas de divulgación, lo cual les permitió impulsar sus obras gracias a la regularidad de sus publicaciones.

### La hibridez de la crónica

De la crónica como concepto se podría decir que es el lugar intermedio entre periodismo y literatura. Es un laboratorio de exploración y de libertad expresiva. Este género, de materia maleable, evolucionó hasta posicionarse dentro de lo que se conoce como *nuevo periodismo*<sup>2</sup>. Sin embargo, antes de que se empezara a acuñar este término, la crónica era soberana y transformista. Se nutría de temas diversos, y de formatos como la columna o el ensayo, y empezaba a perfilarse como el fenómeno mediático que representa para el periodismo moderno.

---

2 El *nuevo periodismo* es un término que tuvo nacimiento en la década de 1960 en Estados Unidos, tras el surgimiento de textos de no ficción como *Un sueño americano* (1964) de Norman Mailer y *A sangre fría* (1966) de Truman Capote; aunque antes, en América Latina, se había publicado *Operación masacre* (1957) de Rodolfo Walsh. Este concepto resignifica el periodismo como práctica, pues se caracteriza por la aplicación de recursos de la literatura.

Para muchos de los escritores del siglo XIX lo esencial era demostrar dotes para la política, pero luego vino una generación de escritores que aborda inquietudes de otras índoles. Las calles del Gran Caldas se llenaron de la migración de personas provenientes de Antioquia, Tolima o Cauca, acogiendo a una intelectualidad diversa. En principio, y gracias a la lucha bipartidista de finales del siglo XIX, los intelectuales estaban en las clases dirigentes. Muchos de ellos se entusiasmaron con la corriente que se conoció como *grecolatinismo*, y que tuvo su auge entre las décadas 20 y 30 del siglo pasado. Esa escuela literaria nace por el afán de desarraigo respecto a la cultura antioqueña y la fascinación por la literatura europea: una preocupación por conservar la belleza del lenguaje por encima de la realidad del país. Bonel Patiño Noreña dice que con el movimiento apareció la “(...) manifestación de una crisis de identidad. Pero en vez de resolver el conflicto, buscando y afirmando las raíces de la propia identidad, los grecolatinos hicieron una literatura de evasión, plagada de citas de los autores clásicos de todas las literaturas”<sup>3</sup>. El *grecolatinismo* terminó convirtiéndose en una movida cultural a la que pertenecían quienes tenían el dinero para educarse.

Ya antes, a mitad del siglo XIX, comenzó a darse un movimiento denominado *costumbrismo*. Intelectuales y gente del común vieron en ese movimiento una posibilidad de hablar del entorno y la realidad. El *costumbrismo* era un propósito literario en el que todos cabían sin discriminar el nivel educativo. Rafael Maya dice: “El costumbrismo aspiró a dar una explicación, si no profunda, sí muy acertada de la vida social del país a mediados del siglo pasado, y a dejar consignado en sus páginas aspectos interesantes, unos fugaces y otros permanentes, de la vida política, social y religiosa, durante esa centuria fecunda, casi todo ello concebido con intención anecdótica y pintoresca”<sup>4</sup>.

Al buscar que la literatura que se escribía con la bandera del *costumbrismo* fuese lo más fiel posible a la realidad, no había cabida dentro del texto para la reflexión. Para Maya el *costumbrismo* reproducía esa Colombia inmóvil y cualquier intento por describir la atmósfera cultural podía tender a la repetición, pues no era una literatura

3 Bonel Patiño Noreña, *Momentos y motivos de la grancaledensidad* (Manizales: Edigráficas, 2003), 76.

4 Rafael Maya, “El costumbrismo en Colombia, una modalidad del pensamiento nacional” en *De perfil y de frente* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975), 139-151.

“(…) doctrinaria ni ideológica, desde un punto de vista general, sino transcripción literaria del realismo ambiente, necesariamente las cosas vistas y dignas de ser pintadas tenían que ser escasas, sin que bastase la rebusca de detalles para romper esa monotonía.”<sup>5</sup> A pesar de eso, el *costumbrismo* se multiplicó y más escritores se animaron a retratar lo anecdótico. Es importante ver ese contraste entre *grecolatinismo* y *costumbrismo*, porque las posibilidades e imposibilidades del uno le daban vida al otro y viceversa. De hecho, muchos de los medios de comunicación escritos que emergieron a partir del segundo semestre del siglo XIX pertenecían a las familias adineradas y a los intelectuales de la época. Esos mismos medios abrieron su espacio a escritos de índole costumbrista. Albeiro Valencia Llano comenta al respecto que: “A estos intelectuales miembros de la élite hay que abonarles su preocupación por las publicaciones periódicas y que abrieron las páginas para que se expresaran los otros intelectuales que venían del pueblo y de las capas medias. En este marco intelectual surgieron los escritores ligados con el desarrollo regional y con el ambiente costumbrista...”<sup>6</sup>.

Un buen ejemplo de ese proceso mediático y cultural fue la creación de la revista *El Mosaico* por parte de José María Vergara y Vergara y Eugenio Díaz en 1858. Maya reconoce que la revista fue “(…) una casa hospitalaria, un verdadero hogar común, donde todos convivieron en fraternal comunión de intereses espirituales...”<sup>7</sup>. Más adelante, con la llegada de la imprenta al departamento entre 1973 y 1974<sup>8</sup>, estas publicaciones comenzaron a tener un dinamismo mayor y muchos escritores se interesaron por el periodismo gracias a que podían publicar más regularmente. Es así como la literatura y el periodismo empiezan a ir de la mano. Dice Juan José Hoyos<sup>9</sup> que el periodismo y la literatura no están del todo separados, pues muchos de los autores citados no son precisamente periodistas, pero han publicado sus relatos literarios en medios periodísticos. El periodismo ha ayudado a inmortalizar y a notificar la prestancia de algunos escritores. Por eso es que tal unión entre los oficios funciona como simbiosis. Carlos Vidales en

---

5 Maya, “El costumbrismo en Colombia”, 140.

6 Albeiro Valencia Llano, *Misterio y delirio: vida y obra de Bernardo Arias Trujillo* (Manizales: (sd), 2013), 50.

7 Maya, “El costumbrismo en Colombia”, 142.

8 Adalberto Agudelo Duque, *Caldensidad: historia y literatura* (Manizales: Universidad de Caldas, 2017), 75.

9 Juan José Hoyos, *El periodismo en Antioquia* (Medellín: Alcaldía de Medellín, 2003), 14.

un artículo titulado “Colombia: el primer siglo de periodismo (1785 – 1900)”, comienza por colorear ese diálogo que empezó a entablarse entre el periodismo y la literatura:

En nuestro período colonial —y esto vale para todas las colonias españolas en América— no tuvimos sistema bancario y los periódicos, a falta de otros padres, se vieron obligados a nacer de las plumas más o menos ilustradas de la intelectualidad criolla. Por eso, referirse al periodismo de esa región implica, obligatoriamente, aludir a los literatos y a la literatura. De hecho, casi todos nuestros grandes periodistas, publicistas y editores de periódicos tuvieron ante todo una vocación literaria. Y casi todas las obras literarias de valor producidas durante el primer siglo de la república vieron la luz en las páginas de los periódicos, en forma de entregas por capítulos, mucho antes de tener la fortuna de alcanzar el rango de libros<sup>10</sup>.

En ese sentido, el periodismo cumplió una función social, pues permitía el acercamiento con la realidad: no solo las personas podían tomar el periodismo como un medio para reconocer el entorno en el que vivían, sino que podían ser protagonistas del mismo. El periodismo fue una herramienta útil, pues divulgó las obras de los autores que, en la mayoría de los casos, buscaban que los lectores se identificaran con lo leído. Otto Morales Benítez dice lo siguiente: “El periódico está hecho con materiales humanos. Viene de lo universal, se detiene en lo cotidiano, da vueltas, siempre, invariablemente, en torno al destino del ser. Es su materia y su ingrediente. Por eso se ha dicho con tanta profundidad que “es conocimiento del mundo y de los hombres”. Y concluyen algunos de los expositores de su temática, afirmando que se debate entre lo psicológico y lo filosófico”<sup>11</sup>.

Ese material humano podría depender del formato en el que se escriba algún texto, pues si habláramos de las notas informativas, su formato privilegia lo objetivo antes que la valoración subjetiva de los hechos. En el caso de una crónica, la motivación humana está dada por la mirada de quien escribe el texto, es decir, su subjetividad. Por esa

---

10 Carlos Vidales, “Colombia: el primer siglo de periodismo (1785-1900)” en *Revista hispánica de los Países Bajos* 12, (1997): 47, <https://bit.ly/2SW3O7i>

11 Otto Morales Benítez, *Reflexiones sobre el periodismo* (Bogotá: Editorial Nomos, 1989), 235.

razón, la crónica le permite al escritor generar una conexión mucho más emocional con el lector, pues lo invita a pensar o a reflexionar sobre su entorno. El éxito de este tipo de textos entre los lectores explica, en buena medida, la proliferación de los medios:

La imprenta incrementó en los pueblos la fundación de periódicos y revistas y la necesidad del libro. (...) La crónica mezcló cuento-historia-ensayo. Por sus características desarrolló un estilo gozón, irónico, alimentado de hipérbolos y exageraciones cuando no del arsenal completo del humorismo popular. Confundida frecuentemente con el costumbrismo, la crónica se distinguió de aquel en la intención. El cronista no pretendió hacer literatura sino dejar constancia de sucesos, anécdotas y personajes que hacen la historia por la cual se constituyó en la memoria viva del pueblo. Su testimonio directo lo convirtió en fuente inmediata de toda monografía y tuvo la enorme ventaja de no distinguir clases sociales: registra al poeta de alcurnia al igual que al poeta popular, analfabeta y repentista que hace las delicias de sus contemporáneos. Hasta la frontera de 1968 podría considerarse que la crónica es la literatura mayor del departamento porque enlaza el pasado con el presente, la tradición oral con la escrita<sup>12</sup>.

Agudelo Duque<sup>13</sup> también sostiene que la tradición oral evoluciona en lo que se conoce como relato anecdótico, y que esto se transforma en lo que después sería crónica o cuento. Figura a la crónica como el conducto de una tradición oral que se enriquece por los mitos, las leyendas y la cuentería, y que se transforma en historias sobre el papel. La premisa sería que la crónica es el territorio escurridizo por excelencia. Esta no solo empezó a ganarse un lugar como el texto breve en el que cabía cualquier historia de la cotidianidad, sino que se aventuraba en la tarea de servir como sucesor de la cuentería tradicional del pueblo; ese hacer visible, a través de la escritura, lo que ya se conocía en su momento por la oralidad. Lo que sucede, es que ese texto que se expone desde su multiplicidad, dialoga con la columna, que se instaure como parte del oficio de escribir, y que funciona muy bien con los intereses y los puntos de vista personales que se quieren transmitir. Ambos géneros no están separados del todo y conducen al mismo lugar, o como diría Maryluz Vallejo: “(...) el cronista, el articulista y el columnista

---

<sup>12</sup> Agudelo Duque, *Caldensidad: historia y literatura*, 107.

<sup>13</sup> Agudelo Duque, *Caldensidad: historia y literatura*, 98.



responden al misterio de la Santísima Trinidad: son una sola persona”<sup>14</sup>.

La crónica empieza a elaborarse a sí misma a partir de muchos formatos del periodismo, lo que permitió el surgimiento de subgéneros como crónica-glosa, la crónica-relato, la crónica-semblanza, la crónica-drama, la crónica-folletín, la crónica-parodia, la crónica-crítica, la crónica-especializada, la crónica-autobiográfica, la crónica-comprimido, la crónica en verso, la crónica-epístola y la crónica-diccionario<sup>15</sup>. Este es un género que no es homogéneo, y es por tal razón que fue un facilitador en términos creativos y literarios, como bien lo reconocieron los autores de la época.

### **Adel López Gómez y Blanca Isaza en el panorama de la literatura nacional**

Tanto Adel López Gómez como Blanca Isaza, dedicaron gran parte de sus obras a la crónica. Sin embargo, leerlos es atender a dos prácticas de la escritura distintas. Mientras que la realidad en Adel López Gómez se proyecta hacia afuera, hacia el entorno y su relación con los otros, en Blanca Isaza viene influenciada por su cotidianidad hogareña y por la intimidad. Aun así, la labor de Adel López Gómez y de Blanca Isaza desde lo escritural, pareció siempre estar en búsqueda de enaltecer lo simple, lo marginal, lo cultural. Adalberto Agudelo Duque dice:

En literatura es aceptado el principio de que el poeta y el narrador nacen en el patio de la casa. Es difícil sustraerse a los encantos de la infancia y la adolescencia recobradas en las páginas escritas con la idea de hacer novela, crónica, poema. Esto explica por qué abundan los versos a la iglesia, el árbol tutelar, el surco, la casa, el camino<sup>16</sup>.

En Blanca Isaza es fácil encontrar lo anterior: es posible imaginar el patio de su casa, la sombra de sus plantas tendida sobre el suelo; oler los árboles que amó, escuchar cantar a cada pájaro. Como dijo Adel López Gómez, Isaza tenía la cualidad de enaltecer nimiedades como: “(...) el

14 Maryluz Vallejo, *La crónica en Colombia: medio siglo de oro* (Bogotá: Biblioteca familiar de la Presidencia de la República, 1997), 3, <https://bit.ly/3mxxsMZ>

15 Donaldo Alonso Donado Vilora, *Crónica anacrónica: un estudio sobre el surgimiento, auge y decadencia de la crónica periodística en Colombia* (Bogotá: Panamericana Editorial, 2003), 63-64.

16 Agudelo Duque, *Caldensidad: historia y literatura*, 151.

pajarito gris que picotea por las mañanas en su patio de mosaicos; las flores de la azalea; las gotas de rocío; la franja de sombra de su propio alero en la mañana de sol.”<sup>17</sup> Isaza compartía con sus lectores todas aquellas cosas por medio de una narración rica en lirismo y metáforas. En *Mujeres antioqueñas en la memoria de la ciudad*, la investigadora Paula Andrea Giraldo Restrepo plasma de forma biográfica a varias autoras, entre las que se encuentra Blanca Isaza. Allí se hace una lectura de una mujer que describe el mundo a través de la poesía:

La obra literaria de Blanca Isaza exalta el mundo cotidiano, la familia, la naturaleza, lo religioso, la muerte y la resignación ante ella; en sus poemas son constantes las alusiones a su propia muerte y a la de sus seres más queridos. La mujer también ocupa un lugar importante en su escritura, exalta las virtudes de la mujer consagrada al hogar y también critica con ironía la vida monótona que lleva; en sus escritos retrata a la mujer del obrero, la madre del soldado, la mujer frívola, la mujer escritora, las mujeres socialmente marginadas...<sup>18</sup>

La obra de Isaza se reconoce por el interés de reflejar la realidad de la mujer y, en parte, mostrar su posición al respecto. En *Narradoras del Gran Caldas*, Zahyra Camargo Martínez y Graciela Uribe Álvarez escriben sobre su prosa: “Retratos que reflejan el dolor de la existencia humana, escritos en una prosa ágil, con rasgos definitorios de este género como la concisión, el rigor, la precisión, la generación e intensidad de los efectos”<sup>19</sup>. La realidad que se identifica en sus escritos es la de una escritora que hereda virtudes del preciosismo y del simbolismo, pues escribía desde la emoción. Isaza encuentra en la crónica un buen formato para hablar desde el desparpajo que requiere cada cosa simple de la vida. Desde ese lugar se abre paso en el periodismo.

En la investigación *El periodismo en Antioquia*, Juan José Hoyos<sup>20</sup> hace una recopilación de crónicas de 81 autores. A Blanca Isaza le da vida con su crónica “El manicomio de Sibaté”. El texto tiene varios

---

17 Adel López Gómez, *Ellos eran así* (Manizales: Imprenta departamental de Caldas, 1966), 159.

18 Paula Andrea Giraldo Restrepo, *Mujeres antioqueñas en la memoria de la ciudad* (Medellín: Alcaldía de Medellín, 2007), 89.

19 Zahyra Camargo Martínez y Graciela Uribe Álvarez, *Narradoras del Gran Caldas* (Armenia: Universidad del Quindío, 1998), 14.

20 Juan José Hoyos, *El periodismo en Antioquia*, 204-208.

elementos que funcionan como periodismo narrativo: las descripciones detalladas de la infraestructura del manicomio, así como la de algunos de los inquilinos del lugar. A su vez, Blanca Isaza apela a reflexiones hechas por el padre a cargo del manicomio y a datos históricos del sitio que permiten darle veracidad a la narración.

Por otro lado, Adel López Gómez fue un folclorista y un tradicionalista. El entorno y lo cotidiano eran las fuentes de las que siempre se nutrió para escribir. Aquello que lo rodeaba fue su inspiración mayor, y por eso su escritura tiene descripciones tan amplias. Álvaro Pineda Botero comentó sobre la novela *Allá en el golfo* del escritor quindiano, que es un ejemplo de realismo antioqueño, pues “predominan los hechos, los diálogos y demás expresiones de los protagonistas.”<sup>21</sup> Lo clave era el contacto que él tenía con el ambiente y con el hombre; diría el escritor Jorge Eliécer Zapata Bonilla: “En las costumbres de los hombres de su tiempo, y en la forma como éstas han ido variando, está la cantera literaria de Adel”<sup>22</sup>.

Dice Gloria Inés Palomino Londoño en el prólogo del libro *ABC de la literatura del Gran Caldas*, que la obra periodística del escritor es extensa: “Quedan muchas crónicas de sus andanzas. Él, siempre fue un empecinado viajero por las más distantes regiones de la patria. En ellas, reproduce su ambiente, canta a la naturaleza, describe tipos humanos y situaciones. Pasan los caminos y las gentes. La crónica fue un género que utilizó, invariablemente con mucha dignidad intelectual”<sup>23</sup>. A López Gómez se le reconoce por dejarse impregnar de la cultura popular.

Juan José Hoyos también incluyó en su investigación una crónica de López Gómez titulada “Gabriel Cano, héroe de tierra firme”<sup>24</sup>, en la que el escritor habla de Gabriel Cano<sup>25</sup> y de uno de sus paseos en avión. Esa crónica es un hecho que se consolida con una suerte de “voz a voz” en la brevedad de las páginas. Otro aspecto que parecía interesarle a Adel López Gómez era la figura del humano. La crónica citada por

21 Álvaro Pineda Botero, *Juicios de residencia: la novela colombiana 1934 – 1985* (Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2001), 92.

22 Jorge Eliécer Zapata Bonilla, “Adel López Gómez” en *Conferencias* (Manizales: Imprenta departamental de Caldas, 1987), 16.

23 Gloria Inés Palomino Londoño, “Prólogo” en *ABC de la literatura del Gran Caldas* (Armenia: Universidad del Quindío, 1997), 5.

24 Juan José Hoyos, *El periodismo en Antioquia*, 349-350.

25 Gabriel Cano fue director del periódico *El Espectador* entre 1913 y 1923.

Hoyos, habla de un personaje de renombre que se sienta a contemplar la fobia como cualquier persona, y no tiene otra opción que encararla. Ese es el tipo de cosas que tienen valor en su escritura, el de hacerla universal desde las particularidades de los personajes.

Del Adel López Gómez cronista poco se habla. Sin embargo, autores como Jorge Eliécer Zapata Bonilla, exaltaron la manera en la que López Gómez hacía periodismo, con la única intención de elaborar una radiografía del pueblo y de sus gentes:

Adel antes que todo es el periodista. El columnista diario. El glosador permanente. El trabajador de la literatura a través de pequeñas glosas que son joyas literarias. (...) De su mesa de trabajo sale a diario un pedazo de Patria escrita con mente límpida y con precisión idiomática. No corre escrita en nuestra prensa una literatura más ajustada a los cánones del idioma que la suya. (...) Pasan por su columna diaria el zapatero ambulante, el obrero de las sombrillas, el río que se pierde en la contaminación, el niño huérfano<sup>26</sup>.

En principio, puede parecer que no se habla con el suficiente rigor de periodismo en las obras de ambos autores. Aunque hay algo que comparten en sus escritos según testifican quienes escriben sobre ellos, y es el hecho de su exploración de lo cotidiano, del territorio, de la ciudad. La crónica es el vehículo de carga popular que fortalece su permanencia en el tiempo: pues es lo popular lo que conecta al colectivo.

### **Adel López Gómez: lo popular como recurso narrativo**

Este trabajo empezará entonces por Adel López Gómez quien puede considerarse un ‘autor del pueblo’. Desde su escritura, enaltece a personajes y a oficios con los que el lector puede reconocerse y hace del periodismo una forma de escritura que permite contar historias, anécdotas o cualquier trivialidad. Sus crónicas son un mapa de la memoria colectiva. Otto Morales Benítez dice que la función de la crónica es “despertar interés”, por lo cual: “Debe apelar a las descripciones, a las anécdotas, a los diálogos, al humor, a las reflexiones filosóficas, a los detalles que caracterizan el episodio. Y, básicamente, se exige que

---

26 Jorge Eliécer Zapata Bonilla, “Adel López Gómez”, 21.

no decaiga la gracia intelectual”<sup>27</sup>. La crónica ha diluido los conceptos más especializados para acercarlos a quien no se especializa en nada: el lector común. Esos elementos que menciona Morales Benítez, pueden verse en las crónicas de Adel López Gómez. En algunas de ellas, puede haber uno, dos o hasta tres de estos elementos, lo que demuestra que hay un conocimiento sobre las motivaciones de los lectores, pues, en muchos casos, eran ellos los protagonistas de sus relatos. La crónica en López Gómez es muy versátil.

### La luz de la claraboya

La exaltación de los sentidos, la defensa de los animales, el tiempo, el progreso, los pueblos y las ciudades, las mujeres, los amigos, las historias ajenas, las anécdotas personales, los elementos cotidianos, los asuntos triviales y la condición del hombre son algunos de los tópicos que resumen la atmósfera de ideas que crea Adel López Gómez en su libro *Claraboya*. Dialogaba con las descripciones, los intertextos, el testimonio, el “voz a voz”. Muchas de sus ideas eran inamovibles y reiteradas. *Claraboya* es una evidencia de eso: cada crónica es un escaneo a sí mismo. Y, en muchos casos, ese escaneo parte de la interacción con el otro. Un ejemplo es la crónica “Las voces perdidas”, en la que el autor empieza a rememorar a varias autoras latinoamericanas con afecto y nostalgia. Dice: “Las ninfas gozosas se han marchado a un bosque pretérito e inalcanzable.”<sup>28</sup> El fervor que expresa sobre sus colegas escritoras en esta crónica suscita algo trascendente: la forma en la que concebía el autor a la mujer que escribía. Llama, a través de su escrito, a rememorar algunos versos cantados por autoras, en una época en la cual la mujer no era ciudadana activa en la sociedad colombiana<sup>29</sup>.

Lo anterior alude a un escritor que reconoce a la escritora, que la trata como su colega. En esa medida, *Claraboya* es un lugar en el que caben las minorías; le sirve como recurso para declarar que está a favor del desprotegido, del ignorado y del estigmatizado. Por ejemplo, en la crónica titulada “Defensa mínima del buen ladrón”, hace una breve descripción sobre cómo está constituido el pueblo San Diego, de

27 Morales Benítez, *Reflexiones sobre el periodismo*, 234.

28 Adel López Gómez, *Claraboya* (Manizales: (sd), 1950), 84.

29 El 4 de marzo de 1955 se les concedió a las mujeres colombianas mayores de 21 años el derecho a contar con una cédula de ciudadanía. El 1 de diciembre de 1957, la mujer pudo votar por primera vez en Colombia.

Caldas. Habla de la iglesia que se encuentra en una esquina y menciona que alguien se robó la imagen de San José, lo cual tiene a la feligresía indignada. Expresa que está del lado del ladrón con una explicación simple: el ladrón es un feligrés más y no tomó la imagen para lucrarse: “Estamos frente al pecado de un creyente, sobre cuya amorosa hazaña El que todo lo sabe cerrará los caminos y extraviará los pasos y cubrirá las huellas...”<sup>30</sup>. Somete la moral del ladrón (o del credo) a juicio de una religión que juzga a quien roba, pero premia a quien cree en sus santos.

Su postura moral, sus creencias o sus convicciones son parte de su entramado cronístico. López Gómez aprovechó su posición como periodista para dejar, de forma explícita, sus posiciones, y lo que implicaba ser uno de los voceros en un medio escrito en la primera mitad del siglo XX. Leer una crónica como “Oración piadosa por Arnulfo Lenis” es percatarse de la función del periódico y del formato en el que se ofrece la información. El relato comienza como la crónica de un hombre moribundo. En principio, no va más allá de la imagen del hombre en la cama, y del recuerdo de sus 30 años al servicio del contrabando de cigarrillos en el Golfo. Sin embargo, para finalizar la crónica, el autor nos introduce una carta que el hombre Arnulfo Lenis, más conocido en su oficio como Carlos Arrieta, le hace llegar al escritor, y en la que sentencia algo que López Gómez pone de forma textual en su escrito: “(...) para que por medio de la prensa y las autoridades haga conocer mi muerte... Es la encomienda de un moribundo.”<sup>31</sup> Esto demuestra la complicidad entre lector y escritor. Quienes leían tenían el apoyo de los periodistas que conocían para hacer públicas las situaciones que los acontecían.

Pero su función como periodista no se limitó a evidenciar o divulgar una serie de situaciones. En muchas de sus crónicas, procuró que lo contado fuera el preámbulo de una reflexión. Ese detonante puede venir de elementos triviales. En una de sus crónicas titulada “Exculpación de San José”, Adel López Gómez vuelve a situar una anécdota propia como centro del relato: un viaje suyo por una plaza de mercado. La historia sucede en tiempo presente, lo que no es indiferente en una crónica; y vuelven a ser importantes las descripciones literarias del lugar: “Los

---

30 López Gómez, *Claraboya*, 119.

31 López Gómez, *Claraboya*, 69.

duraznos de raso, suaves al tacto como el mentón de un niño, salen al mercado dominical en canastillos abullonados con helechos, y se ofrecen cándidamente, con espontaneidad e inocencia.”<sup>32</sup>. Luego, ese presente se vuelve un recuerdo en el momento en el que nace la reflexión, a cargo de una litografía de San José que encontró en dicha plaza. Es un texto que permite encontrar las preocupaciones de López Gómez desde la escritura como los elementos mínimos y las descripciones.

### Las voces, los oficios y la historia

Así como las anécdotas personales fueron el motivo de su escritura, los elementos de la cotidianidad también lo fueron. Muchos de estos solían contar algo por sí solos, algo real y vivido, lo cual permitía que la crónica pudiera ser no solo literaria sino con tintes históricos. “Elogio en cobre” es un texto en el que se percibe aquello que es cotidiano y que parece insignificante, pero que construye un símbolo de reconocimiento cultural. Habla del cobre como material dispuesto para la cocina y la artesanía, cuya historia pasa por las cocinas rurales de un Caldas recién colonizado: “Era la olleta renegrada que se llevaba fuera de los fardos para ponerla al fuego en los descampados. O era la paila familiar de las nochebuenas, tiznada por fuera y amarilla por dentro como el oro rutilante”<sup>33</sup>. Con el tiempo, el cobre muta de función: “En esta olleta repulida y abrillantada, que ahora se cubre de margaritas, florece en manolescos claveles o se toca con un airón de hortensias azules, batieron las abuelas el chocolate de antaño y cocieron veinte generaciones de campesinos la aguadulce con cuyas calorías se temblaron los músculos de la raza.”<sup>34</sup> Sugiere con lo anterior, que son esos elementos los que conectan a generaciones en el hilo invisible del tiempo, a través de la historia misma. Otra cosa importante de esta crónica es que refleja la tradición de la cocina rural. A través de un elemento como el cobre, reconoce que hubo alguien que fabricaba utensilios, alguien que cocinaba en ellos y alguien que los llevaba de un lado al otro a través de las montañas para ponerlos al fuego. Una buena manera de hacer un recuento sobre algo que nos conecta desde siempre por medio de la memoria del tacto.

---

32 López Gómez, *Claraboya*, 125.

33 López Gómez, *Claraboya*, 31

34 López Gómez, *Claraboya*, 33.

Los rumores descriptivos sobre las antiguas fondas pueblerinas, en las que los vecinos se reunían a escuchar música, “con mostrador de tablas burdas y con vitrina de angeo para los comistrajos”<sup>35</sup>, o de los pueblos con sus árboles frondosos, en cuyas “ramas blanquean los vellones del fruto”<sup>36</sup>, hacen parte de los recuerdos del autor, y son huellas históricas. Estas crónicas tienen una impresión documental. El escritor se acerca con un ánimo testimonial, para relatar algunos aspectos de la vida colombiana de la primera mitad del siglo XX. En otra crónica titulada “Minucia pirotécnica”, hay una función periodística cuando el autor dedica una parte del relato a hablar de la pólvora de Salamina como la más especial de Caldas y de Colombia, para luego darle paso al Mocho Quintero, el más prodigioso artífice de Salamina para entonces: “Hecho para servir a los júbilos navideños, este oficio es, no obstante, un oficio pobre. Lo efectúan allá lejos, por pueblos y veredas, artesanos pacientes, familias enteras que se recluyen. Parece labor inocente y es peligrosa como ninguna (...). Sobre la mesa destartalada el pirotécnico manipula como un mineral nativo sus carbones pulverizados y todos sus explosivos elementos. La mujer envuelve los buscaniguas y pone mecha a las papeletas. Los hijos cumplen tareas menos graves de la manufactura”<sup>37</sup>. A través de este texto, el autor habla de un oficio que se considera familiar, a pesar de que la batuta la lleve una sola persona, y a quien figura como valerosa y heroica. Nos regala algunas imágenes de la elaboración de la pirotecnia para darnos un papel dentro de la escena junto a la mesa destartalada. Lo que no está tan explícito, y que es fundamental, es que López Gómez busca darle voz al “oficio pobre”, al que se ignora. En otra crónica que tituló “El papá de los gozques”, y que nace de una charla con sus amigos en la que buscan darle un significado a la expresión “hombre interesante”, López Gómez habla de un hombre que era cuidador y comerciante de perros:

Era un viejo, descalzo y mal vestido, de oscuras barbas enmarañadas, tras de cuyos limpios ojos ardía una dulce lumbre de bondad. Es el ejemplar humano más complicado, menos misterioso y más interesante que nunca pudo verse. Asistía al nacimiento de los gozquecillos, guiaba sus ojos cerrados hacia

---

35 López Gómez, *Claraboya*, 137.

36 López Gómez, *Claraboya*, 174.

37 López Gómez, *Claraboya*, 40.



la primera claridad del mundo y conducía el pequeño hocico vacilante hacia la fuente de la leche materna. La bondad del viejo florecía en torno de sus animales en un concepto simple y puro de protección y fraternidad<sup>38</sup>.

López Gómez escogió como “hombre interesante” al que, según la descripción, no solo parece el más humilde de los hombres, sino que la imagen que nos armamos en la cabeza es la de un habitante de la calle. Ese personaje, escogido para representar la reflexión que hace, lejos de ser el prototipo de hombre exitoso, es el más interesante que había conocido el autor hasta entonces. Vemos cómo López Gómez llena de virtuosismo a un sujeto para engrandecerlo a los ojos de sus lectores. Esto demuestra que el escritor recurre a sus preocupaciones y a sus enfoques de forma constante y de maneras diversas. Vuelve al pueblo, a sus gentes, a los animales; luego habla de los oficios, como el del pescador, el del poeta y el del escritor; habla de pintores, de bailarines, de actores o de exploradores. En sus diferencias nos componen como sociedad.

### ***Ellos eran así: la forma de la otredad***

*Ellos eran así* no es un libro dispar. Desde que se emprende el camino de la lectura hasta que se termina, Adel López Gómez nos invita a protagonizar unas anécdotas que involucran a 38 personajes que representaron para él una amistad profunda, o la oportunidad de contar una crónica. Buena parte del libro se centra en las vivencias personales del autor y su relación con el periodismo. Esto devela lo mucho que el periodismo sirvió para afianzar su oficio como escritor y para entablar relaciones interpersonales que, a la postre, le servirían para hacerse sujeto y escritor: un camino que lleva al mismo punto de partida. Es así como el libro cumple la función de reunir, de conglomerar, que es, finalmente, la misma función del periodismo; la dinámica periodista-fuente, así como la de escritor-lector, es la interacción.

Hablar de Fernando González, de Eduardo Arias Suárez o de Tomás Carrasquilla, con la soltura de quien mejor conoce sus manías y sus modos, es hablar desde la intimidad. En la crónica “Esperanzas, desengaños, frustraciones”, lo único que se lee en la letra de Adel López

---

<sup>38</sup> López Gómez, *Claraboya*, 150.

Gómez es una corta introducción a una carta que, en 1955, le escribió Eduardo Arias Suárez. El relato es una epístola de Arias Suárez, en la que cuenta sus desgracias económicas mientras vivía en Valencia, Venezuela. López Gómez dice: “(...) un día recibí una carta de Eduardo Arias Suárez que en parte transcribo por parecerme claramente demostrativa de su carácter y de su íntima bondad, contradictoriamente disfrazada de aspereza.”<sup>39</sup> La anécdota tiene una intención diferente a la de solo contar algo que sucedió, porque vemos cómo Arias Suárez comparte una carta con López Gómez en la que expresa su fragilidad frente al mundo. Además, el hecho de que el destinatario sea López Gómez tiene una razón de ser: “Si llego a morir pronto, tú serás mi testamentario. Te dejaré mis cositas inéditas ordenaditas, para que veas si merecen publicarse...”<sup>40</sup>; es decir, Arias Suárez reconoce en el autor a un amigo al que le confía sus dolores, y a un escritor en el que su obra puede encontrar refugio; deja por sentado que confía en su criterio literario. En esa interacción, hay un formato que es, por completo, colaborativo e interactivo.

En una crónica titulada “Al pie de la ceiba”, el recurso del testimonio es aún más prominente. Utiliza un fragmento de una carta que Eduardo Castillo le escribió en octubre de 1937. En esta, Castillo le hace saber a López Gómez que octubre es un mes que lo estremece, pues lo asocia con desilusiones y con la fugacidad de la vida. De ahí en adelante, Adel López Gómez hace un recuento de cómo fueron esos últimos meses de vida del autor zipaquireño: “La escribió en octubre de 1937, tal vez bajo la ancha sombra de aquella vieja ceiba que interceptaba el sol en un costado de la plaza de Villeta donde Castillo vivió sus meses postreros. No es arbitrario conjeturarlo por quien sabe cómo desde el banco de burdas maderas que cercaba el árbol centenario, hoy desaparecido, el autor de las “Arietas” vio palidecer las tardes de muchos días, a través de los lentes oscuros que cubrían sus pobres ojos doloridos”<sup>41</sup>. El autor se muestra seguro de su conjetura acerca de Castillo sentado bajo la sombra de una ceiba porque la distingue de antes. Es una imagen imborrable de un hombre que recibe la sabiduría de la naturaleza para escribir (y morir), y que llega casi 30 años después a un libro de Adel López Gómez, y poco más de 80 años después a

---

39 López Gómez, *Ellos eran así*, 38.

40 López Gómez, *Ellos eran así*, 39.

41 López Gómez, *Ellos eran así*, 93.

esta página, lo que indica una idea de inmortalización. Para finalizar la crónica, el autor quindiano regresa al testimonio, que es un fragmento de un poema en el que Castillo se refiere a los árboles que mudan sus hojas como “las lágrimas sobre una pena”<sup>42</sup>. Adel López Gómez toma ese segmento porque recuerda al Eduardo Castillo que siente escozor con aquella época del año. Sabe, por su carta, que es así, y lo reafirma porque lo conoce, y porque lo lee en su obra.

Los amigos de Adel López Gómez fueron fuente de pensamiento creativo en él a lo largo de su vida. Sin embargo, Luis Tejada pudo ser el más importante de todos. En *Ellos eran así*, Tejada ocupa más páginas que cualquier otro conocido de su lista: le dedicó diez crónicas que, al leerlas de seguido, se comportan a modo de semblanza o de biografía. En el momento en el que López Gómez viaja con Tejada de Calarcá hasta Bogotá, en la nascente década del 20 del siglo pasado, se construye la imagen de amigo y colega. De él pudo decir que fue un “maestro de la prosa” en Colombia: “Lo era por el perfecto dominio de la forma (...). Ya allí estaba completo Luis Tejada, con su claridad, con su nitidez, con su exactitud expresiva, con su poesía contenida, con sus inesperadas imágenes y la sutileza de su humor”<sup>43</sup>.

En una de esas crónicas, titulada “Tejada, pedagogo”, el autor muestra al Luis Tejada profesor, lo que representaba él en un aula de clases, y las posturas y los gestos que manejaba. Según López Gómez, Tejada solía hablar a sus estudiantes sobre elementos cotidianos como los pájaros y sus vuelos, que luego trasladó a su obra. Hay en las crónicas de Luis Tejada un desglose de pensamientos que se enmarcan en componentes del día a día, como lo son la llama, el humo, el vestido de una mujer, los automóviles o las campanas de las iglesias. Y es eso lo que hereda Adel López Gómez. No es desafortunado aventurarse a decir que esas reflexiones provenientes de las nimiedades tienen su nacimiento en la lectura que él hacía de su amigo. Respecto a esa aventura hacia Bogotá, Adel López Gómez decía en la crónica que tituló “Por los caminos de la tierra”: “Ahora iba al lado de Luis Tejada, la más grande e inmediata de mis admiraciones en aquel instante trascendental. Íbamos juntos. Nos cobijaba una misma esperanza y nos reunía un

---

42 López Gómez, *Ellos eran así*, 95.

43 López Gómez, *Ellos eran así*, 240.

idéntico riesgo.”<sup>44</sup> La cita habla de un joven que está con su mentor, y lo reconoce como un escritor superior a él. Tal travesía significó tanto para López Gómez, que su primer libro de cuentos lleva como nombre el mismo que le puso a esta crónica. Luego, hay otras señales que pueden ser producto de la casualidad, o, tal vez, sí tienen alguna influencia: que ambos titularan algunos de sus escritos con palabras como “elogio” o “fantasía”; sumado al interés por hablar del animal, de la mujer, de la tierra, del hombre o de lo cotidiano.

Mucho de lo que López Gómez tenía para decir de los otros, era su relación misma con los otros. En su obra, “el otro” no es algo ajeno a él; por el contrario, era la posibilidad de autodescubrimiento. La interacción siempre fue para el autor la forma de hablar de sí mismo.

### La obra intimista de Blanca Isaza

Blanca Isaza es una cronista que apaña lo cotidiano. Esas mínimas cosas de su día a día y sus anécdotas más queridas, crean una atmósfera que habla de la persona con su casa llena de reminiscencias, plantas y animales. La misma Isaza escribe en su libro *Del lejano ayer* que: “(...) por supuesto que creo tener dos cualidades para escribir con éxito apuntes sobre mi propia vida: la sinceridad y la sencillez”<sup>45</sup>. Decía que la autobiografía no era su formato predilecto<sup>46</sup>, pero sus crónicas no son otra cosa que una suerte de autobiografía a granel. A través de su escritura, Blanca Isaza reflexiona sobre su familia, sus amigos, sus animales, su amor por la naturaleza, su cristianismo arraigado y sus recuerdos de la niñez. *Itinerario breve* y *Crónicas de ayer* son dos libros que se abordan en este apartado, y que rodean las mismas temáticas. El interés en esos tópicos viene a partir de aquello que circunda. Su vida diaria fue la mayor inspiración de su obra. Por eso mismo, Isaza fue una entusiasta de la vida, y la exaltación que hace de sus experiencias vitales son solo una parte de ese entusiasmo. La vida es, en sí misma, la posibilidad poética.

Cuando ella empieza a describir su casa, da la impresión de que nos adentramos en una selva en la que cohabitan la flora y la fauna.

---

44 López Gómez, *Ellos eran así*, 251.

45 Blanca Isaza, *Del lejano ayer* (Manizales: Imprenta departamental de Caldas, 1951), 25.

46 Isaza, *Del lejano ayer*, 25.

Son muchas páginas las que usó para escribir —y describir— sobre esa otra parte de la vida con la que convivimos. Isaza disfrutaba charlar sobre la vida; sobre lo vivo. Algo que resalta en ella es la manera en la que humaniza aquello que no es humano. En *Itinerario breve* hay una crónica titulada “Los canarios viejos”, en la que cuenta que ella sigue dando alpiste a sus canarios sin importar la vejez de estos. Cuenta cómo estos vivieron su vida de juventud, y cómo su propia naturaleza les permitía ser crueles, al punto de dejar morir de hambre a sus propias crías. Estas historias que detallan el salvajismo del reino animal tienen una carga humana, pues nos hacen pensar que si un polluelo muere de hambre es porque su madre actuó con desdén hacia el mismo, y no porque la naturaleza la condicionó a hacerlo. Incluso ese acto de verlos envejecer y lidiar con ellos, habla del ciclo de envejecimiento humano:

(...) ellos fueron unos poetas insignes y abandonarlos en su ancianidad fuera un crimen; es precisamente ahora cuando más necesitan de cuidados y de buena alimentación. Han sabido envejecer en belleza y conservan una pulcritud y una dignidad que los impone a mi cariño; todos los días se bañan y se acicalan al sol como si fueran para una fiesta; no les gustan ni la avena, ni los bizcochos pulverizados, ni se dejan engañar con las mostacillas o con las hojas de lechuga; si no ven el alpiste entre sus redomas de porcelana no comen y se echan en el fondo de las jaulas a dejarse morir de desnutrición como cualquier fakir [sic] hindú<sup>47</sup>.

Blanca Isaza ve en los canarios seres indefensos y los describe con características que no son del animal, como cuando dice que son pulcros, dignos, que se acicalan, que les disgusta cierto alimento; o cuando hace la relación directa entre estos y el faquir hindú, como si ellos, de forma voluntaria, buscaran su propia espiritualidad. Cualquier texto de Blanca Isaza que hable sobre animales tendrá como característica la humanización de los mismos. Ese acto de ver la personalidad en un animal, supone una correspondencia con el animal, un sentir al animal como su igual.

El texto anterior se puede contrastar con otro que titula “La golondrina”<sup>48</sup> en el que hay un ave madre que, de forma desesperada,

47 Blanca Isaza, *Itinerario breve* (Manizales: Editorial V. y Co., 1970), 15.

48 Isaza, *Itinerario Breve*, 106-108.

entra a buscar a su cría extraviada en la casa de Isaza. Incluso, la autora hace la comparación con una noticia en la que se lee que murió una bebé humana tras ser abandonada por su madre. Nos lleva a esa comparación para decirnos que un animal puede ser más humano que el humano mismo. En otro texto que llamó “Los animales humildes”, Blanca Isaza habla de un caballo que, años atrás, ella y su familia habían adoptado, y lo describe como un animal humilde y familiar, con unos ojos “casi humanos en su expresión de mansedumbre.”<sup>49</sup> Otro ejemplo se encuentra en la crónica “Los gatos”. Isaza hace una descripción de lo que ella encuentra en la personalidad de los mismos y hace un paralelo con los perros cuando comenta: “(...) a diferencia del perro que practica la conmovedora religión de la lealtad, que nos reconoce ante los extraños, que se apega al hogar, así sea él modesto, feliz o desgraciado, que tiene para nosotros una ternura casi humana cuando nos presiente agobiados por el dolor, el gato, ese glaxo engréido y fanfarrón, no quiere al amo.”<sup>50</sup> Habla del gato, cuya personalidad es engréida y fanfarrona, además de mencionar que odia a su amo; y nos habla de un perro que solo comparte con el gato su condición de animal. Al ser igual que el gato, es igual al hombre, porque dice que este tiene una ternura “casi humana”.

Sin embargo, este tipo de reflexiones no las hacía exclusivamente con animales. Blanca Isaza reconocía actitudes como estas en plantas. Hay una crónica titulada “La guadua florecida”, en la que la autora habla de una guadua que empezó a verse vestida por una enredadera con el paso del tiempo. Ella dice sobre la planta que esta era humilde y sola, y que tal situación la pobló de nuevo y le quitó la soledad, pues otra vez parecía que estuviera entre su familia. Isaza dice que esta parecía vestida de gala, como una nueva rica que hace sus compras tras ganarse la lotería<sup>51</sup>. Al mencionar que esta vuelve a sentirse en compañía de su familia, y como una mujer que, de manera frívola, gasta su dinero en embebecos para el cuerpo, está dándole características propias de lo humano. Habla del hombre a través de algo que es distinto a este.

---

49 Isaza, *Itinerario Breve*, 121.

50 Isaza, *Itinerario Breve*, 21.

51 Isaza, *Itinerario Breve*, 38.

## Las influencias de la familia y la religión

Ese sentido tan humano que Isaza rescata todo el tiempo de tantas cosas que la rodean, hace que su escritura sea muy sensible a la emoción que le generaba la interacción. Es por eso que Blanca Isaza hablaba de sus animales, o de las plantas de las que adquiriría el oxígeno que respiraba, pues era una correspondencia con aquellas cosas que tenían un significado en su vida. En ese convivir, entra su anecdótico familiar. Es común en su obra atestiguar la relación que ella tenía con sus hijos, con sus nietos o con su esposo. Isaza era una mujer de familia. En *Itinerario breve* se publica una crónica titulada “El cazador frustrado”<sup>52</sup>, en la que relata un paseo por tierra que solía hacer la autora con su hijo Ómar, la esposa de su hijo y sus nietos. Cuando su hijo se pone en la tarea de cazar tórtolas, su madre intenta persuadirlo para que no mate a las aves. Es necesario ver la relación que ella muestra no solo con los animales, sino con los suyos en la crónica: tenemos a la Blanca Isaza abuela, cuya compañía es valiosa para sus nietos, pues ellos mismos se pelean por ir junto a ella en el viaje, según cuenta la autora; además, ella se encarga de contarles cuentos en el trayecto sobre pájaros para inculcarles el sentido animalista que ella tiene. Esa enseñanza que se hereda hace que su interacción con el mundo sea intimista.

En ese hablar del otro y de cómo ese otro se comunica con alguien más o con su propio entorno y escenario, ella aprendía a construirse y a reconocerse. Ella hizo de su obra un lugar en el que se permitía contar muchas de estas situaciones que le acontecían, y que mutaban en la forma en la que podían ser comunicadas. Hay dos crónicas epistolares dirigidas a su hermano fallecido, Delio, que se titulan “Mensaje fraternal” y “Carta de aniversario”. Lo particular con estos textos es que están dirigidos a manera de cartas. Isaza las escribe con el ánimo de dialogar con él dondequiera que este se encuentre, y, para eso, utiliza un formato como el epistolar. En una parte de “Mensaje fraternal” le dice a su fallecido hermano: “(...) quizás desde tu casa de luceros ves cómo este dolor intenso de tu ausencia amarga todas las horas, recorta los horizontes de la esperanza y deshoja las rosas de la canción; tu nombre en mis labios es la plegaria matinal y el salmo de los atardeceres.”<sup>53</sup> Cuando escribe esa crónica, ha pasado un tiempo de seis meses, y

<sup>52</sup> Isaza, *Itinerario Breve*, 178-180.

<sup>53</sup> Isaza, *Itinerario Breve*, 100-102.

Blanca Isaza lo sigue recordando con dolor. La cita anterior da paso a la tercera anotación, porque en ese llamar “tu casa de luceros” o, como lo menciona en otra parte del texto, “el país de la eterna alegría”, la autora se reconoce creyente y religiosa; confía en que su hermano sigue vivo en otro lugar, y le escribe cartas porque son textos dirigidos; de ahí que ese sea el formato que ella escoja para tal fin.

La proyección religiosa no es algo que fuera exclusivo de la interacción con su familia. Blanca Isaza era una mujer creyente y lo demostraba en su rol de escritora. Se daba muchas licencias para hablar de eventos o personajes de la religión que practicaba, pues los consideraba parte fundamental de su vida. Estos textos solían ser de carácter informativo, además de ser religiosos. En ese punto, la religión no es la casualidad de la escritura, sino la motivación de la misma. En *Crónicas de ayer*, se publicó una crónica titulada “Congreso eucarístico”, que relata, como su nombre lo indica, cómo fue el congreso eucarístico que se llevó a cabo en Cali, el 27 de enero de 1949. Se pone en el papel de la reportera que nos cuenta lo que aconteció en el evento, y dice sobre ese rol del escritor que debe compartir los pormenores de un evento que:

Grave compromiso para un escritor, este de relatar, en forma nueva que ofrezca algún interés para los lectores, lo que ya todos los cronistas y los corresponsables han difundido ampliamente por todos los ámbitos del país; también el radio llevó a los más apartados rincones de la patria y a todas las repúblicas bolivarianas la emoción de aquellas horas intensas vividas bajo el signo amable de la cruz, suspensas en la plenitud gloriosa del misterio de amor de Cristo hecho blancura y sencillez y perdón en la mínima esfera de lirios de la Hostia,alzada sobre las multitudes fervorosas como sobre un mar en sosiegos de cabezas descubiertas y corazones transidos de fe<sup>54</sup>.

Blanca Isaza piensa de la forma del escritor, de cómo tiene que moldearse de acuerdo con el acontecimiento que debe contar: como si fuese una reinvención cada vez. En un primer momento de la crónica, Isaza se refiere al evento con fervor profundo, y, desde ahí, es posible leer parte de la personalidad religiosa de la autora. Los medios, en ese

---

54 Blanca Isaza, *Crónicas de ayer* (Manizales: Editorial V. y Co., 1972), 168.



entonces, también se muestran interesados en cubrir ese evento, lo que quiere decir que es un acontecimiento de gran envergadura. Eso habla de una sociedad que fue (y se conserva) creyente y católica, pues los medios no están hechos para cubrir lo que no tiene gran interés en quien lee, escucha o ve. De esa forma, Blanca Isaza vuelve a autoproclamarse como un conducto entre la religión y el público, esta vez desde el ejercicio mismo de escribir y de comunicar en medios.

### **El criterio de la escritura**

Cuando Blanca Isaza toma su oficio como protagonista de sus relatos, se pueden apreciar ciertos criterios que ella tenía frente a la vida. El hecho de sincerarse sobre la labor que se cumple, es una crítica en sí misma. Hay una crónica llamada “Literatura colombiana”, en la que Isaza habla sobre la valoración que se le daba a la literatura del país de mitad del siglo XX. Presenta una posición contundente cuando dice que la literatura colombiana no tiene mayor reconocimiento en el extranjero, porque aquí mismo no se le da el valor que merece. Hace una invitación a que se les dé espacios en medios a los autores: una crónica que invita a la mediatización. Critica el hecho de que muchas antologías se hagan para pagar los favores en deuda, o que se confunda el papel del cuentista con el del historiador, o el del poeta con el del periodista. A partir de ahí, nace una tercera percepción: la de la poeta: “Se impone un regreso a la claridad, a la sencillez, a la emoción y a la belleza, elementos esenciales que integran y valoran la verdadera poesía. La bondad está en la espiga; lo demás es paja”<sup>55</sup>.

Ahora bien, Isaza no solo se ocupó de hablar de la literatura como tópico universal. También dejó un precedente sobre el elemento “mujer” dentro de la literatura y fuera de ella. En *Crónicas de ayer* se encuentran vestigios de este punto de vista en tres de sus textos. El primero se llama “Lo que el viento se llevó”. Como su título lo refiere, la crónica es una suerte de reseña del libro homónimo de la autora Margaret Mitchell. Cuenta de su éxito comercial que lo convirtió en película, y de cómo la escritura de la autora estadounidense se parece a las de otras autoras. Así se permite hablar de la venezolana Teresa de la Parra. Isaza se ocupa, entonces, de la mujer escritora: “Y es que las mujeres como escritoras son más sencillas, más sinceras, más espontáneas; sin echar mano a otros autores, sin citar áridos textos,

---

<sup>55</sup> Isaza, *Itinerario Breve*, 156.

sin dilucidar complicados problemas sociológicos, poniendo sobre las páginas su sensibilidad desconcertante, hecha de crueldad y de cariño, de sacrificio y de futilidad...<sup>56</sup>.

En la segunda crónica “Poetisas de América”, Isaza demuestra que la mujer la conmueve, y menciona a varias poetas del continente que siempre admiró, como: Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Emilia Bertolé, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Rosario Sansores, Maruja Viera, Meira Delmar y Carmelina Soto. Sobre la poesía como forma de expresar, Blanca Isaza dice en el texto: “No diré poesía femenina porque la poesía no tiene sexo; la poesía es una, sola, inasible y sugestiva.”<sup>57</sup> La autora escribe diez páginas para reconocer el valor de estas escritoras, a pesar de que entiende que la poesía es solo una excusa de la escritura que no discrimina. Su posición demuestra el interés de evidenciar cómo en el territorio de la poesía la mujer cabe y tiene voz. Y, en general, esa idea de poesía como territorio que no excluye, puede ser una metáfora contundente de la sociedad que se quiere: la que no distancia a unos de otros. El tercer texto habla un poco de esto; Blanca Isaza lo tituló “Una alta conquista”, pues la autora enaltece el hecho de que la mujer empiece a liberarse, como empezó a evidenciarse desde finales de los 60:

Afortunadamente, pasaron al olvido aquellas épocas regidas por un absurdo criterio colonial que confinaba a las mujeres a los estrechos límites de la actividad hogareña; hoy, la mujer, en todos los países de la tierra, ha probado que es capaz de realizar las más disímiles tareas que se consideraban como patrimonio legendario de los varones, y que su inteligencia y su consagración al trabajo y su sentido de la responsabilidad van en ocasiones muy encima de la engolada jactancia de sus compañeros<sup>58</sup>.

Isaza veía a la mujer como un ser tan capaz como el hombre, y eso la lograba distanciar de las creencias de la época. En un apartado del primer volumen de la revista *Manizales* se menciona que la revista no es femenina<sup>59</sup>, a pesar de haber sido Blanca Isaza su directora por tantos años. Si se analiza la postura que ella toma en la crónica anterior, y en la nota editorial de la revista, se puede concluir que la autora procuraba

---

56 Isaza, *Crónicas de ayer*, 44.

57 Isaza, *Crónicas de ayer*, 62.

58 Isaza, *Crónicas de ayer*, 140.

59 Blanca Isaza, “Manizales”, *Manizales: revista literaria mensual* 1, (1940): 1-2.

no dividir lo que es escrito por un hombre y por una mujer —o lo que va dirigido para un público masculino y uno femenino—, sino que propendía por la igualdad.

Pero no solo se refería a la mujer: Isaza alcanzó a tocar en sus crónicas temas con los que podía tener diversas posiciones. En más de una ocasión se movilizó con la palabra para reseñar, para hablar de periódicos locales, para dirigirse a alguien en específico o para ir en contra de algo. En una de sus crónicas, que llamó “El diablo en acción”<sup>60</sup>, Isaza expresa su temor por Orlando Quintanilla, uno de los criminales de Colombia. La crónica le sirve para ponerlo a dialogar con la figura del demonio mismo. Luego, en el texto “La paz universal”, la autora se refiere al fin de la Segunda Guerra Mundial, como un evento que deja un sinsabor; de esa premisa parte para dar su opinión sobre lo que ella creía era el fin de los valores humanos como los conocemos: “Solo el concepto cristiano de la vida podrá salvar a la humanidad; solo un retorno al evangelio traerá una sensación de paz verdadera a los espíritus fatigados por la torturante pesadilla de estos años de lucha”<sup>61</sup>.

La violencia, como punto de reflexión, es la excusa para volver a lugares comunes; en el párrafo anterior ese sitio era la religiosidad de Blanca Isaza. Si hablamos, por ejemplo, de la crónica “El fatal ‘Exterminio’”<sup>62</sup>, el lugar común que habla a partir de la violencia, es el animal. Este texto es una suerte de epístola que la autora escribe dirigiéndose al ministro de salud de la época para expresarle su preocupación, pues manos criminales están dándole a los gatos una sustancia tóxica llamada “Exterminio” para que mueran, en diferentes sectores del territorio nacional<sup>63</sup>.

Atendemos con lo anterior a dos impresiones sobre Isaza ya conocidas: la preocupación por los animales, y la forma en la que se muda de formatos de acuerdo a lo que quiere decir. Esto último abre otro panorama de la escritura, pues leemos a una Blanca Isaza que utiliza un medio como la crónica para expresar indignación, y para solicitar que el Estado tome medidas sobre algo que acontece. Esto tiene mucho que

60 Isaza, *Crónicas de ayer*, 25-27.

61 Isaza, *Crónicas de ayer*, 179.

62 El nombre de la crónica fue modificado para la publicación de *Crónicas de ayer*. La publicación original de la Revista *Manizales* se titula “Carta al Sr. Ministro de Salud”.

63 Isaza, *Crónicas de ayer*, 130-132.

ver con el hecho de que Isaza era periodista: en textos como el anterior, ella se asume como tal y hace la denuncia. Esa crónica, en particular, se publicó en la revista *Manizales*, lo que quiere decir que Isaza escribió la crónica con la intención de publicarla en un medio que circulaba de forma mensual, para denunciar un hecho que le parecía criminal, y para dirigir la problemática a los entes encargados. La autora se sabía periodista y distinguía al medio como vehículo de denuncia. Aunque esa crónica tiene un destinatario, al hacerse pública está sometida al escarnio de la gente y al servicio de ella. El medio y la lectura se convierten en espacios públicos, por el interés y por el alcance.

### **Conclusiones: lo mediático y el salto al periodismo moderno**

Adel López Gómez y Blanca Isaza fueron precursores de un gran movimiento nacional en el que la dinámica de los medios de comunicación empezaba a cambiar. Los periódicos ofrecían a sus públicos la posibilidad de leer literatura por fuera de los libros. Adel López Gómez escribió para medios como *El Espectador*, *El Tiempo*, *Cromos*, *El Gráfico* y *Revista de las Indias*. En la capital de Caldas, López Gómez se vinculó con *La Patria*, se dedicó a hacer radio<sup>64</sup>, y publicó de forma seguida en la revista *Manizales*. La literatura y el periodismo fueron su *modus vivendi*. Roberto Vélez Correa dice: “(...) el más grande cultor del cuento en la región fue Adel López Gómez, género que escribió a diario, siempre entregado a su textualidad sucinta de argumentos apretados, de tensiones súbitas y desenlaces inesperados y cotidianos.”<sup>65</sup> Algo se deduce de lo anterior: el cuento que le dio valor literario, tuvo de cómplice al periodismo.

Por su parte, Blanca Isaza publicó parte de su obra en medios de comunicación como *El Surco* y el *Renacimiento*, *Cromos* y *El Tiempo*. La interacción que ella tenía con los medios se debe a que dedicó gran parte de su obra a escribir crónicas, cuentos y cuadros de costumbres. Pero el fenómeno de la revista *Manizales* dinamizó tal interacción y le dio una distinción especial a Isaza en el periodismo. La revista fue un aporte importante a la literatura regional, lo cual le dio reconocimiento como periodista, editora y directora. Alfonso Castro dice que la forma

---

64 Patiño Noreña, *Momentos y motivos*, 184-185.

65 Roberto Vélez Correa, *Literatura de Caldas 1967 - 1997* (Manizales: Universidad de Caldas, 2003), 99.

de la prosa en esta autora demuestra un alto grado de cultura y de letras, además de reflejar la cotidianidad propia de una mujer que fue escritora, esposa, madre, ama de casa y editora<sup>66</sup>. Fue esta última quien dirigía una revista y se permitía la potestad del contenido. Ese valor trascendente que tiene el decidir qué se publica, es el que empieza a moldear la forma del periodismo y a darle una ruta al oficio.

A diferencia de la noticia, formatos como la crónica o el reportaje buscan contenidos más variados y con una narrativa más rica y envolvente. Tom Wolfe dijo que el término *nuevo periodismo* tomó fuerza porque la narrativa jugaba un papel fundamental en esa nueva concepción del oficio: “Nevertheless, the New Journalism was the term that caught on eventually. At the time, the mid-Sixties, one was aware only that all of a sudden there was some sort of artistic excitement in journalism, and that was a new thing in itself”<sup>67</sup>.

Ese entusiasmo artístico era producto de la iniciativa de artistas que querían hacer periodismo. La dirección que tomó el oficio dio paso al auge de la forma, pues al tener más temas qué contar, las herramientas se ampliaron. Un hecho no depende exclusivamente de la nota informativa para ser narrado; el escritor puede contar cualquier acontecimiento con diversas estrategias narrativas que complejizan el lenguaje y transforman los géneros periodísticos. El formato, en gran medida, permite esa comunicación, como bien lo demuestra la crónica. Juan Villoro comenta sobre este género:

(...) la crónica reclama un símbolo más complejo: el ornitorrinco de la prosa. De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos (...); del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar

66 Alfonso Castro, “Prólogo” en *Crónicas de Ayer* (Manizales: Editorial V. y Co., 1972), 11.

67 Tom Wolfe, “Why they aren’t writing the great american novel anymore”, *Esquire*, diciembre 1, 1972, <https://bit.ly/31E0TVt>

saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona<sup>68</sup>.

La hibridez de la crónica permite que cualquier tema sea objeto de una narración, lo cual es conveniente para el periodismo que toma recursos literarios para su oficio. Algunos ejemplos en las crónicas de Adel López Gómez y Blanca Isaza, conversarían con esa idea de crónica moderna que se tambalea entre periodismo y literatura. La crónica “Un excursionista de pura sangre”, de Adel López Gómez, habla de un hombre explorador: comienza por describir, de forma detallada, la manera en la que este intenta sanarse unas heridas con una botella de mentol que encuentra en su bolsillo: “La destapó, dejó en el suelo la pequeña tapa, untó el índice en el unguento [sic] reblandecido por la violencia del clima, y por espacios de unos minutos se entregó piadosa y concienzudamente a consolar el duelo de sus heridas”<sup>69</sup>. A la anterior, se suma una descripción del calor que se siente por los lindes del río Cauca, y al comportamiento de los animales silvestres que lo bordean. También usa el testimonio del explorador como recurso literario: “He aquí, pues, la tan mentada delicia del campo abierto y de la estimuladora soledad. Eh [sic] aquí, colmado y realizado, tu sueño de dinamismo y aventura, acariciado a tarde y mañana durante el tiempo sedentario de un año en comunidad.”<sup>70</sup> En principio, es un relato de costumbres, porque nos habla del explorador, de su oficio, de la ropa que usa el aventurero. Con otra lectura, vemos una aproximación al *nuevo periodismo*: la descripción de las acciones es detallada, expositiva y verosímil, y nos permite ver al hombre que destapa la botella para curarse las heridas. La narrativa en la que comulgan el periodismo y la literatura, permite figuras literarias en frases como “Sudaba la tarde sobre el río Cauca”, y que nos habla del clima, del lugar y de la escritura. Sumado a eso está el testimonio: darle la voz al otro para que hable a través de mi escritura y de mi obra.

Con Blanca Isaza pasa algo similar. En la crónica “La catedral de las salinas”, Isaza relata el viaje que hizo para conocer la Catedral de Sal de Zipaquirá. Cuenta su sensación en la carretera sabana y describe el paisaje: “(...) las valiosas residencias campestres con sus huertos y

---

68 Juan Villoro, “La crónica, ornitorrinco de la prosa”, *La Nación*, enero 22, 2006, <https://bit.ly/3jvq7eQ>

69 López Gómez, *Claraboya*, 203.

70 López Gómez, *Claraboya*, 204.

sus jardines y sus cuadrados de trigo que se doblan en una genuflexión dorada bajo el viento.”<sup>71</sup> Ahí permanece su poesía y el testimonio escrito de las viviendas rurales de mitad del siglo XX. Luego describe las formas y elementos que componen a la Catedral, de los que rescata algunos datos históricos que dan contexto al lector: “La Catedral tiene 120 metros de longitud, 22 metros de altura y 5.500 metros cuadrados de superficie; está dividida en tres naves y tiene varios altares laterales; las columnas que sostienen la amplia bóveda miden 80 metros cuadrados; la nave central tiene capacidad para 2.000 personas y en el resto del templo caben 6.000.”<sup>72</sup> Además, dice: “No se han empleado sino en parca proporción el cemento y la madera; las escalinatas y los altares están labrados en la sal; el órgano (...) ha sido contratado con una casa alemana y construido de modo que resista la acción corrosiva del salitre”<sup>73</sup>. Las citas anteriores hacen que la crónica sea rica en contexto histórico, informativo y verosímil. Esta narración, contada en primera persona, prioriza la poesía a la hora de hacer descripciones.

Esas pinceladas de *nuevo periodismo* que Adel López Gómez y Blanca Isaza encontraron en la práctica de su escritura, simbolizan la forma en la que el periodismo se ha transformado con el paso del tiempo, para llegar al público por medio de formatos enriquecidos por diferentes perspectivas y recursos lingüísticos. Fueron, entre otras cosas, quienes ayudaron a construir el puente que hoy permite tantas libertades artísticas y escriturales en los medios de comunicación del país. Ese fue su gran legado: ambos tuvieron la oportunidad de escribir para medios nacionales, lo que les dio una panorámica de qué sucedía, y con qué fin se debía contar. A partir de ahí nace la forma de sus escrituras: el rescate de la tradición, del lugar, de las costumbres, de la familia, de los amigos, de los animales. Fue el resurgimiento de lo esencial en un oficio que siempre ha querido borrar el rastro de lo subjetivo.

## Bibliografía

Agudelo Duque, Adalberto. *Caldensidad: historia y literatura*. Manizales: Editorial Universidad de Caldas, 2017.

---

71 Isaza, *Crónicas de ayer*, 47.

72 Isaza, *Crónicas de ayer*, 48.

73 Isaza, *Crónicas de ayer*, 49.

- Camargo Marínez, Zahyra y Graciela Uribe Álvarez. *Narradoras del Gran Caldas* (Quindío: Universidad del Quindío, 1998), 11-17.
- Castro, Alfonso. “Prólogo”. En Blanca Isaza, *Crónicas de ayer*, 9-11. Manizales: Editorial V. y Co, 1972.
- Donado Vilora, Donaldo Alonso. *Crónica anacrónica: un estudio sobre el surgimiento, auge y decadencia de la crónica periodística en Colombia*. Bogotá: Panamericana Editorial, 2003.
- Giraldo Restrepo, Paula Andrea. *Mujeres antioqueñas en la memoria de la ciudad*. Medellín: Alcaldía de Medellín, 2007.
- Hoyos, Juan José. *El periodismo en Antioquia*. Medellín: Alcaldía de Medellín, 2003.
- Isaza, Blanca. *Crónicas de ayer*. Manizales: Editorial V. y Co, 1972.
- Isaza, Blanca. *Del lejano ayer*. Manizales: Imprenta departamental, 1951.
- Isaza, Blanca. *Itinerario Breve*. Manizales: Editorial V. y Co, 1970.
- Isaza, Blanca. “Manizales”. *Manizales: revista literaria mensual* 1, n° 1 (octubre de 1940): 1-2.
- López Gómez, Adel. *Claraboya*. Manizales: (sd), 1950.
- López Gómez, Adel. *Ellos eran así*. Manizales: Imprenta departamental de Caldas, 1966.
- Maya, Rafael. “El costumbrismo en Colombia, una modalidad del pensamiento nacional”. En *De perfil y de frente*, 139–151. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975.
- Morales Benítez, Otto. *Reflexiones sobre el periodismo*. Bogotá: Editorial Nomos, 1989.



- Palomino Londoño, Gloria Inés. “Prólogo”. En Adel López Gómez, *ABC de la literatura del Gran Caldas*, 1–11. Armenia: Universidad del Quindío, 1997.
- Patiño Noreña, Bonel. *Momentos y motivos de la Gran caldensidad*. Manizales: Edigráficas, 2003.
- Pineda Botero, Álvaro. *Juicios de residencia: la novela colombiana 1934 - 1985*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2001.
- Valencia Llano, Albeiro. *Misterio y delirio: vida y obra de Bernardo Arias Trujillo*. Manizales: (sd), 2013.
- Vallejo, Maryluz. *La crónica en Colombia: medio siglo de oro*. Bogotá: Biblioteca familiar de la Presidencia de la República, 1997, <https://bit.ly/3mxxsMZ>
- Vallejo, Maryluz y Samper Pizano, Daniel (comp.). *Antología de notas ligeras colombianas*. Bogotá: Aguilar, 2011.
- Vélez Correa, Roberto. *Literatura de Caldas 1967 - 1997*. Manizales: Editorial Universidad de Caldas, 2003.
- Vidales, Carlos. “Colombia: el primer siglo de periodismo (1785-1900)”. *Revista hispánica de los Países Bajos*, nº 12 (septiembre de 1997): 47-55, <https://bit.ly/2SW3O7i>
- Villoro, Juan. “La crónica, ornitorrinco de la prosa”. *La Nación*, enero 22, 2006, <https://bit.ly/3jvq7eQ>
- Wolfe, Tom. “Why they aren’t writing the great american novel anymore”. *Esquire*, diciembre 1, 1972, <https://bit.ly/31E0TVt>
- Zapata Bonilla, Jorge Eliécer. “Adel López Gómez”. En Serie *Conferencias*, 1 – 27. Manizales: Imprenta departamental de Caldas, 1987.



**4**

**CAPÍTULO  
CUATRO**



# La escritura biográfica de Ignacio Torres Giraldo

*Edison Marulanda Peña*

## Introducción

Los biógrafos son una minoría en el universo de las letras –en Colombia se trata de un axioma–, pero esto no significa que ya sea un punto superado la discrepancia sobre el tema de la biografía. Probablemente nunca haya consenso porque en esta entran en juego cuestiones sensibles, dice el crítico Joseph Epstein<sup>1</sup>. Este propone unas preguntas que pueden resumirse así: ¿Cómo se forma la naturaleza humana? ¿Cuáles son los móviles principales en la vida de hombres y mujeres? ¿Qué es lo más significativo en la vida, por ejemplo, en las que se singularizan? El biógrafo no puede eludir ninguna de estas preguntas, que deben ser faro en su búsqueda de la verdad con las herramientas de la heurística, la intuición y la interpretación.

Para el marco teórico de la investigación se toman dos concepciones, distantes en lo temporal y complementarias en su enfoque: un clásico como el judío Marcel Schwob y un investigador actual del género como el historiador y filólogo Gilberto Loaiza.

Desde el siglo XX se pueden identificar dos tendencias en la biografía. Por una parte, los herederos de Marcel Schwob, quien

---

<sup>1</sup> Joseph Epstein, “El ascenso de la biografía literaria”. En *Facetas* 91, (1990), 65-70.

considera la ciencia histórica fundamentada en las acciones y hechos de orden general, mientras que el arte se diferencia por su propensión a lo individual. Parte de esta diferenciación para advertir que “Las ideas de los grandes hombres son el común patrimonio de la humanidad; lo único realmente privativo de ellos son sus singularidades y sus manías. El libro que describiese a un hombre con todas sus anomalías sería una obra de arte [...]”<sup>2</sup>.

Schwob desde el siglo XIX es uno de los pioneros de la biografía literaria o el “Arte biográfico”. Esta tiende a engrandecer al sujeto, cuidando de seleccionar los hechos y cualidades de la personalidad que sirven a dicho propósito y narrarlos con el tono de una buena novela. Tal modelo resulta excluyente, porque pone todo su interés en los llamados “grandes” hombres y/o mujeres de una época o sociedad. Es cierto que antes de ese modelo que tuvo gran aceptación, se leía un tipo de biografía conmemorativa de los héroes o los santos del mundo católico, que se escribía para propalar e instaurar un modelo de vida ejemplar para ser imitado por la gente ordinaria.

Pero este enfoque de Schwob y sus epígonos tiene un problema: a menudo los hechos fidedignos son rebasados por la imaginación del creador. ¿Hasta dónde se puede confiar en una biografía novelada de quien está obsesionado por ser exaltado como artista de la literatura, pero sin el sustento de una investigación rigurosa, el examen crítico de las fuentes ni la interpretación descarnada de los materiales?

Si la obra no incluye el contexto donde se forma el personaje, libra sus luchas, ama o es odiado, de los ineludibles mecanismos sociales, si solo propende a la retórica ampulosa no resistirá el examen de los estudiosos. Porque el humano es un ser social que es afectado por su entorno, la cultura, el lenguaje, las instituciones.

El otro paradigma es la *biografía académica*, que emerge ante las debilidades enunciadas del anterior y porque cada época tiene una sensibilidad moral y preferencias que hay que saber leer. Sustentada en materiales diversos –revisión de prensa, cartas, diarios, fotografías, testimonios, la obra cuando se trata de un creador– y la interpretación

---

2 Marcel Schwob. “El arte de la biografía”. En *Arte de la biografía*. (México: Conaculta- Océano, 1999), 399-406.

de lo fáctico. Porque “la biografía no solo es arte: también quiere apoyarse en lo verídico, en fuentes escritas, en testimonios orales”, sostiene François Dosse<sup>3</sup>.

Uno de los exponentes en Colombia de este tipo de trabajo es Gilberto Loaiza Cano, filólogo, historiador y Doctor en Sociología, quien ha reflexionado su ejercicio en la investigación biográfica, campo en el que pueden coexistir el historiador y el biógrafo como profesionales de la interpretación, que permite un aporte hermenéutico de mayor pertinencia hoy.

En su artículo “Itinerario de mis prácticas de historiador”, Loaiza Cano repasa minuciosamente el proceso para las biografías que hizo de Luis Tejada y Manuel Ancizar, y señala un derrotero metodológico.

La biografía [...] se ofrecía como una forma de escritura acerca de alguien sustentada en un acervo documental rigurosamente reunido y sometido a un proceso de interpretación que, a su vez, y así lo he entendido hasta ahora, es el resultado de la conversación de los datos suministrados por la trayectoria individual, por los rasgos o tendencia dominantes de la época y por la estructura general de la obra<sup>4</sup>.

De esto se desprende que indagar en los documentos y recoger testimonios es condición necesaria, pero no suficiente porque es imprescindible la tarea de interpretación de dichos materiales a la luz del contexto. Lo que el investigador Loaiza Cano llama la “solución biográfica”, apuesta por una reconstitución general en la que vida, obra y época estén unidas por una relación. Añade que “Esa relación significativa es el resultado de la *interpretación*, y la interpretación de cualquier corpus documental es el hecho distintivo, es el atributo central del historiador, es, mejor, su esencia creativa”. El biógrafo actual, entonces, debe estar preparado en la tarea de interpretar y saber contar.

Al reflexionar sobre sus indagaciones biográficas que logra integrar

3 François Dosse. *La apuesta biográfica. Escribir una vida*. (Valencia: Universidad de Valencia, 2007), 58.

4 Gilberto Loaiza. “Itinerario de mis prácticas de historiador” en *Los historiadores colombianos y su oficio. Reflexiones desde el taller de la historia*, editores José David Cortés; Helwar Figueroa y Jorge Enrique Salcedo, (Bogotá: Universidad Javeriana, 2017), 37.

con la historia, Loaiza Cano ha propuesto una metodología, que resume cuando señala que deben ir de la mano el acopio documental, la erudición y la bella prosa. Se supera así la carencia de veracidad, uno de los problemas de la biografía literaria de otro tiempo, mientras reivindica tácitamente un elemento identitario de aquella: la preocupación por la estética de la escritura, el buen estilo.

De otra parte, como se insinúa al inicio de este artículo, es cierto que en Colombia se cultiva poco el género biografía. Ni siquiera aparece en las categorías de convocatorias y concursos del Ministerio de Cultura ni de entidades similares en los territorios; suele estar excluida del plan de estudios de pregrado y posgrado en Escritura creativa y/o Literatura; en los programas de Historia es tratada como una “pariente pobre” a la que no se quiere invitar al banquete del conocimiento. Por cierto, son pocas las editoriales colombianas que apuestan en su catálogo por una colección de biografía, por lo que resulta excepcional el caso de Panamericana con “100 Personajes 100 Autores”, que apareció promediando la primera década del XXI. Seguramente todo esto tiene incidencia en que no crezca un público sensible hacia la lectura de obras de esta índole. Pero este no es un estudio para averiguar las causas de esta marginación reiterada en nuestro medio.

De lo anterior se infiere que se justifica explorar qué se ha escrito en este campo en Risaralda y quiénes lo han hecho, por lo menos durante un fragmento del siglo pasado. Es por esto que se hace la investigación sin financiación: “La escritura biográfica producida en el último cuarto del siglo XX en municipios del departamento de Risaralda”. Tiene por Objetivo general: precisar las características de la escritura biográfica de autores nacidos o vinculados a municipios del departamento de Risaralda, durante el periodo 1975-1999. En consecuencia, tiene cabida un título biográfico de Ignacio Torres Giraldo, no obstante haber nacido en 1893, en Filandia (hoy Quindío), se crio y vivió en Pereira hasta los 23 años.

Torres Giraldo, es más conocido como dirigente sindical, activista político de izquierda, fundador de periódicos del movimiento obrero y escritor. Dejó una obra que abarca 24 libros sobre historia, sociología, economía, antropología y ficción literaria (esta permanece inédita aún). Además, no dejó por fuera de sus intereses la escritura biográfica. En



esta se inscriben tres libros autobiográficos: *Cincuenta meses en Moscú* (2005), *Anecdotario* y *Recuerdos de infancia* (ambos en un mismo libro, 2016), publicaciones de la Universidad del Valle, institución educativa a la que su familia donó el amplio archivo personal y ahora es conservado en el “Fondo Documental Ignacio Torres Giraldo”. Probablemente la más conocida, para completar la información de su producción en este género, es *María Cano mujer rebelde* (1972), con una segunda edición titulada *María Cano, apostolado revolucionario* (1980), que por la fecha de publicación encaja en el periodo delimitado para la investigación.

De los cuatro municipios escogidos: La Virginia, Santa Rosa de Cabal, Dosquebradas y Pereira, solo fue posible hallar las obras en este último. El corpus lo conforman: Héctor Ocampo Marín, *Gilberto Alzate Avendaño* (1977); Ignacio Torres Giraldo, *María Cano, apostolado revolucionario* (1980); Arturo Campo Posada, *Una vida, un médico* (1982); Jorge Mario Eastman, *Perfiles políticos* (1982); Camilo Mejía Jr., *Mi tío Camilo* (1988); Miguel Álvarez de los Ríos, *22 Personajes. Apuntes para una futura geografía humana de Risaralda* (1994); Édison Marulanda, *El cardenal Castrillón entre la fe y el poder* (1999). Este artículo solo se ocupa del texto de Torres Giraldo, por el volumen del resultado de la investigación que requiere el espacio de un libro.

Respecto de la metodología para el estudio, se apela a la heurística y al enfoque cualitativo, aunque no se apliquen instrumentos de trabajo de campo. La estrategia de investigación es documental, revisando los libros de autores que cumplen el requisito descrito arriba. La categoría principal para tratar de responder a los objetivos es *el estilo*. Este último se refiere a examinar la calidad de la escritura, si posee una intención estética o es descuidada, precisar su tono (literario, periodístico, histórico, académico), los rasgos expresivos y/o la erudición del autor.

En este orden de ideas, a continuación el capítulo 1 se ocupa de Torres Giraldo para describir su origen, el rol del luchador social y el ejercicio intelectual como una constante, mostrando su desempeño en los oficios de periodista y escritor. Luego se exponen en el número 2 las características de su trabajo biográfico, que como él mismo aclara en la introducción de *María Cano apostolado revolucionario*, no aspira a ser una biografía literaria.

De este modo se autoinscribe en otra variante de este género, la *biografía política*, tomando distancia de la biografía como arte, esto es, novela. Torres Giraldo escribe en los años 60 del siglo pasado sobre María de los Ángeles Cano Márquez para reconstruir su vida pública y unos rasgos de la mujer. Cuando él fallece, el 15 de noviembre de 1968, un año y medio después de ella, esta obra biográfica queda inédita.

### Torres Giraldo, aproximación a su contexto

Los múltiples oficios desempeñados por este hombre dan cuenta de su vida esforzada y del cómo la lectura–escritura son la clave del autodidacto, para edificarse en un doble rol de obrero e intelectual orgánico.

En la “Enciclopedia digital” de la Red cultural del Banco de la República de Colombia, la biografía de Ignacio Torres Giraldo contiene un error desde hace varios años, porque duplica la inexactitud de la fuente física de donde toma la información. “Referencias: Esta biografía fue tomada de la Gran Enciclopedia de Colombia del Círculo de Lectores, tomo de biografías”<sup>5</sup> señala el crédito.

El error es el lugar de nacimiento, que es Filandia (hoy Quindío) y en cambio se lee “Medellín”. Esto se puede refutar con el dato que precisa el mismo personaje en su libro *Anecdotario* (2004), donde en las primeras páginas describe el origen de su familia, la actividad económica de sus abuelos paterno y materno –Martín Torres y Felipe Giraldo–, que desemboca en que se conozcan su padre y la madre: “Una hija de don Felipe se casó con don Ignacio, y la pareja pasó una buena temporada en la vecina población de Filandia, en donde nació yo precisamente, el 5 de mayo de 1893, lo que no fue ninguna gracia porque un año antes había nacido allí mismo mi hermano Manuel [...]; de todos modos, todavía yo en pañales, nos llevaron a Pereira [...]”<sup>6</sup>.

Por causa de la Guerra de los Mil Días la familia Torres Giraldo es marcada por la tragedia y la pobreza. El padre, Ignacio Antonio Torres,

---

5 Por lo menos hasta el 31 de diciembre de 2020, seguía el error en: Enciclopedia digital de la Red cultural del Banco de la República en Colombia. [https://enciclopedia.banrepultural.org/index.php?title=Ignacio\\_Torres\\_Giraldo](https://enciclopedia.banrepultural.org/index.php?title=Ignacio_Torres_Giraldo)

6 Ignacio Torres Giraldo. *Recuerdos de infancia y Anecdotario*. (Cali: Universidad del Valle, 2016), 81.

pertenecía a la hueste de los liberales radicales alzados en armas y era encarcelado a menudo, vivía como perseguido político del gobierno conservador; por su parte la madre, Dolores Giraldo, muere a los 27 años de edad en 1902 cuando el segundo de sus hijos, Ignacio, apenas cuenta 8 años.

Es por esto que como campesino la adversidad lo forzó a cumplir tareas de leñador, recolector de café y arriero en su infancia; después cacharrero en una mesa bajo un toldo de género o liencillo en la plaza de mercado de Pereira, “sobre la mesa tenía pequeñas y regulares cajas de cartón o de madera en donde se encontraban las piedras de chispa, los eslabones de hierro macizo, los mecheros de candela [...]. En pequeños cajones estaban las agujas ‘pasa medio’, las capoteras y las ‘arria’. En otros, carretas de hilo con cartones de trescientas yardas, peines, peinetas, vainillas, municiones gruesas y menudas [...]”, describió el periodista y escritor Lisímaco Salazar<sup>7</sup>, que lo trató personalmente, en una semblanza breve.

Otros oficios, relaciones y hechos que le permitían profundizar su observación de la condición humana y expandir una educación política, son: sastre y artesano, tipógrafo y periodista, fundador y editor de periódicos del sector obrero, orador y conferenciante, preso político por ser organizador de mítines y dirigente de huelgas; cofundador del Partido Comunista y expulsado doce años después, autor fecundo con publicaciones casi todas póstumas; padre de José Eddy y Urania, estudioso de las ideas políticas que inició con el pensamiento de Rafael Uribe Uribe en *Socialismo de Estado* (1904), continuó con Voltaire, luego se sumergió en Marx y Lenin; librero sin éxito en Palmira, historiador y sociólogo sin títulos.

Juan Carlos Celis ha hecho una pesquisa de años sobre la vida y obra de este personaje histórico de la izquierda. Menciona en un perfil –anticipo de la biografía que está preparando– los seudónimos bajo los cuales escribía Torres Giraldo, sobre todo textos periodísticos: Iván Alín, Camilo Rueda, el Conde Henao, Lino Linares, Iván Ivanovo, el Profesor Equis, el Profesor Nimbus<sup>8</sup>.

7 Lisímaco Salazar, *Pedacitos de historia. Pereira 1905-1930*. (Pereira: edición póstuma por Luz Adriana Carrillo, José Fernando Marín, Mauricio Ramírez et al. 2013), 118-120.

8 Juan Carlos Celis Ospina, “Torres Giraldo, Ignacio” en *Diccionario biográfico de las izquierdas latinoamericanas* (2020). <http://diccionario.cedinci.org/giraldo-ignacio/>

Este hombre fue conocido en Colombia por ser un dirigente que se empleó a fondo en las luchas del movimiento social del sindicalismo, por reivindicaciones de derechos. La consecuencia de tales prácticas eran las sucesivas persecuciones de las autoridades locales y el Gobierno Nacional, que lo obligaban a ser “huésped” por semanas o meses de varias cárceles: en Tunja, Cali, Armenia, Manizales y Medellín, entre 1926 hasta mediados de 1929.

Otros lo recuerdan por tratarse de un aguerrido defensor del igualitarismo, en una sociedad y un Estado dominados por el contubernio del Partido Conservador y el clero en las primeras décadas del siglo anterior, y porque se obstinó en promover la organización de los trabajadores como proletariado según la doctrina Marxista. Así se puede constatar por su papel de fundador, junto a otros líderes, de la Confederación Obrera Nacional, CON, que hizo adhesión a la Internacional Sindical Roja con sede en Moscú. De igual modo lo fue del Partido Socialista Revolucionario, PSR, de corta vida y que empezó a desintegrarse en 1929, entre otras razones porque muchos de los dirigentes socialistas los encarceló el régimen conservador y, como lo recuerda Isabel Rodríguez Vergara en un ensayo sobre María Cano, “El movimiento revolucionario popular entró en crisis mientras se impusieron las fuerzas políticas liberales”<sup>9</sup>.

En 1930, en medio de las tensiones aludidas, nació el Partido Comunista y Torres Giraldo lo dirigió entre 1934 y 1939. Este órgano se dedicaría desde ese momento a encauzar la desazón de las masas contra el modelo capitalista y seguir las directrices de la ortodoxia soviética, con el dogmatismo que suscitaba las purgas del estalinismo contra la vertiente trotskista.

Por otra parte, para registrar su trayectoria en el periodismo se recuerda que Torres Giraldo alternó el oficio de sastre, del que fue aprendiz en Pereira a los 18 años, con la edición de un periódico pequeño que él fundó en 1916. Se trata de *El Martillo* “Publicación refractaria a toda creencia religiosa. Defensor de los derechos del pueblo”, decía

---

9 Isabel Rodríguez Vergara, “María de los Ángeles Cano Márquez: del sindicalismo al socialismo subvirtiendo las reglas del padre”, en *Las desobedientes. Mujeres de nuestra América*, editoras Betty Osorio y María Mercedes Jaramillo. (Bogotá: Panamericana, 2018, 2ª ed.), 252.

el cabezote<sup>10</sup>, con orientación liberal radical de tendencia obrera, cuando la población de Pereira se aproximaba a los 25 mil habitantes. Como Torres recordaría, muchos años después en uno de sus textos autobiográficos, *Anecdotario* (2004), los colaboradores de *El Martillo* eran escritores de izquierda.

Según narra John Galán Casanova, uno de los biógrafos de Luis Tejada (2005), este llegó a Pereira en agosto de 1916, luego de ser expulsado de la Escuela Normal de Medellín, que no quiso otorgarle el título de educador por un conflicto con los directivos. En Pereira vivía su familia donde el padre, Benjamín Tejada, pedagogo y escritor, fue contratado para fundar y orientar el Instituto Murillo Toro de varones. Por solicitud de un grupo de ciudadanos librepensadores que preferían una educación laica y no confesional para sus hijos, al considerar que la segunda reproducía el fanatismo y la intolerancia. Es por esto que el autor de la biografía recuerda que Torres Giraldo le encargó al joven Tejada, de 18 años, un artículo para *El Martillo* sobre el ensayista uruguayo José Enrique Rodó, recién fallecido. En este publicó por primera vez quien sería aclamado en poco tiempo como una de las plumas más lúcidas y provocadoras de la prensa nacional. “[...] pero no se conserva la edición de *El Martillo* donde el cronista habría debutado en letras de molde”, aclara Galán Casanova<sup>11</sup>.

Tejada es precursor de la generación de *Los Nuevos*, nombre de la revista que se creó en 1925 dirigida por Felipe Lleras Camargo (al año siguiente de la muerte del cronista antioqueño), caracterizada por la lucha contra los valores culturales, estéticos e instituciones dominantes que representaba la *Generación del Centenario*. A ella pertenecían nombres como Guillermo Valencia, Luis Eduardo Nieto Caballero, entre otros. Gracias a su observación cavilosa de la realidad complementada por lecturas de las vanguardias, el talento literario y el salto a la prensa de la capital de la República (*El Espectador*), el país letrado consagró a este joven cronista. Por el tratamiento innovador de los temas del cotidiano, “el filósofo de lo pequeño” es el calificativo que le dio su colega José

---

10 Hay un fascímil de *El Martillo* n° 2, Pereira 1916, en la edición que contiene dos libros autobiográficos en un tomo. Torres Giraldo, Ignacio. *Recuerdos de infancia y Anecdotario*. (Cali: Universidad del Valle, 2016), 112.

11 Galán, Luis Tejada. *Vida breve, crítica crónica*, 47.

Gers<sup>12</sup>, su estilo donde convergen la prosa poética, reivindicaciones de justicia social, la paradoja frecuente y el humor.

Al año siguiente de estar editando *El Martillo*, ante la hostilidad de los que Torres llama “gamonales de Pereira” descarta continuar con el periódico, pero sigue fiel a la decisión de ser un escritor público. Desplazado por las afugias económicas viaja a Cali, allí funda el semanario *La Democracia*, con el que fracasa y al no poder conseguir un empleo digno continúa en 1918 a Popayán, se vincula en la creación de *La ola roja*, periódico del Directorio Socialista del Cauca del cual era integrante principal el radical Francisco José Valencia, seguidor de los principios jacobinos y hermano del poeta y político conservador Guillermo Valencia. Torres Giraldo establece una relación de amistad con este último, quien le permite acceso a su biblioteca privada, donde lee por primera vez una edición resumida de *El Capital* de Marx, *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* de Engels.

Otros periódicos donde desempeña tareas semejantes Torres Giraldo son: *El obrero del Valle*, semanario caleño en cuya redacción participa en 1924. Director de *La Humanidad* “Órgano del proletariado”, semanario combativo y de difusión de las luchas sociales que se daban a nivel nacional, creado por “Los iguales”, grupo pro marxista de Cali, en el que permaneció hasta 1928, cuando arremetía la persecución contra él.

El papel de un periodismo de opinión y denuncia, que toma partido abiertamente por una doctrina y los valores derivados de una visión de mundo, es donde se sitúa la escritura periodística de Torres Giraldo. Es una tendencia que prevalecía desde el siglo XIX y continuó vigente en Colombia hasta dos tercios del XX. Es por esto que, para ilustrar, se trae a colación lo que John Galán Casanova explica sobre la situación del diario *El Espectador*, cuando cumplía 30 años de batallas:

Hacia 1917, el periódico fundado por Fidel Cano completaba tres décadas de oposición al régimen conservador. Durante todo ese tiempo la prensa liberal libró una dura batalla para orientar la opinión de los sectores más progresistas de la burguesía liberal y de la clase trabajadora que le era afín. *El Espectador*

---

12 Maryluz Vallejo. “Versatilidad y picaresca de la crónica y el perfil” en *A plomo herido. Una crónica del periodismo en Colombia (1880- 1980)*. (Bogotá: Planeta, 2006), 223.

es el ejemplo más patente de ello: desde su fundación en 1887, debió interrumpir labores a causa de las guerras de 1895 y 1899; sobrevivió a la persecución de las dictaduras de Núñez y de Reyes, y se dio el lujo de mantener ediciones simultáneas desde Medellín y Bogotá entre 1915 y 1923, cuando se suspendió la edición antioqueña<sup>13</sup>.

De esta cita se deduce que el compromiso del buen periodismo con las libertades individuales y la crítica de un régimen es uno de los sustentos de la democracia representativa. Pero a *El Espectador* esto le atraía represalias tanto de gobernantes, dirigentes políticos y, en general, quienes compartían la mentalidad conservadora, que pone la autoridad y la tradición por encima del cambio que promueve el talante libertario, hasta la “ira santa” de los jerarcas de la iglesia mayoritaria, que no dudó en excomulgar al fundador del diario en Medellín, Fidel Cano.

El académico Alfonso Rubio señala en un artículo la conexión de Torres Giraldo con la prensa militante:

Su actividad en la prensa, bien colaborando como escritor, bien en funciones tipográficas como asociado o director de la edición de algunos impresos, fue fecunda. Desde el siglo XIX, todavía el periódico siguió ejerciendo de actor político y ahora, en la primera mitad del XX, se le sumó la actividad sindical. Los periódicos generaban hechos políticos, laborales, tramas, alianzas, rupturas que, generalmente a iniciativa particular, contaron con comunidades de lectores y crearon o reforzaron su identidad política, muchas veces formando redes de relaciones sociales que se afianzaban alrededor de intereses comunes. [...] <sup>14</sup>

El comentario de Rubio, además de mostrar tareas que cumplía el personaje, advierte la eficacia del periódico como actor político en la agitación de ideas y hasta el adoctrinamiento de una base para fortalecer partidos y/o movimientos como el sindicalismo. A diferencia de *El Espectador* de línea liberal en tanto defensor de derechos civiles, los medios de origen obrero como *La Humanidad* que orientó Torres

<sup>13</sup> Galán, Luis Tejada. *Vida breve, crítica crónica*, 53.

<sup>14</sup> Rubio, Alfonso. “La escritura de Ignacio Torres Giraldo. El aprendizaje de un autodidacta”. *Historia y Espacio* 47 (2016): 123-141.

Giraldo, estaban inspirados por postulados igualitarios como la justicia social, formación de identidad política y cultural de una nueva clase proletaria. En lo que sí coinciden ambos periódicos es en asumir el papel de la prensa como contrapeso del poder en una democracia.

El motor del intenso accionar de Torres Giraldo en varios sitios de Colombia era la utopía igualitaria, que ofrecía vientos de cambio social para los campesinos, obreros, estudiantes, indígenas y las mujeres. Demandaba rupturas radicales con atavismos culturales, contra el despojo y las prácticas excluyentes de las élites. Para quienes luchaban por el advenimiento del modelo socialista, entendían como un deber moral y político trabajar en varios frentes para conseguir la ilustración de las mentes de hombres y mujeres con la teoría científica del materialismo histórico y el materialismo dialéctico en grupos de estudio, organizarse y luchar para tomar el poder.

El año 1947 seguramente fue significativo para Torres Giraldo, cuando rechazó un doble ofrecimiento de un congreso extraordinario: reincorporarlo al partido que lo había expulsado en 1942 y asumir el cargo de secretario general. Lo que él hizo, según cuenta Celis en el perfil, fue declararse marxista independiente. Algunos leyeron su decisión como apostasía de la “fe Estalinista” y, con la perspectiva de otra época, como un cambio positivo que se derivaba de la autocrítica de un sector en desacuerdo con el antagonismo de las facciones. En este orden de ideas, los siguientes veintiún años que le quedaban de vida, Torres los dedicó a una copiosa producción intelectual y a la educación sindical.

De la obra del escritor e investigador existen varios títulos importantes. Para 1947 había terminado de escribir las denominadas cinco cuestiones colombianas: 1. *La cuestión sindical en Colombia*; 2. *La cuestión industrial en Colombia*; 3. *La cuestión indígena en Colombia*; 4. *La cuestión campesina en Colombia*; 5. *La cuestión imperialista en Colombia*. Las tres primeras fueron publicadas cuando vivía el autor. *Los inconformes: historia de la rebeldía de las masas en Colombia* (cinco tomos), que concluyó en 1954 y solo alcanzó a disfrutar la publicación del tomo I por Luis Martel Editor, en Medellín, 1967; luego se editó completa, aunque póstumamente, por Margen izquierdo en este orden: el tomo I en 1972, el II y III en 1973; el IV y el V en 1974.



Una interpretación sutil que hace Juan Carlos Celis en su texto biográfico: “[...] podemos detectar que su programa de investigación va surgiendo de las demandas educativas de las masas como lo hemos dicho en el caso de *Los inconformes*, y de las exigencias programáticas, como puede ser el caso de sus Cinco cuestiones”<sup>15</sup>. A esto se puede añadir que la creación de ambas obras, estaba bien articulada no solo con necesidades del proceso formativo de los sectores populares, al que alude Celis, sino con un propósito de largo plazo entre líneas: el autor sabía que apostaba por la permanencia que otorga la memoria de los pueblos o, cuando menos, un nicho académico de la sociedad, ¿un deseo de todo escritor? Que esto no es mera especulación lo apoya el hecho cierto de que los textos mencionados arriba, más *María Cano mujer rebelde* (1972), son los más visibilizados y estudiados de este hombre de letras.

De otra parte, Torres Giraldo hace su incursión en la escritura testimonial con *Cincuenta meses en Moscú*<sup>16</sup>, libro donde quiere explicar al pueblo colombiano lo que vio, oyó y comprendió en la URSS, esto es, sus experiencias y los hechos acaecidos en la Unión Soviética durante “el periodo excepcionalmente tormentoso [así lo califica el mismo escritor] del primer Plan Quinquenal 1929-1934”. Es el lapso de 53 meses que él vive, trabaja y estudia en la URSS, y de algunos viajes que hace por países de la órbita del Socialismo real.

Una muestra del valor que se le atribuye a su obra en la academia es que existe el Fondo Documental Ignacio Torres Giraldo, FDITG, en la Biblioteca Mario Carvajal de la Universidad del Valle. Allí reposa su archivo físico que él preservó prolijamente, donado al Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades por la hija, Urania Torres Quijano, en el año 2008. Fue entregado a la biblioteca en 2015. Consta de material diverso: comunicación epistolar privada y pública en tres cajas, ejemplares de periódicos que él fundó como *El Martillo*, *La Humanidad*, *Tierra*, recortes de prensa, artículos suyos en los que usó varios seudónimos, obras literarias inéditas novelas y cuentos, las notas de su puño y letra cuando investigaba, los manuscritos de libros que se

15 Juan Carlos Celis Ospina, “Torres Giraldo, Ignacio” en *Diccionario biográfico de las izquierdas latinoamericanas* (2020). <http://diccionario.cedinci.org/giraldo-ignacio/>

16 *Cincuenta meses en Moscú*, libro escrito entre 1938-39, revisado en 1958, publicado en 2005 por la Universidad del Valle

vienen publicando, documentos que trajo de su periodo en la URSS que utilizó, por ejemplo, en la redacción de *Cincuenta meses en Moscú* y otros textos. La correspondencia personal ya está digitalizada y existe en libro el *Inventario general: fondo documental Ignacio Torres Giraldo* (2014). Por tal razón, es justo agradecer el trabajo que han hecho los profesores Viviana Arce, Alfonso Rubio, el decano de la Facultad de Humanidades Darío Henao y la egresada, Luz Milena Galvis Ramírez.

Para revelar un rasgo oculto del hombre, la ternura y la imaginación, que afloraban en la intimidad con sus nietos, se comparte este hallazgo “literario” que se encuentra en el FDITG.

Allí está el documento mecanografiado de once hojas, tres cuentos infantiles para distraerse con los nietos Torres Restrepo, hijos de José Eddy, con indicación de ilustraciones en bocetos de tinta azul: *Viruta y Aserrín*, “este es un cuento de dos conejos y un viejo carpintero muy mentiroso”; *El grillo rojo*, “este es el cuento de un grillo muy vanidoso, escrito para la niña Anabel, cuando ya sabía leer. Agosto de 1954”.

En el tercer párrafo se aprecia una pizca de humor del narrador:

De todos modos, el grillo rojo llegó al ramaje del naranjo, se posó bien en la copa verde, y todo le pareció realmente bello. El cielo limpio, el monte lejano, y el prado mismo que parecía un tapete grande con sus flores de hortensias y dalias. Tan emocionado estaba, contemplando tanto esplendor, que pensó en cantar con su linda voz delgadita y larga como los junco de la laguna adonde solía ir a pasar sus buenas noches de fiesta a la luz de la luna y las estrellas... Pero oyó un ruidito que le era familiar. Y miró muy atento con sus ojitos de agua a todos los sitios cercanos, hasta que pudo ver, bien acunadito en la hoja de un cogollo a un modesto grillito verde, difícil de distinguir por su color igual al de las hojas. Sin embargo, el vanidoso grillo rojo, sintió grande alegría por hallarse, sin haberlo pensado, con aquel pariente pobre, de natural encanto, que al parecer vivía en la copa del naranjo. Y empezaron a conversar, porque siempre es grato encontrar en lugares para uno desconocidos, aunque sea un pariente pobre<sup>17</sup>.

---

17 Ignacio Torres Giraldo. *Cuentos infantiles: Viruta y Aserrín, El Grillo Rojo y El arco iris*. (Cali: FDITG, Universidad del Valle).

Y el último de los tres cuentos lleva el título *El arco iris*, “un cuento escrito para la niña Anabel, con motivo de cumplir seis años de edad”.

El Programa Editorial de la Universidad del Valle publicó textos que permanecían inéditos como *Anecdotario* (original con fecha 1957, primera edición 2004) Colección Clásicos Regionales; *Cincuenta meses en Moscú* (2005). Y dos libros en una misma edición por su similitud de contenido: *Recuerdos de infancia* (escrito entre 1946 y 1950) y *Anecdotario* (ambos 2016). Este último trabajo –dos en una– tiene un prólogo titulado “La escritura autobiográfica de Ignacio Torres Giraldo, un aprendizaje del contacto humano”, del filólogo y profesor del Departamento de Historia de la Universidad del Valle, Alfonso Rubio. No obstante la atractiva cubierta y la calidad del papel de sus páginas, tiene el problema de no haber contado con un editor cuidadoso que evitara errores ortográficos y de digitación.

Rubio reprodujo en dicho prólogo el texto del artículo, *La escritura de Ignacio Torres Giraldo. El aprendizaje de un autodidacta*, publicado el mismo año en la revista universitaria *Historia y Espacio* (2016). En este declara en la introducción:

[...] el interés de este ensayo no es detenerse en los hechos políticos o económicos que transformaron la sociedad colombiana en las primeras décadas del siglo XX y envolvieron la vida del líder sindical, sino el de analizar su escritura autobiográfica, que muestra el aprendizaje autodidacta de su actividad letrada y tipográfica<sup>18</sup>.

Para este artículo de reflexión escogió como corpus los libros *Anecdotario* y *Recuerdos de infancia* (2016); lamentablemente no tuvo en cuenta *María Cano mujer rebelde* –o su segunda edición utilizada en este trabajo–, ya que en unas páginas se combina la reconstrucción de hechos donde interviene la líder social con datos autobiográficos del escritor. Durante varios años la vida de ambos, biografiada y biógrafo, confluyó en el escenario público de la confrontación ideológica, la

---

18 Rubio, Alfonso. “La escritura de Ignacio Torres Giraldo. El aprendizaje de un autodidacta”. *Historia y Espacio* 47 (2016): 123-141.

movilización social de los obreros y hasta la misma morada en Medellín, entre 1949 y 1963, en compañía de las hermanas Carmen y María Cano Márquez.

En el prólogo, Rubio hizo solo dos cambios mínimos respecto del artículo de revista: no puso subtítulos y eliminó tres de los cuatro párrafos de las conclusiones.

Es precisamente la escritura biográfica, la que permite reconstruir un personaje femenino inusual hasta la década de los años veinte, cuando emerge en la escena local de Medellín y al poco tiempo volcada al escenario nacional: María de los Ángeles Cano Márquez (1887-1967).

### **El estilo de la escritura biográfica**

*(Resultados)*

En *María Cano apostolado revolucionario* (1980), el escritor nos muestra un país de tremendos desequilibrios sociales, autoritarismo del poder político y la iniquidad del poder económico. El país donde emerge un nuevo actor social que es el movimiento obrero, con altibajos en su organización, después del triunfo de la Revolución Rusa de 1917. Este es el contexto donde sitúa al personaje.

Él decide llamar la atención del lector hacia la acción de agitadora de nuevas ideas que cumple María Cano, que se erige en símbolo de las luchas de los trabajadores en los años veinte. Considerada por los historiadores una de las dos décadas más interesantes de estudiar del siglo XX en Colombia, por ser la transición para deponer el vetusto régimen conservador, antagonista de la modernidad, y el entusiasmo por los ideales del proletariado al que ya se ha incorporado la mujer como mano de obra en las ciudades.

Torres Giraldo relata como testigo directo y otras veces como actor de los sucesos que recrea, tornando en autobiográfica la escritura de varios segmentos del libro, desde las huelgas sindicales de los trabajadores de Ecopetrol agrupados en la USO, mostrando a la par la diversidad cultural de las regiones con sus protagonistas, exigencias de reivindicaciones, la mirada crítica de la estrategia empleada, la reacción

de los empresarios de multinacionales que resulta no solo intransigente sino cruenta, como ocurre con la United Fruit Company ante la Huelga de las Bananeras de 1928. Porque quien debía actuar de árbitro, el gobierno del presidente Miguel Abadía Méndez, se alinea en el bando de los empresarios foráneos y lleva a cabo una brutal represión.

El libro, que tiene el propósito de preservar la memoria del personaje histórico, la vida política de la llamada “Flor del trabajo” por los obreros, y “Nuestra rosa roja” por historiadores como Ricardo Sánchez<sup>19</sup>, entre los académicos partidarios de las ideas socialistas, se publica en la primera edición con el título *María Cano, mujer rebelde* (1972). Es el número 2 de Publicaciones de la Rosca de investigación y acción social, serie La pura cepa, tiene 193 páginas. Este es un trabajo que Torres Giraldo escribe a mitad de la década de los 60, con unas páginas nuevas agregadas en 1968 para incluir la noticia de la muerte de María Cano, el 26 de abril de 1967. Esta obra aparece de manera póstuma cuatro años después. Dicha edición se encuentra en universidades de Estados Unidos, que la han digitalizado para que tanto lectores anónimos como investigadores puedan acceder a ella en Internet.

La segunda edición se publica ocho años después de la primera, con un cambio en el título: *María Cano apostolado revolucionario* (1980), Carlos Valencia Editores y tiene 170 páginas. Esta es la que se toma en cuenta para el presente trabajo.

Es tiempo de pasar de la parte formal al interior de las páginas donde reside el personaje. Torres Giraldo pretende restringirse en los calificativos sin lograrlo en ocasiones, para que no se note la simpatía por su biografiada, María Cano.

En la introducción, él fija los límites de su trabajo y advierte de forma tajante al lector sobre lo que no encontrará en el libro: no debe esperar una biografía novelada, tampoco un ensayo psicológico como los contruidos por la pluma del celebrado Stefan Zweig (*María Estuardo, Erasmo de Rotterdam, Fouché, Balzac*). No va a propiciar ese tipo de disfrute para voyeristas –que somos los lectores de biografías– recopilando de manera obsesiva los aspectos de una vida “y sobre todo

---

19 Sánchez, Ricardo. “Nuestra rosa roja”. *El Espectador*, Agosto 20, 2017.

de los sentimentales que suelen ser la fuente de la más amplia vendimia literaria para los intelectuales que dilucidan el vivir de las mujeres por los hechizos del amor”.<sup>20</sup>

Torres Giraldo decide excluir los sentimientos de María Cano, que al mismo tiempo significa proteger del escrutinio público la relación de pareja en unión libre (el hijo y la hija de Torres son de su matrimonio fallido con Carmen Quijano Campo). Es por esto que denomina “una biografía política” su texto. Es decir, se recrea una parte clave no el “todo”, se privilegia contar el lugar de las ideas políticas y el cambio que desencadena en ella el contacto con las masas, la solidaridad con los desamparados, los actos en la esfera pública como las concentraciones, las giras, los mítines, las actas de reuniones y cartas formales a los trabajadores o funcionarios del gobierno, ¿hay una descripción del origen e intereses de la familia Cano Márquez? Muy somera, lo mismo que la alusión a los escritos literarios de la mujer en revistas como *Cyrano*, *El Correo liberal*, donde publicó antes de emerger como personaje político.

El biógrafo selecciona pocas vivencias íntimas de la mujer, apenas roza este mundo de lo privado en dos capítulos, uno corto al principio, “Raíces familiares”, y el otro más extenso es el penúltimo del libro, “El ocaso de una vida”. Quizás lo hace para no distraer al lector, pues quiere que focalice su mirada en el personaje histórico en relación con los hechos que le otorgan la admiración: la activista política en que se transforma María Cano a los 38 años, viviendo sus batallas por el socialismo revolucionario, que asombra con su oratoria inédita de plaza pública y recintos cerrados, los sucesos que la tuvieron como protagonista en siete giras nacionales, compartiendo con importantes líderes obreros: Raúl Eduardo Mahecha de la USO (Ecopetrol), Tomás Uribe Márquez, Ignacio Torres Giraldo, entre otros.

Las siete giras por diferentes pueblos y ciudades, que ponen a María Cano en contacto directo con la vida difícil de los trabajadores y la realidad nacional, que relata con detalles Torres Giraldo, también pretende la unidad de la organización. Solo se mencionan aquí, por haber sido ya ampliamente tratadas en otros escritos: 1) Los municipios mineros de Segovia y Remedios. 2) Mariquita, Honda, Ibagué y el

---

<sup>20</sup> Torres, *María Cano apostolado revolucionario*, 11.

Tercer Congreso Obrero Nacional en Bogotá, CON. 3) Varios pueblos de Boyacá. 4) Por poblaciones ribereñas del Río Magdalena, Girardot, Honda, Barrancabermeja (los albores de la segunda huelga petrolera, dirigida por Raúl Eduardo Mahecha). 5) Manizales, Cali y Popayán. 6 y 7) Puerto Berrío, Puerto Wilches, La Gómez, Buenaventura; por la costa Atlántica: Santa Marta, Riofrío, Sevilla, Aracataca, El Retén, Ciénaga y otras poblaciones de la zona bananera.

El narrador en el capítulo cinco “María Cano figura nacional”, altera por unos párrafos la relación de hechos en forma cronológica –una de las técnicas de la crónica–, desde que ella empieza a participar como oradora en diferentes concentraciones de obreros, lo que es una acción consecuente con su título de “Flor del trabajo” elegida el 1 de mayo de 1925. En una concurrida manifestación donde tiene el uso de la palabra en igualdad de condiciones con figuras políticas masculinas como el gobernador de Antioquia, el expresidente de la República Carlos E. Restrepo, el representante del liberalismo Pedro Claver Aguirre, “cuando en brillante discurso se hizo figura nacional”, subraya Torres Giraldo.

He aquí la variación que no debe pasar inadvertida, pues este rasgo del estilo sugiere dosificar. En un fragmento el narrador hace una concesión a la curiosidad del lector, que se pregunta: ¿cómo era María Cano fuera de la tarima o la tribuna? Es como una foto instantánea de ella la que hace el biógrafo, para mostrar al mismo tiempo rasgos físicos y de personalidad. En este trozo el escritor emplea su habilidad descriptiva, con precisión en los detalles, con sencillez del lenguaje que evita las expresiones grandilocuentes, que sí había usado, aunque pocas veces, en páginas anteriores:

[..]Permítaseme hacer, a grandes rasgos, la imagen de ella, estampa física de cómo era en 1925. Tenía entonces 38 años. Menudita, ágil y de bien distribuidas formas. De talle fino y manos y pies pequeñitos, blanca aperlada, de cara ya marchita. Sus ojos castaño oscuro, grandes para la talla –así su boca–, miraban con recelo pero se hacían melancólicos ante la cámara fotográfica y dulces cuando trataba a los niños. Su cabello –castaño como los ojos– entrecano, de común alborotado como divisa de su fuerte inclinación a la bohemia [...] que supo controlar eficazmente

en el periodo de agitación de masas. María no usaba de ningún artificio de belleza facial ni en su talle el clásico corsé o la faja que le venía a reemplazar, con menos humos de señorío. Era negligente en el vestir y en general carecía de gusto para elegir colores y modelos de sus trajes<sup>21</sup>.

De igual manera, leamos otra cita, tomada del último capítulo, “Recapitulación”, donde se aprecia de nuevo esta habilidad descriptiva sin exceso verbal:

María Cano, estampa de Andaluza, menudita y vibrante, tenía voz de contralto y actitud arrogante en la tribuna. Su extraordinaria facilidad de palabra y su amplia cultura le permitían enriquecer sus discursos de matices brillantes y elocuente contenido. Agitadora de ideas sociales nuevas, más que expositora de tesis elaboradas, lo fundamental de su oratoria consistía en una pura esencia psicológica<sup>22</sup>.

En este libro es considerable el volumen de documentos del archivo privado del autor, que aportan a la reconstrucción parcial del contexto y los momentos estelares de la vida pública de María Cano. Contiene actas de reuniones realizadas en casas, cartas a dirigentes del partido o de sindicatos, volantes con arengas, tarjetas, resoluciones, artículos de prensa y varias fotografías en blanco y negro.

Sin embargo, en este cúmulo documental subyace un problema. Para iluminarlo hay que retomar una idea del marco teórico al principio de este artículo, cuando el académico Gilberto Loaiza sostiene que “La biografía [...] se ofrecía como una forma de escritura acerca de alguien sustentada en un acervo documental rigurosamente reunido y sometido a un proceso de interpretación [...]”.

En las páginas de este libro sobre María Cano, está “un acervo documental” pero falta la interpretación de los materiales. El autor pasa de largo sobre esta característica de un historiador –él lo era de manera empírica– que lo hermana con el oficio del biógrafo, ambos son, como lo ha subrayado Loaiza, “profesionales de la interpretación”.

---

21 Torres, *María Cano apostolado revolucionario*, 57.

22 Torres, *María Cano apostolado revolucionario*, 166.



Llama la atención la transcripción de páginas enteras tomadas en su mayoría de la obra *Los inconformes* (tomo IV) del mismo autor, y unos pocos párrafos de *Anecdótico*, que permanecía inédito en aquel tiempo. Tal y como sucede en el capítulo “Sexta y séptima giras políticas de María Cano”, donde hay cinco páginas seguidas transcritas de *Los Inconformes*. Si bien se admite el valor de este material, el autor podría haber hecho un resumen del tema o presentar una síntesis de las ideas centrales para no afectar la agilidad del tipo de relato biográfico que hace.

La transcripción excesiva de documentos diversos en una biografía, tiene el efecto de modificar el tono de la escritura, puede tener una incidencia en el buen estilo. Recordemos cuando Loaiza postula una metodología de trabajo en este género: “deben ir de la mano el acopio documental, la erudición y la bella prosa”. Se necesita la integración de los tres, no es condición suficiente tomar en cuenta a los dos primeros: la veracidad (el acopio documental), ser un especialista en el personaje y su época (la erudición), si falta o es inestable “la bella prosa”. Una condición necesaria en la biografía, que es un género literario.

Algunas veces Torres Giraldo usa expresiones del lenguaje panfletario y la oralidad propios de la lucha política de sus correligionarios, que él promovía por diferentes regiones del país. Por ejemplo, en el capítulo “Quinta gira política de María Cano y primera convención socialista [...] ¿No es este un aviso de que el pueblo laborioso unido puede destruir la maquinaria opresora del Estado oligárquico y expulsar a los invasores yanquis?”<sup>23</sup>.

El conocedor del marxismo leninismo, lleva a cabo la tarea de expositor de estas ideas en asambleas de obreros, artesanos, reuniones de campesinos, en algunas instituciones de educación superior como las universidades del Cauca y Nariño, el Instituto Universitario de Manizales, en teatros de ciudades de provincia. Es por esto que no resultaba fácil separarse del léxico empleado en dichas intervenciones de orador fogoso, con las frases hechas para avivar emociones cuando arremetía en contra del antagonista por antonomasia de la clase trabajadora: “el imperialismo yanqui”, que representa los abusos del

---

23 Torres, *María Cano apostolado revolucionario*, 89.

gran capital.

Cabe destacar que el escritor Torres Giraldo usa con moderación “la tríada”, un recurso que Somerset Maughan ha identificado en su estudio de la obra de Flaubert<sup>24</sup>. Subraya como característica de la lengua francesa que tiende a la retórica, por su parte la inglesa a las imágenes, una realidad lingüística que marca una diferencia profunda entre un pueblo y otro. El escritor y crítico afirma que la base del estilo de Flaubert es retórica y que este hacía un uso excesivo de la “tríada efectiva”, que consiste en una frase de tres elementos dispuestos, por lo general, en una escala de importancia ascendente o descendente. Añade Somerset Maughan que es una manera fácil y satisfactoria de conseguir el equilibrio y los oradores han sacado un gran partido de ella<sup>25</sup>.

Este análisis parcial de estilo, conlleva la inferencia de que Torres aplica la triada como excelente orador y la extiende a su escritura creativa, quizá inconscientemente. Esto se puede ilustrar mejor con la siguiente cita, extraída de la “Recapitulación” que hace en las últimas páginas: “Conocía la pobreza [...], pero no la miseria, las caras hambrientas de los niños, los senos vacíos de las madres, los fogones apagados”<sup>26</sup>.

También es posible detectar en su escritura el manejo de la hipérbole para magnificar a su biografiada, transmitir al lector la acogida apoteósica y las recepciones a él y ella en las capitales de departamentos y los pueblos de la periferia: “María Cano y el autor de la presente obra llegan a Bucaramanga el 8 de diciembre de 1927. ¡Jamás se había visto en la altiva capital santandereana una afluencia mayor de público como aquel día!”<sup>27</sup>.

El escritor enfático en la Introducción, que advierte que solo se ocupa de María Cano como ser político, esto es, en la esfera pública –por esto llama su trabajo *biografía política*–, en el penúltimo capítulo “El ocaso de una vida”, ignora su promesa. Torres Giraldo parece considerar, cuando faltan pocas páginas para terminar, que su tarea es hacer un relato lo más completo posible de la trayectoria vital de

---

24 William Somerset Maughan, “Flaubert y Madame Bovary” en *Diez grandes novelas y sus autores*. (Barcelona: TusQuets, 2006), 216.

25 William Somerset Maughan, “Flaubert y Madame Bovary”, 216.

26 Torres, *María Cano apostolado revolucionario*, 166.

27 Torres, *María Cano apostolado revolucionario*, 104.

una persona, que no basta con describir solo los conflictos sociales y políticos, así como la respuesta a estos del individuo-mujer que se traduce en compromiso de luchar al lado de los más vulnerables y despojados de sus derechos por la clase dominante.

Sí, Torres Giraldo alcanza a modificar el enfoque, porque en casi todo el texto se ha notado, más que empatía, la admiración por María Cano. Él descubre la importancia de completar la obra, que moldea con recuerdos y materiales del archivo personal, poniendo aquí la honestidad para arrojar luz tenue sobre el lado en penumbra: la mujer con sus defectos y costumbres en la vida de hogar, en la cotidianidad.

De este modo humaniza a María Cano al mostrar su transformación y decadencia, su gloria y las miserias. Ya ha desaparecido desde hace más de 30 años de la escena pública, tampoco es la obrera de la imprenta departamental ni empleada de la biblioteca del departamento. Entonces, el biógrafo hace un juicio de valor, sin ocultar su decepción al no conseguir que ella misma escriba sus memorias:

Pero María Cano se había vuelto escéptica, confusa, y como resultado de ello excesivamente negligente. Una cosa era conversar con ella un rato, moverle el rescoldo de su pasado político y verle saltar las chispas fulgurantes de su gran pasión, y otra esperar a que anudara sus recuerdos, sus ideas generatrices, en un libro. Alguna vez me dijo que lo había intentado. Pero inconstante, voluntariosa y versátil como siempre lo fuera, abandonó por completo todo esfuerzo por realizar su labor<sup>228</sup>.

En esa parte de la escritura testimonial, responde a la necesidad de contar sin ambages lo que él ve de ella en esa convivencia en la casa de las hermanas Cano Márquez en Medellín; clava el aguijón de un comentario crítico respecto del cambio irreversible que también ha sufrido la lectora. Porque al comienzo del libro, él nos enteró de los autores y obras que María Cano leía a grupos de obreros en la Biblioteca Departamental de Medellín en 1924: Víctor Hugo, Balzac, Emilio Zola, Tolstoi, entre otros, y de sus inquietudes que la acercan al nobel Tagore, asimismo, de mujeres a quienes el cultivar la poesía ha vuelto un referente para muchas: Gabriela Mistral, Delmira Agustini,

---

28 Torres, *María Cano apostolado revolucionario*, 153.

Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou. Además, entusiasmada por el ejemplo de su cuñado, el pedagogo y escritor Benjamín Tejada Córdoba y su sobrino, Luis Tejada, estudia algunos pensadores políticos. Pero el gusto literario de la última María Cano, deja desconcertado a su biógrafo, veamos el tono de esta suerte de “delación” de la lectora que él no aprueba: “[...] María, en su vida de hogar, fuera del escaso papel de recepcionista y de vínculo entre las fotografías y su hermana Carmen Luisa, no tenía ocupación diferente de sus lecturas, que por cierto eran frívolas, de preferencia aventuras de *gangsters* y detectives”<sup>29</sup>.

## Conclusiones

La biografía es una narrativa que hace parte de las formas restauradoras de la memoria personal y colectiva. En esta dirección va el aporte de Ignacio Torres Giraldo, tanto de la biografía de María Cano como de su escritura autobiográfica en libros como *Cincuenta meses en Moscú*, *Recuerdos de infancia* y *Anecdotario*.

Una constatación de la recepción de la biografía examinada aquí, es que ha sido una fuente documental aprovechada en productos audiovisuales como la película *María Cano* (1990), con guión y dirección de Camila Loboguerrero. Constituye una incursión del cine nacional en el género *biopic*. Se aprecia en la cinta la recreación de los años 20 con los sucesos sociales y luchas de los trabajadores anotados atrás. María Cano es interpretada por la actriz María Eugenia Dávila y Frank Ramírez representa a Ignacio Torres Giraldo.

De igual manera, Torres Giraldo es una de las dos fuentes más citadas en la biografía literaria *María Cano, la virgen roja* (2017) de la escritora Beatriz Helena Robledo. Esta obra atiende una necesidad latente de indagar por una vida desde la perspectiva de género y con el buen estilo de biografía literaria de la “Flor del trabajo”, sin escatimarle al lector la mujer con altibajos y vicisitudes. Veinticuatro citas tomadas de Torres Giraldo se pueden contabilizar en el libro de Robledo, de las cuales catorce corresponden a *María Cano apostolado revolucionario*. Y toma por sorpresa al lector, porque solo en el último párrafo de las 352 páginas, aparece la voz de la autora Robledo en primera persona para hacer una suerte de ajuste de cuentas a Torres Giraldo:

---

29 Torres, *María Cano apostolado revolucionario*, 153-54.

En dicha biografía Ignacio deja la sensación al lector de que María se hace revolucionaria gracias a él. No comparto su convicción. María tuvo una manera propia de construirse como mujer política, labró su camino y su criterio gracias a muchas personas y lecturas con unas ideas basadas en el amor, la fraternidad, los lazos solidarios. Ella tuvo siempre conciencia y voluntad para formar su propio criterio. No se doblegó ante nada ni ante nadie<sup>30</sup>.

Una carencia de *María Cano apostolado revolucionario*, es que no contiene testimonios de los contemporáneos del personaje biografiado para saber, por ejemplo, cómo la percibían otras mujeres de su tiempo y/o de distintas clases. Apenas hay alusiones a su madre y las hermanas. La voz que domina en la obra es la enunciación del narrador-autor, los documentos como las cartas del archivo y la copiosa autocitación extraída de *Los inconformes*. En este orden de ideas, no hay duda de que en este libro se da la simbiosis de biografía de personaje histórico y remembranzas propias de la autobiografía.

En cuanto al estilo del autor, la categoría principal de la investigación realizada, hay un tono que oscila entre el periodismo y la historia, con una escritura directa y clara. Están presentes: el acervo documental, aunque no aplica la interpretación, la erudición, pero no hay la “bella prosa”, componentes de la triada de características que se suscribe en el marco teórico ya retomado en el numeral 2.

Debe señalarse que en *María Cano apostolado revolucionario*, se cumple una exigencia que Gilberto Loaiza, expresó en su reflexión de este género en una conferencia de 2018: saber establecer la relación entre el microcosmos del individuo y el macrocosmos de la época.

Esto es posible porque hay reconstrucción del contexto y se muestran unos mecanismos sociales que afectan al individuo y cómo este busca liberarse junto a su clase –en este caso obreros, artesanos e intelectuales–, luchando por transformaciones de fondo y reformas. Así se infiere del relato de las siete giras de María Cano, la lucha y conquista del triple ocho por parte de los trabajadores: 8 horas de trabajo, 8 horas de estudio y 8 horas de descanso, el pulso desigual entre los obreros y campesinos con los dueños del gran capital como ocurre con la huelga

---

30 Beatriz Helena Robledo. *María Cano la virgen roja*. (Bogotá: Debate, 2017), 352.

de las bananeras que el personaje conoció directamente en el territorio, el oponerse con una estrategia real a la “Ley heroica” que pretendía restablecer la pena de muerte, mostrar cómo se iba desmoronando la hegemonía conservadora y la transición hacia otro régimen con más libertades.

## Bibliografía

- Celis, Juan Carlos. “Torres Giraldo, Ignacio”. En *Diccionario biográfico de las izquierdas latinoamericanas*. (Buenos Aires: CeDInCI, 2020). <http://diccionario.cedinci.org/giraldo-ignacio/>
- Dosse, François. *La apuesta biográfica. Escribir una vida*. Valencia: Universidad de Valencia, 2007.
- Epstein, Joseph. “El ascenso de la biografía literaria”. En *Facetas*, 89, (1990), 65-70.
- Galán, Jhon. *Luis Tejada. Vida breve, crítica crónica*. Colección 100 personajes–100 autores. Bogotá: Panamericana, 2005.
- Loaiza, Gilberto. “Itinerario de mis prácticas de historiador”. En *Los historiadores colombianos y su oficio. Reflexiones desde el taller de la historia*, editores José David Cortés; Helwar Figueroa y Jorge Enrique Salcedo, 31-47. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2017.
- Loaiza, Gilberto. “La escritura biográfica”. Conferencia en el Coloquio de Historia regional, Maestría en Historia de la Universidad Tecnológica de Pereira, 23 de noviembre, 2018.
- Marulanda, Édison. “Introducción”. En *Más que Juan Mosca. Fernando Garavito, escritor y hereje*, xix- xxvi. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2016.
- Robledo, Beatriz Helena. *María Cano, la virgen Roja*. Bogotá: Debate, 2017.

- Rodríguez, Isabel. “María de los Ángeles Cano Márquez: del sindicalismo al socialismo subvirtiendo las reglas del padre”. En *Las desobedientes. Mujeres de nuestra América*. Compiladoras Betty Osorio y María Mercedes Jaramillo, 237-260. Bogotá: Panamericana, 2017.
- Rubio, Alfonso. “La escritura de Ignacio Torres Giraldo. El aprendizaje de un autodidacta”. *Historia y Espacio* 47 (2016), 123-141.  
[http://historiayespacio.univalle.edu.co/index.php/historia\\_y\\_espacio/%20article%20/view%20/1878](http://historiayespacio.univalle.edu.co/index.php/historia_y_espacio/%20article%20/view%20/1878)
- Salazar, Lisímaco. *Pedacitos de historia. Pereira 1905-1930*. 118-120, Pereira: Gráficas Buda, 2013.
- Sánchez, Ricardo. “Nuestra rosa roja”. *El Espectador*, Agosto 20, 2017.  
<https://www.elespectador.com/noticias/cultura/nuestra-rosa-roja-articulo-709126>
- Somerset Maugham, William. “Flaubert y Madame Bovary”. En *Diez grandes novelas y sus autores*, 191-220. Barcelona: TusQuets Editores. Colección Fábula, n° 261, 2006.
- Schwob, Marcel. *Vidas imaginarias*. Barcelona: Ediciones Orbis S.A, Hyspamérica Ediciones Argentina, S.A. Colección Biblioteca personal de Jorge Luis Borges, n° 12, 1986.
- Torres Giraldo, Ignacio. *María Cano apostolado revolucionario*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1980.
- Torres Giraldo, Ignacio. *Anecdotario*. Cali: Universidad del Valle, 2004.
- Torres Giraldo, Ignacio. *Cincuenta meses en Moscú*. Cali: Universidad del Valle, 2005.
- Torres Giraldo, Ignacio. *Recuerdos de infancia y Anecdotario*. Colección Biblioteca Ignacio Torres Giraldo. Cali: Universidad del Valle, 2016.
- Vallejo, Maryluz. *A plomo herido. Una crónica del periodismo en Colombia (1880-1980)*. Bogotá: Planeta, 2006





5

CAPÍTULO  
CINCO



## Gabriel García Márquez, un articulista de provincia con intuición de escritor universal

Una revisión a su columna “Punto y aparte” y a las etapas de formación literaria anteriores al Grupo de Barranquilla

*Nathalia Gómez Raigosa*

Con fastuosos y rimbombantes epítetos se describe el éxito alcanzado por Gabriel García Márquez en su carrera literaria: el ícono mundial del realismo mágico, el escritor más celebrado del *Boom* Latinoamericano, el Nobel de Literatura de 1982, el novelista canónico de Colombia, pero poco se menciona lo mucho que la consolidación de este clásico global le debe a la provincia. Si bien sus primeras publicaciones aparecieron en medios nacionales con sede en Bogotá, cuando aún cursaba el colegio, fue en un periódico de la región caribe donde en su juventud intuyó los valores que debía tener un proyecto literario para trascender su espacio físico.

Ese periódico era *El Universal* de Cartagena. Allí García Márquez incursionaría en el periodismo bajo la orientación de redactores experimentados, como un oficio que le permitió sobrevivir de su escritura. Es curioso como el nombre de este diario cartagenero parece haber augurado la dimensión que logró su obra en la madurez al considerarse como la más leída en español después de Cervantes; fue en sus instalaciones, al lado de los más rudimentarios linotipos y sobre ajetreadas máquinas de escribir, donde este novato periodista se obsesionó por desentrañar la fórmula oculta de las obras literarias que

han trascendido las fronteras espaciales y resistido a la traducción y el tiempo.

Este capítulo se centra en la etapa en la que el joven García Márquez se radica en Cartagena, entre el 20 de mayo de 1948 y noviembre de 1949, e intenta establecer una conexión con los años anteriores en el liceo de Zipaquirá y con la temporada posterior cuando se radica en Barranquilla; tres momentos que conforman lo que Rama (1987) denominó: periodo de iniciación (1947-1954). También se propone reflexionar sobre la valoración de Cartagena como génesis periodística del que va a ser uno de los reporteros más influyentes del mundo. Finalmente, se subraya la importancia que tuvieron los artículos escritos de esta época en la configuración de los motivos centrales y recurrentes de su universo literario.

### **Cartagena: entre Zipaquirá y Barranquilla**

El crítico Ángel Rama en su famoso cursillo organizado por el Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana en 1972, que se editó como *García Márquez: edificación de un arte nacional y popular* (1987), reveló la importancia del Grupo de Barranquilla en la configuración literaria e intelectual de Gabriel García Márquez. Fue la primera voz en advertir que el Premio Nobel de Literatura colombiano se debía también a su ambiente cultural. Este análisis fue ampliado en el prólogo de *Textos costeños* (1982) por el estudioso francés Jacques Gilard, quien agregó que, en esta etapa temprana, García Márquez se retroalimentó con el bagaje compartido por importantes figuras en el campo de la literatura, el periodismo, la pintura, la música, la fotografía y el cine<sup>1</sup> en la capital del departamento del Atlántico.

Los aportes de Rama y Gilard despertaron el interés internacional por el llamado Grupo de Barranquilla y promovieron la idea de que el “puerto de oro de Colombia” fue el epicentro de los inicios literarios de García Márquez; postura que generó un revuelo en la región caribe e incrementó la rivalidad ya existente entre Cartagena y Barranquilla.

---

<sup>1</sup> El Grupo de Barranquilla estaba compuesto principalmente por los reconocidos periodistas: José Félix Fuenmayor; su hijo, Alfonso Fuenmayor; Germán Vargas; Álvaro Cepeda Samudio y el librero catalán Ramón Vinyes. Al grupo se le sumaban ocasionalmente otros artistas como el pintor Alejandro Obregón, el caricaturista Orlando Rivera “Figurita”, el fotógrafo Nereo López, la pintora Cecilia Porras y la poeta Meira del Mar, entre otros.

A propósito de esta discusión, en 1995 se publicaron los libros: *Cómo aprendió a escribir García Márquez* de Jorge García Usta y *Un ramo de no me olvides* de Gustavo Arango, que buscaban reivindicar el periodo cartagenero como parte fundamental de la formación del escritor y periodista; pese al tono reaccionario del primer libro, es interesante analizar la aseveración que hace con respecto a las contribuciones de Gilard que, según el autor, repercutieron en la mitologización del Grupo de Barranquilla<sup>2</sup>.

En el 2002 García Márquez publicó *Vivir para contarla*, el primer y único volumen publicado de tres<sup>3</sup>, con los que planeaba dar cuenta de sus memorias, proyecto que quedó inconcluso porque el escritor comenzó a padecer problemas de salud. En este primer tomo, que abarca desde su nacimiento hasta la primera mitad de la década de los años cincuenta, hay un énfasis en su formación literaria, sobre todo a los periodos de Zipaquirá, Cartagena, Barranquilla y Bogotá, y clarifica la importancia de cada etapa con duros detalles biográficos relacionados con la precariedad económica que tuvo que padecer en sus primeros años como periodista en la ciudad heroica y el menosprecio de su sociedad.

La etapa de formación de Cartagena, que de algún modo origina muchas de las búsquedas que se van a desarrollar más a fondo en Barranquilla –como se puede constatar, en la reescritura de muchos temas que primero fueron comentarios de *El Universal* y después se ampliaron como notas en *El Heraldo*–<sup>4</sup> desemboca de las lecturas más

2 García Usta, Jorge. *Cómo aprendió a escribir*. (Pereira: Collage Editores, 2015), 14.

3 En la sala de lectura y visualización del Harry Ransom Center de la University of Texas se puede consultar las versiones del segundo tomo de *Vivir para contarla*, del que García Márquez solo dejó 25 páginas escritas.

4 “Las notas publicadas después de su viaje a Sucre. En junio de 1948, reaparecen más amplias y trabajadas en la serie “Relatos de un viajero imaginario” que García Márquez publicó entre febrero y marzo de 1951 en su columna ‘La Jirafa’ de *El Heraldo*. Para ese momento, García Márquez ha regresado a Cartagena, desde donde envía sus columnas a Barranquilla. En la serie publicada en *El Heraldo* aparece nuevamente la negra reluciente y suntuosa como arcángel de brea, el indio y el hombre “a quien el relámpago de un machetazo le cayó de filo sobre la risa, y lo dejó serio para siempre, con una tremenda seriedad llena de cicatrices”. Esta vez, el contexto de la serie es mucho más amplio e incluye impresiones sobre pueblos, hoteles y nuevos personajes. Otro texto que aparece nuevamente con algunas modificaciones, es el del 4 de julio de 1948 (“Y pensar que todo –Albaniña– estará alguna vez habitado por la muerte”. *El Heraldo*, febrero 16 de 1950). La nota sobre el amor como enfermedad hepática (julio 10 de 1948) vuelve a aparecer en una de sus columnas de *El Heraldo*” Gustavo Arango, *Un ramo de nomeolvides: García Márquez en El Universal*. (Medellín: Editorial Universal Pontificia Bolivariana, 2014), 179.

importantes de su infancia y adolescencia, en la medida que, como bien sabemos, su inquietud por la literatura se despertó mientras cursaba primero y segundo de bachillerato en el colegio jesuita San José en Barranquilla con su profesor de literatura, el padre Ignacio Zaldívar<sup>5</sup>, con quien aprendió la poesía del Siglo de Oro español<sup>6</sup>.

Pero sin lugar a duda, el Liceo Nacional de Varones en Zipaquirá, marcará un antes y un después en su vida literaria, pues fue allí donde García Márquez cursó los últimos cuatro años de bachillerato<sup>7</sup>, gracias a que llegó a la capital buscando una beca que, por esa época, el estado proporcionaba a los estudiantes más brillantes de las provincias. García Márquez soñaba con entrar al prestigioso colegio San Bartolomé, donde han estudiado desde la colonia los hijos de la cúpula dirigente colombiana, pero contrario a sus deseos, fue enviado al Liceo de Zipaquirá<sup>8</sup>, un colegio nuevo, que reunía una nómina muy interesante de profesores rechazados en Bogotá por sus orientaciones progresistas<sup>9</sup>.

### Renovación literaria en el Liceo de Zipaquirá

Al imberbe García Márquez le costó adaptarse al inclemente frío y al régimen monacal del internado, ubicado en el altiplano andino<sup>10</sup>; pese a esto, una serie de hechos favorables se fueron alineando para que el muchacho reforzara su ya despierta inquietud por las letras. El primero fue coincidir con el profesor Julio Calderón Hermida<sup>11</sup>, quien decidió no enseñar castellano como correspondía al enfoque de tercero de bachillerato, sino literatura, pues era un empedernido hacedor de versos que no perdía ocasión para leerles y comentarles a sus estudiantes los poetas piedracielistas que estaban en auge por esos años en Colombia.

Piedra y Cielo fue un movimiento literario en Colombia que tomó su nombre del poemario de escritor español Juan Ramón Jiménez. Se

---

5 Dasso Saldívar, *García Márquez El viaje a la semilla* (Bogotá: Alfaguara, 1997), 137

6 “(...) me sabía de memoria todos los clásicos españoles. No solo me los sabía y los recitaba, sino que los cantaba” Redacción Cromos. 2011. «García Márquez: “Piedra y cielo me hizo escritor”.» El Espectador. 11 de Junio. Último acceso: 29 de 11 de 2020. [www.elespectador.com](http://www.elespectador.com).

7 García Márquez, Gabriel. *Vivir para contarla*. (Bogotá: Penguin Random House, 2015), 226.

8 “Obtener la beca en Zipaquirá, diría luego fue como ganarse un tigre en una rifa. El colegio fue un castigo y ese pueblo helado una injusticia”. Martin, Gerald. *Gabriel García Márquez: Una vida*. (Bogotá: Random House Mondadori, 2009), 107.

9 Gerald Martin, *Gabriel García Márquez: Una vida*, 108.

10 Martin, *Gabriel García Márquez: Una vida*, 107.

11 Saldívar. *García Márquez El viaje a la semilla*, 164.

había creado en 1933 por los jóvenes poetas Eduardo Carranza, Jorge Rojas, Arturo Camacho Ramírez, Carlos Martín, Tomás Vargas Osorio, Darío Samper y Gerardo Valencia, inspirados en la influencia tardía de Rubén Darío, el Siglo de Oro a través de la Generación del 27 y Pablo Neruda<sup>12</sup>, y tuvo como propósito despertar “para la vida una nueva poesía del corazón”<sup>13</sup> y estremecer “las ruinas arqueológicas” de los parnasianos y neoclásicos colombianos en cuyo centro se ubicaba Guillermo León Valencia<sup>14</sup>.

Su actitud irreverente significó un escándalo nacional que contagió a las juventudes con el deseo de rebelarse en contra del acartonamiento y el academicismo que hasta este momento reinaba en la poesía colombiana. Este ambiente febril llegó hasta el caserón colonial, cuando el rector Alejandro Ramos, quien había impuesto en el liceo un énfasis en matemáticas, fue sustituido por Carlos Martín, un joven de 30 años, benjamín del grupo piedracielista, que viró el proyecto educativo hacia la literatura, dictó conferencias, repartió sus libros entre los profesores e implementó la costumbre de las lecturas en los camarotes antes de dormir.

Martín también se ocupó de la enseñanza literaria, que él mismo centró en la obra y figura de Rubén Darío, del que como buen piedracielista era ferviente admirador<sup>15</sup>. Era de esperarse que durante estas sesiones García Márquez se percatara de las múltiples similitudes existentes entre su vida y la del poeta nicaragüense –más de veinticinco pudo contar el biógrafo Saldívar<sup>16</sup>– “debió mirarse como en un espejo en los relatos del profesor, pues él también había sido un niño soñador de una aldea del Caribe, al cuidado de su abuela y de su tía abuela, y un

---

12 Martín, *Gabriel García Márquez: Una vida*, 112.

13 García Márquez, *Vivir para contarla*, 303.

14 Guillermo Valencia (1873-1943) fue el poeta más destacado de los poetas parnasianos de Colombia, cuyo lema era “sacrificar el mundo para pulir un verso”. A los quince años en el colegio San José de Barranquilla, García Márquez no solo lo leía ya, sino que lo recitaba en las veladas del colegio. Pero en Zipaquirá lo fue relegando bajo la influencia de Piedra y Cielo. Su juicio de novelista consagrado sería el más demolidor que se ha emitido sobre Valencia “Al leer años después a Guillermo Valencia, comprendí que era una figura completamente inflada, una vergüenza pública, de la cual no se salva ni un solo verso” (declaraciones a Juan Gustavo Borda). Dasso Saldívar, *García Márquez El viaje a la semilla*, 489-90.

15 “podía estarse una hora analizando uno de los sonetos, los motivos del poema, la invención metafórica, el ritmo poemático” Saldívar, Dasso. 1997. *García Márquez: El viaje a la semilla*. Bogotá: Alfaguara, 161.

16 Saldívar, *García Márquez: El viaje a la semilla*, 490.

día, teniendo menos de cuatro años, lo había deslumbrado la presencia de una bella y joven señora, asegurándole que ella era su madre. Y como el poeta nicaragüense, Gabriel se había criado también a la sombra de un viejo coronel que le había contado mil y una historias de la guerras civiles, el mismo que un día lo llevó a conocer el hielo, y, al igual que el poeta, Gabriel había publicado sus primeros versos rimados a los trece años y había estudiado con los jesuitas<sup>17</sup>. García Márquez quedó magnetizado no solo por las situaciones paralelas entre él y Darío, sino también por su obra, que ejerció un fuerte influjo durante toda su vida.

Gracias al rector Martín, el estudiante costeño, junto a sus compañeros<sup>18</sup>, tuvo la oportunidad de conocer más de cerca a los integrantes del piedracielismo, con la excusa de entrevistarlos para el artículo central de la *Gaceta Literaria*: una publicación escolar impulsada por su rector, que pretendía convertirse en el órgano de difusión oficial de Piedra y Cielo y que nunca vio la luz por ser acusada de violar la censura impuesta días antes, luego de ser declarado el estado de sitio en Colombia<sup>19</sup>. Esto desencadenó en la incineración de la revista y en la obligada renuncia del joven rector por promover propaganda revolucionaria<sup>20</sup>. De esta época se destacan además los poemas de corte piedracielista que García Márquez escribió<sup>21</sup> bajo el seudónimo de Javier Garcés, publicados por el mismo Eduardo Carranza en el diario *El Tiempo* y que marcaron un estilo lírico que lo acompañó por largo periodo<sup>22</sup>, hasta que en la sala de redacción se vio obligado a matizarlo y decantarlo.

García Márquez deja consignada la importancia de esta época en la expresión: “Todo lo que sé lo debo al bachillerato”<sup>23</sup>, pero quizás

---

17 Saldívar, *García Márquez El viaje a la semilla*, 161.

18 Martín, *Gabriel García Márquez: Una vida*, 113.

19 Gustavo Castro Caicedo, «A Gabo le quemaron su Gaceta.» ANDA a mano alzada. Último acceso: 2020 de Noviembre de 29. <https://www.andacol.com/index.php/75-revista-anda/revista-anda-41/451-a-gabo-le-quemaron-su-gaceta>.

20 Martín, *Gabriel García Márquez: Una vida*, 114.

21 “Uno de ellos titulado “Canción” fue su primera publicación en el suplemento literario de *El Tiempo*, el diario más importante de Colombia, firmado bajo el seudónimo de Javier Garcés, lo encabezaba un epígrafe de Eduardo Carranza, cabecilla de grupo piedracielista y una dedicatoria a su amiga de la época, Lolita Porras”. Martín, *Gabriel García Márquez: Una vida*, 115.

22 “Así no es raro que cuando corrijo las pruebas de cualquier novela mía, el primer repaso esté dedicado a decapitar metáforas piedracielistas: todavía quedan” Redacción Cromos. 2011. «García Márquez: “Piedra y cielo me hizo escritor”.» *El Espectador*. 11 de Junio. Último acceso: 29 de 11 de 2020. [www.elespectador.com](http://www.elespectador.com).

23 Gustavo Castro Caicedo, «Los cuatro años de soledad de Gabo en Zipaquirá.» *El Tiempo*, 2 de enero de 2013.



el aporte más insospechado y a la vez fundamental, fue que, gracias a este grupo de insurgentes de la poesía, descubrió la insolencia de ir contra lo tradicionalmente establecido como el único camino para la renovación del arte literario.

Creo que la importancia histórica de “Piedra y Cielo” es muy grande y no suficientemente reconocida. Para mí fue fundamental. Allí no sólo aprendí un sistema de metaforizar, sino lo que es más decisivo, un entusiasmo y una novelería por la poesía que añoro cada día más y que me produce una inmensa nostalgia. Piensa tú en un país revuelto por unos loquitos que hacían versos. Unos orates contagiosos<sup>24</sup>.

### Mirar el mundo con ojos curiosos

Después del grado de bachiller, García Márquez, por presión de sus padres, se embarcó en la carrera de derecho y ciencias políticas en la Universidad Nacional de Colombia “como lo son inicialmente casi todos los escritores en Hispanoamérica”<sup>25</sup> “que no sólo era una buena base cultural para cualquier oficio, sino también una carrera humanizada con clases en la mañana y tiempo libre para trabajar en las tardes”<sup>26</sup>. Pero solo alcanzó a estudiar allí el primer año y parte del segundo, porque tanto el alma máter como toda la ciudad, quedaron reducidas a escombros después de los motines causados por ‘El Bogotazo’<sup>27</sup>.

Con 21 años llegó a “La Heroica”, una ciudad que se caracterizaba por estar muy al margen del fragor bipartidista, y donde además, era posible homologar sus estudios en la Universidad de Cartagena<sup>28</sup>. Estaba muy angustiado por conseguir una forma para garantizar su subsistencia, cuando la suerte conspiró para que una noche, mientras transitaba por la calle Mala Crianza –en el viejo barrio Getsemaní, colindante a la ciudad amurallada–<sup>29</sup> reconoció como un santo y seña, la palmada en el hombro que le dio el médico y escritor Manuel Zapata

24 Redacción Cromos. «García Márquez: “Piedra y cielo me hizo escritor”.» *El Espectador*, 11 de junio de 2011.

25 Ángel Rama, *García Márquez: edificación de un arte nacional y popular* (Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1987), 169.

26 García Márquez, *Vivir para contarla*, 303.

27 Saldívar, *García Márquez: El viaje a la semilla*, 192.

28 Saldívar, *García Márquez: El viaje a la semilla*, 196.

29 Martín, *Gabriel García Márquez: Una vida*, 143.

Olivella, con quien se había visto en medio de los desórdenes del 9 de abril<sup>30</sup>.

Zapata Olivella –quien le llevaba siete años– lo notó preocupado por la incertidumbre que le generaba su nuevo destino. Después de escuchar sus aprietos, supo que la única solución era recomendarlo con su amigo, Clemente Manuel Zabala, quien había asumido el cargo de jefe de redacción de *El Universal*, periódico fundado dos meses antes, por el dirigente liberal, Domingo López Escauriaza, con el objetivo de que esa ciudad de mayoría conservadora tuviera por fin un portavoz de la oposición<sup>31</sup>.

Por fortuna, el maestro Zabala, como le decían dentro y fuera del periódico, había leído los cuentos que García Márquez publicó en *El Espectador*<sup>32</sup>, por lo que le pareció muy buena la idea incorporar al periódico una promesa de las letras nacionales, que podría aportar “color” en la sección de ‘Comentarios’<sup>33</sup>. El aprendiz de redactor arrancó esta etapa poco convencido<sup>34</sup>, pues en ese momento estaba obsesionado con la idea de convertirse en escritor.

Zapata Olivella insistió contra mis razones en que periodismo y literatura terminaban a la corta por ser lo mismo, y un vínculo con *El Universal* podría asegurarme tres destinos al mismo tiempo: resolverme la vida de una manera digna y útil, colocarme en un medio profesional que era por sí solo un oficio importante y trabajar con Clemente Manuel Zabala, el mejor maestro de periodismo que podía imaginarse<sup>35</sup>.

El joven Gabriel no se enteró en qué momento, durante la charla con el maestro Zabala, se comprometió a escribir una columna diaria para *El Universal*<sup>36</sup>. Por un momento dudó regresar al periódico, pero al otro día, una nota elogiosa y efusiva, que le dio la bienvenida a un tal Gabriel García Márquez, lo obligó a presentarse en el periódico ese mismo día y cumplir con lo prometido<sup>37</sup>.

---

30 García Márquez, *Vivir para contarla*, 377.

31 Martín, *Gabriel García Márquez: Una vida*, 144.

32 García Márquez, *Vivir para contarla*, 379.

33 Arango, *Un ramo de nomeolvides: García Márquez en El Universal*, 178.

34 García Márquez, *Vivir para contarla*, 308.

35 García Márquez, *Vivir para contarla*, 308.

36 García Márquez, *Vivir para contarla*, 384.

37 García Márquez, *Vivir para contarla*, 381.

## Saludo a Gabriel García

Un día Gabriel García Márquez salió de las orillas del Mojana y se dirigió a Bogotá llevado por su ambición de aprender y de abrir a su inteligencia más amplios y nuevos caminos a su inquietud. Allá ingresó a la universidad a familiarizarse con las disciplinas de la jurisprudencia, y quedando en su curiosidad intelectual una zona libre, le dio ocupación en el noble ejercicio de las letras. Fue así como, al lado del código, hizo incursiones en el mundo de los libros y atenaceado por las urgencias de la creación, publicó sus primeros cuentos en *El Espectador*.

Fueron aquellas primicias de su ingenio una revelación y Eduardo Zalamea, gran catador y gran mecenas de las bellas letras le hizo llegar su palabra de animación y le abrió irrestrictamente las páginas de su insuperable magazine.

Hoy, García Márquez, por un imperativo sentimental ha retornado a su tierra y se ha incorporado a nuestro ambiente universitario tomando una plaza en la Facultad de Derecho donde continuará los estudios que comenzara con tan halagadores éxitos en la capital.

El estudioso, el escritor, el intelectual, en esta nueva etapa de su carrera, no enmudecerá y expresará en estas columnas todo ese mundo de sugerencias con que cotidianamente impresionan su inquieta imaginación las personas, los hombres y las cosas<sup>38</sup>.

‘Punto y aparte’ fue el nombre con el que García Márquez bautizó su columna en *El Universal*. Zabala le enseñó, como a los demás columnistas, a practicar un modelo de artículos más cercano al comentario. Esto se explica, según las investigaciones de Daniel Samper Pizano sobre la evolución de la crónica en Colombia, a que esta estructura estuvo inspirada en la “generación española encabezada por Azorín”<sup>39</sup>.

---

38 *El Universal*, jueves 20 de mayo de 1948, página cuatro, sección ‘Comentarios’. García Usta, *Cómo aprendió a escribir*, 69.

39 Daniel Samper, *Antología de las grandes crónicas colombianas. Tomo I, 1529-1948*. (Bogotá: Aguilar, 2003), 40.

Zabala no entiende ni practica como un modelo cerrado, limitado y estático, sino como un espacio abierto, apto para abordajes temáticos y aventuras estilísticas. Estas experiencias van desde el comentario político y humorístico –en el cual Zabala alcanza una innegable y sorprendente maestría– hasta abarcar la nota local, la nota sobre figuras de la cultura y el deporte, la nota polémica sobre temas de literatura y cultura y el comentario basado en el cable, que será para García Márquez –como lo era para Zabala– muy a tono con cierta tradición del periodismo costeño, un camino para familiarizarse con lo insólito y lo curioso (muchas veces con lo frívolo) y un modelo gratuito pretexto para la experimentación y el ejercicio narrativo<sup>40</sup>.

En esta cuestión genealógica hay que tener en cuenta que para finales de los años cuarenta los géneros periodísticos no estaban bien delimitados, porque son convenciones tipológicas que se conceptualizaron en las facultades de comunicación social y periodismo, que todavía no existían en Colombia y apenas nacían alrededor del mundo<sup>41</sup>, así como en las propias redacciones, cuando estas se preocuparon por formular sus manuales de estilo.

El comentario era, en la práctica, lo mismo que una columna o el artículo de opinión y esta, a su vez, incluía rasgos y recursos de la crónica, porque era una especie de protogénero que permitía carices muy diversos: narrativos, discursivos o descriptivos, que en la actualidad se considerarían hibridación entre géneros<sup>42</sup>.

Es así como en ‘Punto y aparte’, el principiante García Márquez, practicó un periodismo intemporal que osciló entre lo trascendental y lo humorístico, “(...) en las que muchas veces se trataba de llenar un espacio, de decir cosas –a veces muchas cosas– a propósito de poco

---

40 García Usta, *Cómo aprendió a escribir*, 251.

41 Para ese momento, la única en marcha era la Columbia University Graduate School of Journalism, fundada en 1902, luego de que Joseph Pulitzer donara fondos para fomentar la profesionalización del oficio. En esta universidad realizará unos cursos de periodismo Álvaro Cepeda Samudio, lo que significó un precedente importante para el periodismo moderno en Colombia 2015. Gabriel García Márquez. *Textos costeños*. (Bogotá: Penguin Random House, 2015), 30-1. Para más información sobre esta la historia de esta escuela lea el libro. Joseph Pulitzer. *Joseph Pulitzer sobre el periodismo* (Madrid: Gallo Negro, 2011), 22.

42 La columna de opinión, género predominante de este periodismo hasta la aparición de la crónica y el reportaje, fue el vehículo de trabajo cotidiano y de expresión verbal, técnica y estructural para los periodistas. García Usta, *Cómo aprendió a escribir*, 101.

o de nada”<sup>43</sup>. Eran ejercicios de escritura mental como él mismo lo recordó en sus memorias: “una gimnasia esencial para mi formación de escritor”,<sup>44</sup> emparentada con la crónica modernista, en la que los redactores manifiestan una relación ambivalente de amor/odio con la ciudad moderna y la vida urbana.

Durante estos 19 meses en *El Universal*, el joven Gabriel escribió 40 artículos, algunos identificados con las iniciales GGM o por la firma completa; pero también se habla de “la pasión por los cables (internacionales) como materia del trabajo diario”<sup>45</sup> y de “una anónima labor editorial imposible de identificar o atribuir puesto que su pluma aún estaba en construcción”. Pese a las múltiples tareas, solo se le pagaban por las columnas publicadas, por lo que el estipendio recibido era mínimo y solo le alcanzaba para sobrevivir una semana del mes<sup>46</sup>; las tres restantes, vivía prácticamente, de la caridad de sus compañeros.<sup>47</sup>

### En busca de un ideario original

El novato de la redacción se las arreglaba como podía para subsistir. “Su ambición de ser escritor lo lleva –algo narcísicamente– a privilegiar más aún en la búsqueda de planteamientos o expresiones originales. Quizás sea esto lo que marca más definitivamente el periodismo de García Márquez en los cinco primeros años”<sup>48</sup>. Por esto en sus notas iniciales se pueden identificar sin mayor esfuerzo las ideas embrionarias que se convertirán en las obsesiones recurrentes de toda su obra.

La primera nota (mayo 21 de 1948) “Los habitantes de la ciudad nos habíamos acostumbrado a la garganta metálica que anunciaba el toque de queda”<sup>49</sup> tan emblemática por ser la que inaugura su carrera periodística, fue propuesta por él y corregida de manera vehemente

---

43 García Márquez, *Textos costeños*, 43.

44 García Márquez, *Vivir para contarla*, 393.

45 García Usta, *Cómo aprendió a escribir*, 101.

46 García Márquez, *Textos costeños*, 389.

47 “Económicamente estaba al borde del desastre. A pesar de que a efectos prácticos era un periodista de nómina, García Márquez cobraba por artículos (...) le pagaban 32 centavos –un tercio de peso– por artículo escrito, fuera firmado o no, y prácticamente nada por sus otras obligaciones”. Martín, *Gabriel García Márquez: Una vida*, 149.

48 García Márquez, *Textos costeños*, 43.

49 García Usta, *Cómo aprendió a escribir*, 71.

por Zabala, al punto de que la reescribió totalmente<sup>50</sup>. Sin embargo, este comentario precursor, que poetiza la censura y el toque de queda –decretado después de los disturbios de El Bogotazo– está basado en el concepto del *iustitium* o estado de excepción<sup>51</sup>, que en derecho constitucional significa la generación de las condiciones jurídicas necesarias para que el poder disponga de los derechos de sus ciudadanos, incluso los fundamentales, en situaciones especiales. Esta noción para García Márquez, no solo estaba relacionada con el periodo neurálgico que estaba viviendo el país, sino que también con los contenidos del curso de derecho romano, que estaba viendo en ese momento en la Universidad de Cartagena<sup>52</sup>, y que finalmente, fueron centrales en obras posteriores tan importantes como *Los funerales de la mamá grande*, *Cien años de soledad* y *El otoño del patriarca*.

La segunda nota (mayo 22 de 1948), y una de las más citadas, es un elogio al acordeón, cuando el folklor no era un tema común en los diarios “No sé qué tiene el acordeón de comunicativo que cuando lo oímos se nos arruga el sentimiento”. Desde ese momento mostró un interés por la cultura popular, que se convirtió en uno de sus idearios representativos.

La tercera columna (mayo 25 de 1948) habla de ese encuentro entre dos formas de concebir el mundo, confrontada por la diferencia de sensibilidades entre hombres y mujeres: “Mientras el Consejo de Seguridad discute sobre el intrincado problema de Palestina, las mujeres, fieles a la eterna política de la coquetería, discuten si es o no conveniente alargar diez centímetros a la falda”, de ahí que sus personajes femeninos y masculinos perciban distinto todo lo que les rodea, comenzando por la temporalidad y la importancia de las cosas.

La cuarta (26 de mayo de 1948) es una aproximación a lo que será su apuesta por revestir de irrealidad las cosas fácticas o cotidianas, “Yo podría decir: ya vienen los helicópteros. Decir que a nuestro paisaje le está haciendo falta su presencia de pájaro fantástico, legendario”, en un intento de fabular el mundo moderno y de mostrar las invenciones tecnológicas como mágicas, lo que evidencia el germen del realismo

---

50 Arango, *Un ramo de nomeolvides: García Márquez en El Universal*, 116.

51 Para profundizar en las investigaciones sobre la biopolítica en el *iustitium*, véase: Giorgio Agamben. *Estado de excepción*. (Valencia: Pre-Textos, 2004).

52 Saldívar, *García Márquez El viaje a la semilla*, 214.

mágico<sup>53</sup> y se emparenta con el estilo de las crónicas modernistas, especialmente las de Rubén Darío.

La quinta columna (27 de mayo de 1948): “Crucificado en la mitad de la tarde está el espantapájaros. Tiene apenas la edad de una cosecha, pero su cercanía huele a frutas y a eternidad” es una tentativa por incursionar en el género fantástico y de acercarse a los tópicos de la literatura norteamericana, de lo que se desprenderá su tendencia a naturalizar lo sobrenatural, que, si se quiere, es la operación contraria de la nota y el tópico anteriormente trabajado.

Pero no solo el maestro Zabala tuvo que ver con la corrección de estilo y la búsqueda de un temario original, sino también sus vecinos de columnas: Héctor Rojas Herazo y Gustavo Ibarra Merlano, y otros cómplices que participaron en el ambiente cultural y periodístico, al igual que, tangencialmente, Donaldo Bossa Herazo, Manuel Zapata Olivella, Ramiro de la Espriella, George Lee Biswell Cotes, Santander Blanco Cabeza y Carlos Alemán, que conforman lo que se ha denominado en los últimos años como el grupo de Cartagena; pese a no ser tan reconocido como el de Barranquilla, el mismo Gilard admitió que: “la distinción entre la época cartagenera y barranquillera resulta abusiva y a la vez— dada la existencia de largos periodos sin documentar en *El Universal*— cómoda”<sup>54</sup>.

García Márquez llega a afirmar que Zabala “debe haber sido más importante para él que el mismo ‘sabio catalán’, Ramón Vinyes, a quien conoció muy brevemente en Barranquilla”, porque con el segundo compartió más de tres años, mientras con el primero si acaso cuatro meses, “lo cierto es que, al menos en el aspecto periodístico, el magisterio de Zabala debe de haber tenido un impacto más que notable”<sup>55</sup>.

Clemente Manuel Zabala tenía 55 años cuando se cruzó con García Márquez<sup>56</sup>, era normalista, había sido integrante del grupo literario ‘Los Nuevos’, secretario del general Benjamín Herrera, pero fue en el periodismo donde encontró su norte, su liberalismo de izquierda lo

53 García Usta, *Cómo aprendió a escribir*, 200.

54 García Márquez *Textos costeños*, 43.

55 García Márquez, *Textos costeños*, 20.

56 Martín, *Gabriel García Márquez: Una vida*, 144.

llevó a ser jefe de redacción de *Jornada* y amigo personal de Gaitán, a quien acompañó en su investigación de la masacre de las bananeras. Escribió en el *Diario Nacional* de Olaya Herrera y publicó en *Acción Liberal* de Plinio Mendoza Neira.

García Márquez en su autobiografía lo definió con varios epítetos “un sabio en la penumbra”<sup>57</sup> y “un pescador de almas”<sup>58</sup> pero, sin duda alguna, la tinta roja con la que corregía y tachaba textos a diestra y siniestra fue el símbolo que más causó recordación entre quienes fueron formados por él: “[t]odavía me pregunto cómo habría sido mi vida sin el lápiz del maestro Zabala y el torniquete de la censura, cuya sola existencia era un desafío creador”<sup>59</sup>, expresó García Márquez en sus memorias.

### Cisne de cuello torcido

Desde el 9 de abril el Gobierno Nacional dio la orden de que, al interior de las salas de redacción de cada diario del país, se instalara un censor “con voluntad y mando de no autorizar ni una letra que pudiera rozar el orden público”<sup>60</sup>. A la semana de que García Márquez aceptara su primer trabajo como periodista, salió una columna, entre adivinanza y semblanza, que describía a un sujeto misterioso, “un cervantino de pacotilla”<sup>61</sup>, con un papel central en la edición de *El Universal*. Esta nota habla por sí sola del nivel de compinchería que, en tan poco tiempo, había logrado el recién llegado con los demás miembros del equipo y describe con detalles pintorescos la vida al interior del periódico y su momento de aprendizaje.

Un nuevo, inteligente y extraño personaje se ha incorporado a nuestra mesa de redacción. Se presentó cualquier día procedente de no sé qué desconocido país, situado al norte de la extravagancia. Un hombrecillo intrascendente, desprevenido, que movía el más difícil y pintoresco mosaico de gesticulaciones. El animal de la timidez se le paseaba por la voz y se la tumbaba por los despeñaderos más intransitables de la gramática.

---

57 García Márquez, *Vivir para contarla*, 385.

58 García Márquez, *Vivir para contarla*, 380.

59 García Márquez, *Vivir para contarla*, 386.

60 García Márquez, *Vivir para contarla*, 384.

61 García Márquez, *Vivir para contarla*, 384.



Un hombre positivamente desadaptado. Sin filiación política definida, hubiera sido fácil confundirlo con un anarquista de mal gusto. Sin credenciales diplomáticas, tenía la revenida dignidad de un ministro plenipotenciario pasado de moda.

Se inició en el tema de su predilección hablando livianamente, con palabras circuídas por una corriente de lirismo barato. Luego, cuando en su interior desató la tempestad oratoria, cuando se le subió de grado la temperatura verbal, dijo de su peregrinación por el desordenado mundo del idioma, de sus campañas sanitarias por plazas y despoblados, y de los procedimientos de purificación brotados de su frondosa experiencia de caminante.

Su entonación, su atrincherada voz de caudillo municipal, de electorero incontrovertible, podían estremecer de envidia a muchas de nuestras estatuas.

El hombre, insignificante, tenía sin embargo, un gesto señorial. Por los ojillos inquietos le circulaba la sonrisa dolorosa de la ironía, mientras sus maneras dejaban en el aire un olor a lociones francesas y a brillantina nacional.

Era un curioso retazo de caballeros andantes y de Sanchos decadentes -pálido, débil, prerrafaelico- como para ponerlo a secar en una antología de versos centenaristas.

Ahora está aquí definitivamente, incorporado a nuestras labores diarias. Suspendido de un clavo en la oficina de redacción. Allí lo dejó el lápiz maestro de Héctor Rojas Herazo, acaso sin saber que aquella caricatura sin importancia, iba a desatar la más implacable campaña purificadora.

Hoy es nuestro cotidiano y benéfico dolor de cabeza. Desciende de su pedazo de papel y se nos asoma a la máquina por encima del hombro. Hemos empezado a escribir una nota y él, como todo un profesional de la sinceridad, nos grita al oído con una voz de regañadientes: “Usted, señor García, nunca aprenderá a escribir. ¡Tuérzale el cuello a ese cisne decadente! Déjese de tonterías y diga cosas que tengan sustancia. Hay que iniciar una campaña

contra la frondosidad lírica, eliminar esa adjetivación de a dos por centavo. Una verdadera labor de sanidad literaria”.

Este es, en dos platos, el miembro más útil de nuestra redacción. Es el encargado de archivar todo lo que no sirve. Allí en el clavo mismo que sostiene su desgarbada humanidad, está colgada la obra impublicable de todos los Mingos Revulgos espontáneos. Allí, amigos lectores, pueden encontrar mañana los originales de esta nota<sup>62</sup>.

Llama la atención la exclamación: “Usted, señor García, nunca aprenderá a escribir. ¡Tuérzale el cuello a ese cisne decadente! Déjese de tonterías y diga cosas que tengan sustancia. Hay que iniciar una campaña contra la frondosidad lírica, eliminar esa adjetivación de a dos por centavo. Una verdadera labor de sanidad literaria”, porque este regaño del censor es más bien la exhortación de todo el grupo de Cartagena, quienes estaban empeñados en que el joven abandonara el jardín piedracielista, que lo tenía preso desde sus días en el Liceo y su prosa diera un giro para atender a la realidad y los hechos que la componen, a través del oficio periodístico.

Este trabajo va a proporcionarle beneficios duraderos al joven de camisa estentórea y de inclinaciones kafkianas, al que de sopetón Zabala saca del devaneo piedracielista y de los cuentos herméticos, sienta frente a una máquina de escribir y pone a revisar y titular cables: la estructura paulatina de un estilo y de una ideología<sup>63</sup>.

Entre Zabala, el censor y los demás amigos del grupo de Cartagena, transformaron lo que era la impronta literaria del joven García Márquez hasta ese momento, que arrastraba con los lastres piedracielistas aprendidos en el liceo Zipaquirá. Un estilo que Saldívar describió como “empedrado de metáforas rebuscadas y chocantes”, “una sintaxis sinuosa que muchas veces encalla en lo inverosímil”<sup>64</sup>. Con diferentes estrategias—algunas de las cuales fueron bastante imaginativas—, el grupo de Cartagena le ayudó a torcerle el cuello al cisne modernista, a darle la

---

62 Gabriel García Márquez, *El Universal*, Sábado 29 de mayo de 1948, “Punto y Aparte”. García Márquez, *Textos costeños*, 78.

63 García Usta, *Cómo aprendió a escribir*, 251.

64 Saldívar, *García Márquez. El viaje a la semilla*, 215.

vuelta a su poética. Lo que marcará un nuevo rumbo hacia un discurso más del lado de una retórica personal, del retorno a las fuentes mismas de la vida, como diría Saldívar. Hay un gran crecimiento escritural en esta época, que no ha sido completamente advertido y que además contribuirá a que el periodista principiante se cuestione acerca de las características, innovaciones y preocupaciones de una nueva forma de narrar, que se estaba imponiendo en el panorama internacional, sin que la literatura colombiana, de ese momento, se percatara.

### El aprendizaje de lo universal

Tal fue la obstinación de todo el grupo de Cartagena para que el aprendizaje de periodismo se bajara de su torre de marfil que, dos meses después de su ingreso al periódico, es decir en junio de 1948, inventaron un personaje: César Guerra Valdés, con el fin de que encarnara de forma paródica pero también arquetípica, al poeta americano por excelencia y con el “mamagallismo” característico de la costa Atlántica, que les permitía reírse de las cosas aparentemente serias de la vida, falsearon la noticia de que supuestamente este bardo iba a visitar la ciudad en pocos días para ofrecer un recital lírico<sup>65</sup>.

Como era propio del grupo de Cartagena, el ejercicio fue en parte pedagógico, pero también humorístico. Contó además con una biografía del vate americano, publicada el 27 de junio de 1948, en la que se precisaba: “En el año 1940 publicó en México, César Valdés su primer libro de poemas titulado: Un jinete y el infinito”<sup>66</sup>, refiere la nota. Dos días después, el martes 29 de junio, la columna ‘Punto y aparte’ de Gabriel García Márquez hace un recuento de la visita del poeta. Pero esta no fue escrita por joven columnista, sino por Héctor Rojas Herazo,<sup>67</sup> quien lo suplantó<sup>68</sup>, con el fin de seguir alimentando la ilusión en los lectores de existencia del poeta imaginario y, de paso, continuar la actividad aleccionadora de desencantar a los jóvenes que, como su amigo Gabriel<sup>69</sup>, sufrían del conjuro piedracielista de los años

65 Llama la atención la similitud con las escenas, con las que muchos años más tarde, García Márquez recreó a Rubén Darío en *El Otoño del Patriarca*.

66 García Usta, *Cómo aprendió a escribir*, 122.

67 Arango, *Un ramo de nomeolvides...*, 89.

68 Gustavo Tatis Guerra, “Héctor Rojas Herazo, 97 años de su natalicio”. *El Universal*. 8 de agosto de 2018.

69 García Márquez, *Vivir para contarla*, 409.

cuarenta en Colombia.

Alto, estilizado y lejano, César Guerra Valdés llegó a nuestra redacción. Parece increíble que este hombre suave, de tranquilas maneras mundanas, sea uno de los más grandes revolucionarios estéticos de que hoy pueda ufanarse la inmensa familia americana. Ya habíamos sufrido, en época no lejana, la ardiente temperatura de sus libros. Ya habíamos sido conducidos, por una mano iluminada, a través del laberinto sibilino de sus poemas en que el hombre de América respira, con un pulso nuevo, y mira, con pupila estremecida, el auténtico panorama de su destino<sup>70</sup>.

El 30 de junio el ejercicio fue tomando dimensiones más amplias al poner al poeta ficticio a expresar sus ideas en una profunda entrevista titulada “El hombre de América debe saber cuál destino merece y cuál desea para sacar en conclusión cuál necesita”, idea de Gustavo Ibarra Merlano, pero que finalmente escribieron entre todos los comentaristas. En ella Guerra Valdés dice: “No notan ustedes cómo no hemos podido, por más empeño, lograr una novela auténticamente americana? (sic)”, como una denuncia a los rezagos de la poética americanista y más precisamente colombiana y continúa:

Tienen ustedes, por ejemplo, a Rafael Maya y Eduardo Carranza. El primero es un hombre que piensa en griego, se martiriza en español y escribe en payanés (...) Carranza es todavía peor. En Colombia es el agente exclusivo de doncellas que embarcaron, a bordo de los laúdes juglarescos, en doradas playas del pre-rafaelismo. Y lo que es peor: ha puesto su bazar de muchachas, de días y de nubes, precisamente en el umbral del territorio, delirante masculino, llano colombiano<sup>71</sup>.

A la pregunta de si creía entonces que se debía cortar de plano todo contacto con la cultura europea, el ficticio poeta contestó: “Solo podemos seguir siendo europeos en la medida en que seamos sinceramente americanos. Europa nos dio el tono, le entregó al hombre la manera especial de ver y de sentir el mundo. Qué ganaríamos con repetir sus tesis, con seguir librando la batalla estética por el mismo

---

<sup>70</sup> García Márquez, *Textos costeños*, 98.

<sup>71</sup> Arango, *Un ramo de nomeolvides...*, 95.

terreno por ella conquistado? (sic)”<sup>72</sup>. Y remata diciendo: “lo americano es todavía un problema. No sabemos en qué consiste. En descubrirlo, en saber hacia donde vamos, se encuentra uno de los estadios más luminosos que tenemos que salvar en nuestra marcha adquisitiva a una cultura especial”<sup>73</sup>.

El 2 de julio se publicaron en la sección de ‘Antología de El Universal’ los poemas “Invocación vital a mi hermano el hombre” e “Invitación al hombre universal” atribuidos a César Valdés, pero creados por Rojas Herazo<sup>74</sup>, dos construcciones de metáforas prestadas del piedracielismo, en donde “apenas cambió de lugar a las doncellas”<sup>75</sup>. Días más tarde, Zabala lanzaría un incisivo editorial en el que arremetió contra los piedracielistas por considerarlos agotados en sus propuestas y deja anunciada la necesidad de un nuevo rumbo en la literatura colombiana.

La decadencia de las bellas artes en Colombia es una realidad desconsoladora, cuyas razones no es posible precisar.

(...) En la poesía cuando se creyó que íbamos a realizar un movimiento universal, los primeros fogonazos de los piedracielistas quedaron debilitados por el esfuerzo inicial. No pasamos de la primera etapa<sup>76</sup>.

*El Universal* se estaba convirtiendo en un fortín para librar la más necesaria de las batallas: criticar el centralismo de la cultura colombiana y la falsa intelectualidad o impostura de la que alardeaban los poetas capitalinos, “el debate no era nuevo, ni la toma de distancia obedecía a lo que, digamos, estaba sucediendo con la literatura de la década del cuarenta solamente”, como lo explica el investigador Rigoberto Gil Montoya<sup>77</sup>. Este era un asunto que se remontaba a los reclamos de Baldomero Sanín Cano, Rafael Maya, Alfonso Reyes, Hernando Téllez y lo que van a hacer después Alfonso Fuenmayor y Álvaro Cepeda

72 Arango, *Un ramo de nomeolvides...*, 97.

73 Arango, *Un ramo de nomeolvides...*, 98.

74 García Usta, *Cómo aprendió a escribir*, 126-27.

75 García Usta, *Cómo aprendió a escribir*, 90.

76 García Usta, *Cómo aprendió a escribir*, 171. “Decadencia en las artes”, *El Universal*, Cartagena 9 de julio de 1948.

77 Rigoberto Gil Montoya, *La buena hora de la literatura colombiana en el siglo XX*. (Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira, 2019), 86-87.

Samudio, por mencionar algunos, y que abarcaba una valoración de lo que hasta entonces había sucedido en el país en materia literaria, relacionada con aspectos como el anacronismo, el aislamiento cultural, la cursilería de los artistas, el nacionalismo literario y la desvinculación con lo que estaba sucediendo en el concierto internacional, a lo que el mismo García Márquez va a llamar un año más tarde, con tino y sarcasmo, “provincialismo de altura”<sup>78</sup>.

Situados en la periferia del país, en una zona costera a doscientas leguas de la capital colombiana, “un territorio marginal, subvalorado y oscilante”<sup>79</sup>, tenían la información y la formación cultural “y sobre todo la profundidad creadora que les permite valorar la tradición nacional, a la luz de la modernidad indecisa”<sup>80</sup>. Desde allí lanzaban sus cáusticas columnas contra “la mentalidad cachaca” que, según ellos, sufría de “falta de imaginación, de flexibilidad y de información”<sup>81</sup>. En su posición reaccionaria “Si bien reconocen la importancia que tuvo el piedracielismo” sobre todo por haber cometido el parricidio de León Valencia<sup>82</sup> “son unánimes en reconocer que este movimiento encalló en una zona de inutilidad expresiva y de monotematismo”<sup>83</sup>. Una “falta de estremecimiento”<sup>84</sup> que era uno de los requisitos que Zabala le pedía a toda gran poesía.

La travesura del poeta inventado sirvió para varias cosas, entre ellas, para que a partir de septiembre del 1948 el joven redactor lograra una escritura más diáfana y pragmática y por obvias razones, menos preciosista y lírica; también para que se iniciara en la crítica literaria y heredara tempranamente las posturas intelectuales de sus antecesores, sus maestros y colegas en Cartagena, que denunciaban el atraso cultural y social, disfrazado de poesía engolada y afrancesada; y, finalmente,

---

78 “La jirafa” 27 de abril de 1950, Gabriel García Márquez *Textos costeños*, 245-6.

79 García Usta, *Cómo aprendió a escribir*, 176.

80 García Usta, *Cómo aprendió a escribir*, 175-76.

81 Jacques Gilard, “Prólogo”, en *Textos costeños Obra periodística I (1948-1952)*, Gabriel García Márquez (Bogotá: Penguin Random House), 53.

82 Con la columna “Un caso de bardolatría”, publicada en “Lecturas Dominicales” de *El Tiempo*, Eduardo Carranza situó a Guillermo Valencia en sus límites propios y lo bajó del pedestal literario, dice García Márquez sobre el artículo: “Tuvo tal vez el resultado prodigioso de un examen a fondo de la poesía en Colombia desde sus orígenes, que tal vez no se había hecho con seriedad, desde que don Juan de Castellanos escribió los ciento cincuenta mil endecasílabos de su *Elegías de varones ilustres de las Indias*” Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, 304.

83 García Usta, *Cómo aprendió a escribir*, 176.

84 García Usta, *Cómo aprendió a escribir*, 55.

para que comenzara a interpelarse por búsquedas como la originalidad y lo genuino, tan difíciles como complementarias. Ya en junio de 1948 García Márquez se planteaba: “No hay nada más difícil que la originalidad”<sup>85</sup>; dice también: “No basta con hacer originalidades, sino que es indispensable ser original.”, para concluir que la originalidad surge de un “acto simple y descomplicado” y no de uno “rimbombante y aparatoso”.

A finales de 1948 aparece una semblanza titulada “Un profundo Eduardo Carranza” en la que el joven García Márquez advierte: “En la pequeña selección que publica el gran diario bogotano, hay un poeta universal, un hombre impávido de preguntas, transitando por el submundo que no es –ya– el submundo artificial, falso, por donde se han aventurado algunos poetas nuestros”<sup>86</sup>. Una manera muy personal de admitir que el ejemplo más cercano de universalidad que tenía era Carranza, el capitán piedracielista, y esta reflexión, que de por sí sorprende, si tenemos en cuenta la corta edad de García Márquez, hace evidente su interés temprano por la creación de un arte universal.

### Imitador por excelencia

El García Márquez en la cúspide de su carrera literaria es, tal vez, la etapa más estudiada de la vida del autor de *Cien años de soledad*, donde se analiza una obra ya consolidada, unas formas definidas y unos valores, de por más, claros y sólidos. Sin embargo, poco se ha escrito del joven que solo tenía nociones muy vagas de lo que le interesaba y pocas certezas de lo que hacía; una persona que iba por la vida sin nada que perder, leyendo con voracidad todo lo que le caía en sus manos, absorbiendo como esponja los consejos de otros escritores, periodistas y hombres a los que consideraba sabios, reescribiendo los libros que más le gustaban con sus propias versiones, en un constante ensayo y error.

Fue una etapa muy experimental que había comenzado muchos años atrás cuando encontró en la biblioteca de su abuelo en Aracataca, a los 9 años, el libro descuadernado de *Las mil y una noches*<sup>87</sup>, y que continuó cuando en el colegio recitaba, al derecho y al revés, la poesía española. Más tarde en Zipaquirá se debatió entre la fascinación que le

85 García Márquez, *Textos costeños*, 86.

86 García Márquez, *Textos costeños*, 115-16

87 Saldívar, *García Márquez El viaje a la semilla*, 121.

causó el psicoanálisis de Freud<sup>88</sup>, las metáforas modernistas, las novelas de aventura y las predicciones de Nostradamus. Luego cuando Kafka ‘le volaría la cabeza’ en su pensión de la calle Florián en Bogotá, días antes del 9 de abril. “El nuevo día me sorprendió en la máquina viajera que me prestaba el mismo Domingo Manuel Vega, para intentar algo que se pareciera al pobre burócrata de Kafka convertido en un escarabajo enorme”<sup>89</sup>, y con este estilo entre el psicoanalista y abstracto, escribió sus cuatros primeros cuentos publicados en *El Espectador*, tres en Bogotá y uno en Cartagena.

En el taller periodístico-literario de Zabala se practicaban las greguerías de Ramón de la Serna, que le devolvieron el humor perdido en Bogotá y propiciaban imágenes insólitas y juegos de lenguaje. “he querido escribir esta nota que tienen principio y tendrá final de greguería”<sup>90</sup>. Pero no serán las únicas tendencias que rodearán al joven García Márquez pues también estaban las recomendaciones de prensa del Suplemento Cultural de *El Espectador* dirigido por Eduardo Zalamea —“quien era la persona mejor informada del mundo —el libro que por la mañana aparecía reseñado en *Time*, por la tarde ya estaba sobre su escritorio”<sup>91</sup>, por eso era quien mejor hablaba de las últimas tendencias literarias en el panorama internacional, que en ese entonces eran el modernismo anglosajón principalmente de James Joyce, Virginia Woolf y Aldous Huxley y la vanguardia de la generación perdida con William Faulkner y Ernest Hemingway a la cabeza.

Por las recomendaciones que hacía Zalamea, estos textos, que eran leídos y discutidos, en la costa Atlántica tanto por el grupo de Cartagena y como por el de Barranquilla, que tenían una raíz común: una admiración mutua y un intercambio cultural fecundo y comprobable, al punto de que fueron Zabala, Herazo e Ibarra, quienes le recomendaron al joven García Márquez que fuera a Barranquilla a conocer los periodistas Cepeda, Vargas y Fuenmayor<sup>92</sup>, encuentro que finalmente ocurrió el 17

---

88 En sus primeros cuentos se revela una fuerte influencia psicoanalítica que se puede explicar en sus lecturas a la obra de Freud que tuvieron lugar en el Liceo de Zipaquirá. Gerald Martin, *Gabriel García Márquez: Una vida*, 110.

89 García Márquez, *Vivir para contarla*, 296.

90 García Márquez, *Textos costeños*, 74.

91 Redacción *Cromos*, “García Márquez: ‘Piedra y cielo me hizo escritor’”, *El Espectador* 11 de junio de 2011.

92 García Márquez, *Vivir para contarla*, 392.



de septiembre de 1948<sup>93</sup>, cuando García Márquez aprovechó una visita a Barranquilla para ir hasta las oficinas de *El Nacional* y conocerlos.

Entre las ciudades vecinas existe, no obstante, una rivalidad chauvinista, que se ha acrecentado por la disputa de ser reconocida como el epicentro de la génesis literaria del Nobel colombiano. Muchas de las discusiones radican en quienes fueron los primeros en recomendar a García Márquez la lectura de la literatura norteamericana, que detonará en la evolución narrativa de quien para ese momento ya era aspirante a escritor.

La confusión tal vez está en que fueron los integrantes del Grupo de Barranquilla, quienes le enviaron a la casa de los García Márquez en Sucre las cajas que contenían los 23 libros de los autores contemporáneos,<sup>94</sup> con los que el aspirante a escritor pudo desenmarañar los problemas estructurales que tenía en ese momento con su proyecto de novela, titulado: *La Casa*. García Márquez pasó en la residencia de sus padres los tres meses que duró la convalecencia de la neumonía que le había hecho suspender sus labores en *El Universal* que van de marzo a junio de 1949. Es decir, que cuando sucedió el percance de salud que más benefició su literatura, él todavía residía, trabajaba y estudiaba en Cartagena; aún no se había trasladado a Barranquilla, pero ya era amigo de este grupo en la distancia.

En las columnas hay pruebas de sobra que el fenómeno de la literatura norteamericana era un debate nacional del que se retroalimentaban los principales círculos literarios, tanto capitalinos como costeños, y no una inquietud exclusiva del Grupo de Barranquilla, como lo sugirieron en su momento Rama y Gilard. Una nota el 24 de noviembre de 1949, en la sección de “Comentarios”, dice lo siguiente:

Por una nota de Ulises (seudónimo de Zalamea), publicada en su magnífica columna de *El Espectador* nos hemos enterado de que el Premio Nobel de Literatura correspondiente al presente año ha sido declarado desierto, después de que fueron barajados los nombres de Winston Churchill, Benedetto Croce, Graham Greene, Ernest Hemingway y William Faulkner.

93 García Márquez, *Vivir para contarla*, 397.

94 Martín, *Gabriel García Márquez: Una vida*, 154.

(...) no solo hubiera sido acertado sino conveniente la designación de William Faulkner a tan alta distinción<sup>95</sup>.

Una crítica muy minuciosa, que se publicó pocos días después de que García Márquez se mudara a Barranquilla, atribuible a Zabala, habla del conocimiento que tenía el editor de *El Universal* acerca de la obra del norteamericano:

Una prestigiosa revista parisina ataca abiertamente, haciéndose vocero del más encendido sector de la crítica antiexistencialista, la candidatura de William Faulkner para el próximo premio Nobel. En la misma revista aparecen cuatro o cinco artículos de firmas responsables, encaminados en demostrar el poco o ningún mérito que asiste al autor de “Zumbido de frenesí” (sic) para aspirar al máximo galardón literario de nuestro tiempo. Si no fuera por la importancia de estas inteligencias que se han dado a la tarea de empuqueñecer la obra e influencia de Faulkner, el incidente pasaría inadvertido. Pero a ella debe sumarse, en no menos grado, el sugestivo ambiente polémico de crear una actitud de esta naturaleza en la angustiosa literatura actual. Faulkner representa, por casi decirlo, una inquietante minoría de escritores estadounidenses que han hecho el esfuerzo, sin precedentes en la literatura americana, de incorporar las experiencias de su país al acervo de la literatura universal. Y en verdad que muy pocos escritores contemporáneos pueden ofrecer una obra tan variada, tan estremecedora y alucinante como la que, en tan corto tiempo, ha podido estructurar el creador de “Absalón” y “Luz de agosto”<sup>96</sup>.

Con tantas lecturas el proyecto de *La casa*, en vez de salir avante se fue enrollando y pasando a un segundo plano y en su lugar, ya radicado en Barranquilla, el aspirante a escritor tuvo la revelación de que tenía que comenzar otra novela, inspirada en las memorias del pueblo de su niñez, “aquel paraíso terrenal de la desolación y la nostalgia”<sup>97</sup>, después de que su madre, en 1950, le pidió que la acompañara a Aracataca para vender la que fuera la casa de su abuelo el coronel Nicolás Márquez<sup>98</sup>.

---

95 García Usta, *Cómo aprendió a escribir*, 85.

96 García Usta, *Cómo aprendió a escribir*, 86.

97 García Márquez, *Vivir para contarla*, 384.

98 García Márquez, *Vivir para contarla*, 433.

Aunque como él mismo admite, gastó mucho tiempo para encontrar la estructura correcta, después se le ocurrió “un método completamente woolfiano: su técnica es la de la Señora Dalloway, aunque los críticos, que son tan brutos, no se hayan dado cuenta”<sup>99</sup>, como explicó con picardía en una entrevista posterior.

*La Hojarasca* woolfiana tampoco hubiera sido posible sin las lecciones de los clásicos griegos que recibió de su amigo, Gustavo Ibarra Merlano en Cartagena.

Así que antes de despedirme escogió en la biblioteca un libro empastado en piel y me lo dio con una cierta solemnidad. «Podrás llegar a ser un buen escritor —me dijo—, pero nunca serás muy bueno si no conoces bien a los clásicos griegos.» El libro eran las obras completas de Sófocles. Gustavo fue desde ese instante uno de los seres decisivos en mi vida, porque Edipo rey se me reveló en la primera lectura como la obra perfecta.

Fue una noche histórica para mí, por haber descubierto a Gustavo Ibarra y a Sófocles al mismo tiempo<sup>100</sup>.

Todos estos libros le sirvieron al joven experimentador para como dice Saldívar:

(...) solucionar problemas estructurales de narración, gracias a los modelos desarmados de Faulkner, Woolf y otros escritores norteamericanos y de la nueva narrativa contemporánea y de ideas arquetípicas de los clásicos, pues finalmente “la obra literaria nace de la colaboración del talento del escritor con su entorno familiar y la tradición anónima”<sup>101</sup>.

Más que hacer un seguimiento riguroso a cada una de las obras leídas por el narrador principiante, lo se pretende advertir es una predisposición a asimilar el conocimiento y a desmontar el armazón de cada uno de los libros que le recomendaban o que llegaba a sus manos por cuestiones del azar o del destino. Fue en el buen sentido, un saqueador de elementos o un prestamista estilístico como lo llamó

99 Redacción *Cromos*. “García Márquez: “Piedra y cielo me hizo escritor”.

100 García Márquez, *Vivir para contarla*, 392.

101 Saldívar, *García Márquez. El viaje a la semilla*, 214.

García Usta, que fue haciendo de su columna un diario periodístico de lecturas, pensamientos profundos, posiciones ideológicas y búsquedas estéticas de su mundo cultural e intelectual. Él encontró en la imitación de fórmulas exitosas, el camino para proponer su modelo particular, un estilo y universo literario, garciamarquiano y macondiano.

### El descifrador del trópico

Zabala ya venía reflexionando sobre lo regional en la literatura. En la columna titulada ‘Interlíneas’ del 25 de marzo de 1948 –que según García Usta es una de las notas más importantes escritas en la época sobre el rumbo de la novela colombiana– se pregunta:

¿Tenemos en realidad una novela auténticamente nacional?  
¿obedece la técnica empleada y el desarrollo de la trama a una realidad social, a un esto de alma genuinamente colombiana?

(...) En reportaje concedido a un prestigioso diario azteca afirmaba Steinbeck que la novela, para lograr su sincera finalidad, precisaba obedecer a hechos geográficos y humanamente reales. (...) se ha logrado universalizar la novela por el ambiente genuinamente localista.

¿ocurre igual cosa con la novela colombiana? ¿tenemos un perfil nacionalista que nos permite imprimirle sabor y color autóctonos a una trama? O hemos hecho por el contrario, el viaje a la inversa: ¿hemos querido situar al hombre con ambición universal, en un etéreo lugar que no le permite afianzar sus plantas en la tierra?

Es harto sabido que el paisaje no cuenta. Que la novela contemporánea se caracteriza por bucear afanoso en el mecanismo del hombre con el estilete del novelista, tiene que aprovechar las circunstancias, que crean por ende factores espirituales y físicos<sup>102</sup>.

Esa falta de correspondencia entre la literatura y la realidad en Colombia no era una preocupación únicamente de Zabala sino que García Márquez confiesa que desde sus días en Zipaquirá él ya había percibido esta separación, “Él había visto que la literatura de la mayoría de intelectuales y escritores de Bogotá, aunque se exhibiera en las calles y en los cafés, era una literatura divorciada de la vida y la realidad del

---

102 García Usta, *Cómo aprendió a escribir*, 82-3.

país. Y él mismo era víctima de esta situación endémica: sus primeros cuentos (e incluso los tres que va a publicar están en Cartagena), son intelectuales y abstractos<sup>103</sup>. Por esto el autor manifestará que escapar a tiempo del ambiente intelectual y literario de Bogotá había sido un verdadero milagro que le sirvió “para recuperar su cultura caribe y comenzar a ser un escritor diferente”<sup>104</sup>.

No parece gratuito, en este sentido, que el primer intelectual con el que se cruzó de regreso a la costa Atlántica y el último con el que compartió antes trasladarse a Barranquilla hubiera sido Manuel Zapata Olivella, quien era un investigador que realizaba estudios de corte antropológico relacionados con la identidad y la raza en los procesos de mestizaje en Colombia, y que, a finales del 1950, cuando estaba radicado en Cartagena, lo convidó a sus viajes que le sirvieron para conocer las entrañas de los territorios de su natal caribe y descubrir sus realidades.

Zapata Olivella acababa de licenciarse por la Universidad Nacional de Bogotá; aunque había nacido en Cartagena, estaba viajando para ejercer su profesión en el pequeño pueblo de La Paz, en las estribaciones de la Sierra Nevada, a poco más de quince kilómetros de Valledupar. Zapata invitó a García Márquez a que lo acompañara a su nuevo lugar de residencia, y el joven aprovechó la oportunidad sin dudar. Allí, en la Paz y Valledupar, conoció por primera vez a los cantantes de vallenato y merengue en su entorno natural; en particular al influyente acordeonista afrocolombiano Abelito Antonio Villa, pionero de la grabación del vallenato<sup>105</sup>.

Pero Zapata Olivella no sería el único referente que tenía el joven García Márquez para adentrarse en el mundo de los juglares vallenatos. En realidad la verdadera autoridad era el maestro Zabala; García Márquez mismo le había puesto el epíteto de “erudito de todas las músicas”<sup>106</sup>, y a quien se le atribuía además, haber sido el primero, o uno de los primeros en Colombia, en haber descubierto el valor cultural

---

103 Saldívar, *García Márquez: El viaje a la semilla*, 198-99.

104 Saldívar, *García Márquez: El viaje a la semilla*, 198-99.

105 Martin, *Gabriel García Márquez: Una vida*, 159.

106 García Márquez, *Vivir para contarla*, 377.

del vallenato<sup>107</sup> y en esa relación tan próxima, había tenido la potestad de bautizar a Abelito Villa con el remoquete de ‘El Faraón’<sup>108</sup>.

En ese año y medio en *El Universal*, el joven García Márquez había salido de los castillos romanticistas para poner sus pies en las arenas de la región caribe. Ese aterrizaje se manifestó en las temáticas de sus columnas. Después de la tan reconocida semblanza del acordeón, que inauguró esta búsqueda, redactó una secuencia de tres notas, resultado de las observaciones que hizo mientras viajaba en bus intermunicipal a la casa de sus padres en Sucre.

En estas columnas resaltó tres tópicos que apelan a la *costeñidad* la negra, el indio y las guacamayas, en las que escribió en el orden correspondiente: “En el lado opuesto al mío viene viajando la negra, reluciente y magnífica como santo de brea”<sup>109</sup>; “detrás de la negra, viene viajando el indio. Es un ejemplar perfecto de esos hombres – mitad primitivos, mitad civilizados– que bajan de la Sierra Nevada de Santa Marta cargados de plantas medicinales y de fórmulas secretas para el buen amor”<sup>110</sup> y “bajo el cielo de la tarde apareció el arcoíris de las guacamayas”<sup>111</sup>, como si se hubiera despertado en él el interés por conformar en su producción periodística su propio inventario o repertorio de las realidades regionales, como lo advirtió Gilard<sup>112</sup>, superando cualquier tendencia folclorizante.

A partir de septiembre, en sus columnas también se evidencia un esfuerzo por reemplazar los términos que no correspondían a su cultura, pero que había imitado de sus lecturas extranjeras como: dromedarios, espantapájaros, alfanje y violetas, por palabras de su realidad inmediata como: atarrayas, tamboras, gaitas y pilones, estas expresiones pertenecen a la columna que le dedicó a Jorge Artel, el escritor afrocartagenero.

De ese artículo sobre Artel hay que resaltar que era de las pocas críticas literarias que había hecho el joven columnista desde que inició su ‘Punto y aparte’. En realidad, fue la segunda, si tenemos en cuenta

---

107 Saldívar, *García Márquez: El viaje a la semilla*, 200.

108 Gabriel García Márquez, “Abelito Villa, Escalona y Cía.”, *El Tiempo* 26 de diciembre de 1993.

109 García Márquez, *Textos costeños*, 88.

110 García Márquez, *Textos costeños*, 89.

111 García Márquez, *Textos costeños*, 90.

112 García Márquez, *Textos costeños*, 56.

que antes había realizado un comentario sobre Bernard Shaw. Pero sí fue la primera vez que se refirió a un escritor nacional, con un comienzo que además deja sin el aliento a cualquier lector, por el sentimiento que encierra la prosa.

Jorge Artel se ha llevado nuestra tierra a Bogotá. En la pieza de un hotel capitalino abrió el poeta sus maletas vagabundas y lentamente, con la seguridad del viajero que sabe el destino de cada cosa, fue extrayendo entre las camisas y los pañuelos las preguntas de la raza, los tejidos de la música, la estrella que no relumbró en la noble quimérica; y allá, entre los libros y los cuadernos de anotaciones, retorcidas y húmedas, las raíces nutricias de la costa Atlántica.

Esta nota realiza un salto cuántico respecto a todo lo que había escrito anteriormente, ya no es la intrascendencia de los cables internacionales que alimentaban sus notas o el desvarío piedracielista o el extrañamiento kafkiano, sino el sentir de un pueblo “la resina sentimental de nuestra raza”, como lo dirá con propiedad y poesía. Es la consciencia además de que “en su voz el público colombiano va a conocer el mar”, porque “Jorge Artel tiene en las arterias un tamblor (sic) continental”. En este escritor se le había desvelado al joven García Márquez, que la *costeñidad* podía ser la mejor analogía de un arte con resonancias continentales.

Quien mejor ha explicado esta fórmula, ha sido Gilard en una dilucidación que hoy no ha perdido vigencia:

La exaltación de la costeñidad permitía, con notable facilidad, ver que la región es más que una región. No se trataba solamente de oponer los valores locales al resto del país: la Costa pertenece a un amplio conjunto que excluye la mayor parte de Colombia y abarca regiones de otros países y hasta países enteros, el Caribe, Afro-Latinoamérica. Eses regionalismo costeño, anticachaco podía, de buena a primeras, tener sentido de la universalidad. Pero si bien nunca lo practicó de manera estrecha en su literatura (el trópico asoma en sus cuentos cuando ya ha logrado un excelente nivel estético, en “Amargura para tres sonámbulos”), García Márquez fue consecuente con ese regionalismo en búsquedas

personales que aparecieron bastante en su periodismo. Es claro que hizo lo posible por conocer a fondo las realidades de su tierra, por estudiar su folklor, no como un riguroso investigador científico, pero sí como aficionado de amplias luces, por darlo a conocer en sus crónicas<sup>113</sup>.

La nota a Jorge Artel junto a la de Eduardo Carranza fueron las que alcanzaron mayor madurez crítica y literaria durante su etapa cartagenera. No deja de asombrar la corta edad que tenía cuando se despertaron en él pensamientos tan claros sobre temas tan complejos que, ni autores consumados en toda su vida, habían podido resolver.

La literatura colombiana hasta ese entonces, y con pocas excepciones, cometía tautológicamente el mismo error: los escritores con ínfulas de parecer ilustrados, eruditos y cultos, ambicionaban lograr la universalidad, copiando los moldes clásicos y repitiendo lo que otros ya habían dicho primero y mejor, lo que reflejaba la mentalidad en extremo parroquial que tenían muchos de los escritores capitalinos, que ni siquiera alcanzaban a sospechar, lo que este muchacho en formación, pobre y provinciano, ya estaba descifrando a sus escasos 22 años. Una universalidad presente en los temas que le rodeaban: las formas de vida y cultura de un pueblo costeño, que desde su regionalismo pudiera proyectar las dimensiones de todo lo humano y que por su maestría estética y elaboración técnica logrará ser apreciado por un público muy amplio

## Conclusiones

El paso de García Márquez por *El Universal*, que no es tan conocido y estudiado por lectores y académicos y del que todavía falta mucho por decir, marcó la vida del narrador de diferentes maneras y en variados aspectos. El periodismo, según Rama, era “una especie de segunda profesión de los escritores desde comienzos del siglo XX”<sup>114</sup>. Un oficio empírico que llegó a su vida más por el azar que por la convicción pero, por el cual, el aprendiz de articulista logró desarrollar la convicción de que quería dedicarse toda su vida a la escritura al punto que, en los últimos días que pasó en Cartagena –cuando ya llevaba

---

113 García Márquez, *Textos costeños*, 55.

114 Rama, *García Márquez: edificación de un arte nacional y popular*, 169.



varios meses en la sala de redacción—decidió enfrentar a su padre y abandonar definitivamente sus estudios de abogacía.

También en Cartagena, por la presión de sus colegas, fue tomando consciencia de las metáforas preciosistas que sobrecargaban su prosa, heredadas del piedracielismo aprendido en Zipaquirá, y se conectó con los hechos de la vida diaria y las realidades de su entorno inmediato.

El periódico, además, le proporcionó un entorno social y un ambiente intelectual del que bebió un sinfín de consejos de vida, recomendaciones literarias y lecciones culturales que le permitieron el acercamiento a los autores, obras y reflexiones determinantes en la construcción propia de modelos y estructuras narrativas.

Finalmente, las discusiones de temas tan profundos y complejos fueron suscitando en el joven Gabriel la fantasía personal de que tal vez él podría convertirse en el escritor que tanta falta le hacía a Colombia y a Latinoamérica; el encargado de introducir la nueva novela contemporánea al subcontinente a través de un arte poético que le apostara al trópico como tema original, la tierra suya y de sus ancestros, que también era una vasta región en todas las Américas, y que tenía la resonancia suficiente para desplegar la tan anhelada universalidad poética.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2004. *Estado de excepción*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- Arango, Gustavo. *Un ramo de nomeolvides: García Márquez en El Universal*. Medellín: Editorial Universal Pontificia Bolivariana, 2014.
- Caicedo, Gustavo Castro. 2013. «Los cuatro años de soledad de Gabo en Zipaquirá.» *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12489164.2> (Consultado 29-11-2020)
- Caicedo, Gustavo Castro. s.f. «A Gabo le quemaron su Gaceta.» *ANDA a mano alzada*. <https://www.andacol.com/index.php/75-revista-anda/revista-anda-41/451-a-gabo-le-quemaron-su-gaceta>. (Consultado 30-11-2020).

García Márquez, Gabriel. 1993. «Abelito Villa, Escalona y cía.» *El Tiempo*. 26 de Diciembre. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-280030>. (Consultado 29-11-2020).

García Márquez, Gabriel. *Textos costeños*. Bogotá: Penguin Random House, 2015

García Márquez Gabriel. *Vivir para contarla*. Bogotá: Penguin Random House, 2015

García Usta, Jorge. *Cómo aprendió a escribir García Márquez*. Bogotá: Collage Editores, 2015.

Gilard, Jacques. “Prólogo”. En *Textos Costeños Obra periodística I (1948-1952)*, de Gabriel García Márquez, 15-67. Bogotá: Penguin Random House, 2015.

Gil Montoya, Rigoberto. *La buena hora de la literatura colombiana en el siglo XX*. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira, 2019.

Martin, Gerald. *Gabriel García Márquez: Una vida*. Bogotá: Random House Mondadori, 2009.

Pulitzer, Joseph. *Joseph Pulitzer sobre el periodismo*. Madrid: Gallo Negro, 2011.

Rama, Ángel. *García Márquez: edificación de un arte nacional y popular*. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1987.

Redacción *Cromos*. «García Márquez: “Piedra y cielo me hizo escritor”.» *El Espectador*. 11 de Junio de 2011, [www.elespectador.com](http://www.elespectador.com). (Consultado 29-11-2020).

Samper, Daniel. *Antología de las grandes crónicas colombianas. Tomo I, 1529-1948*. Bogotá: Aguilar, 2003

Saldívar, Dasso. *García Márquez El viaje a la semilla*. Bogotá: Alfaguara, 1997.

Tatis Guerra, Gustavo. «Héctor Rojas Herazo, 97 años de su natalicio.» *El Universal*. 8 de agosto de 2018. <https://www.eluniversal.com.co/cultural/hector-rojas-herazo-97-anos-de-su-natalicio-284603-HUeu401273>. (Consultado 15-12-2020).



6

CAPÍTULO  
SEIS



## Un cuarteto sobre la memoria. Cuatro escritoras alrededor de Pereira

*Jhonattan Arredondo Grisales  
Jáiber Ladino Guapacha*

### Una habitación propia y con vistas al Ruiz

El primer libro de cuentos escrito por una mujer, en el Eje Cafetero, data de 1926, en la editorial Blanco y Negro, Manizales: *Cuentos de la montaña* de Blanca Isaza de Jaramillo. Entre los relatos que lo conforman, “La casa de Lorenzo Albán” esconde una lectura compleja de la mujer y la escritura. A simple vista, se trata de la confrontación de dos perspectivas sobre la esposa escritora. De un lado, el matrimonio Alfredo-Dora advierte los prejuicios: “Pues es lástima que ese muchacho se vaya a llevar un chasco casándose con una mujer que no piensa sino en los libros y que cuando él llegue a la casa le sirva, en lugar del almuerzo, unas cuantas tonterías rimadas”, mientras que en la otra rivera se encuentra el matrimonio Lorenzo-Mery para demostrar la vacuidad del supuesto: “no sabes que esas manos que escriben a veces páginas inquietantes, saben de las más duras labores, y que tienen el mismo placer y la misma delicadeza al trazar las catorce líneas de un soneto, que al planchar la ropa, hacer la comida, limpiar los muebles, barrer, peinar los chiquillos”. Un texto que no deja de ser polémico pues el precio puesto para la creación de la mujer intelectual es bastante alto, dado que a la par de la disciplina de la escritura debe atender tareas domésticas.

Al momento de publicarlo, Blanca Isaza contaba con 28 años. Había nacido en Abejorral, Antioquia y había llegado a la ciudad de Manizales siendo todavía una niña. Auxiliar en las tareas de su padre como juez, agudizó el oído y aprendió las reglas del oficio de la escritura. Esta relación con la palabra fortaleció las búsquedas de la joven que a sus 19 años publicó su primer poemario, *Selva florida* (1917), y que daría pie a sus cuentos: “en lugar de esas narraciones fantásticas de hadas y de jardines de Aladino y de encantadas florestas donde tenía su nido el pájaro azul, escribí relatos torturantes, crueles, en los que hacía sufrir a mis personajes de un sadismo irresponsable”. En “La casa de Lorenzo Albán” pareciera que la mujer escritora es un trofeo en disputa: despreciada por el prejuicio contra las letras, se revela como mujer hacendosa, soporte envidiable para un varón de su época. No obstante, lo que advertimos es cierto manifiesto, leemos un proyecto de vida que iniciaba y que se sostendría durante décadas, pues la labor literaria de Blanca Isaza fue ininterrumpida y sólida. La joven Blanca siente la presión de una sociedad que ve inoficiosa el que una mujer se dedique a las letras y responde entonces con la promesa de cuidar de la casa y cultivar vocación sin menoscabo de ambas facetas. Para eso cuenta con su esposo, el también poeta Juan Bautista Jaramillo Meza, quien, como el Lorenzo del cuento, enviará los textos propios y los de la misma Blanca a las revistas literarias en que colabora. El matrimonio Lorenzo-Mery prefigura la dupla Juan-Blanca, con alcances que el cuento solo podría sospechar, pues el balance de la labor que ambos desarrollaron en pro de la cultura manizaleña es nutrido.

Blanca Isaza, sin saberlo muy bien, entraba en diálogo con lo que, al otro lado del Atlántico, tres años más tarde, en 1929 publicaría como ensayo Virginia Woolf en *Un cuarto propio*: ambas están inquiriendo por el lugar de la escritora en la sociedad, físico e intelectual, reconocimiento y facilidades, igualdad. Jorge Mario Ochoa en su tesis doctoral sobre Blanca Isaza, suma además la visión recuperada por Adel López Gómez en la que María Cano, antes de asumir el compromiso con los obreros que le obtendría el título de “Flor del Trabajo”, se reunía con amigos en “un cuartito suyo -únicamente suyo- atestado de libros. Era allí y no en la salita donde solíamos reunirnos para leer los versos de Omar Kaayam o los poemas en prosa de Tagore o nuestras propias producciones”.



A principios del siglo XX la mujer escritora se convertía en una novedad. Representaba un grado de emancipación, pero aún quedaban muchas reivindicaciones pendientes: la ausencia de la empleada en la casa de los Albán es la que permite el reconocimiento de la gerencia doméstica que posee Mery en el cuento de Blanca. Es decir, para visibilizar a la mujer escritora, otra debe permanecer en el anonimato, atendiendo a los oficios cotidianos.

Pereira, un pueblo próspero, dependiente de Manizales administrativamente, contrapondrá otro modelo de escritora con Albalucía Ángel (Pereira, 1939), sin hijos ni esposo, sin paredes que atajen sus alas. Y entre esas dos sólidas figuras, para el caso que nos ocupa, emergen las profesoras universitarias Cecilia Caicedo (Pasto, 1944) y Susana Henao Montoya (Quimbaya, 1954), junto con la escritora y editora Ana María Jaramillo (Pereira, 1955) para enriquecer el panorama de la novela en el Eje Cafetero, desde la ciudad de Pereira. Andando de la casa a la universidad, de la India a Canadá, indagando en el Amazonas o en Marmato, de la mesa servida con cuy y papas al pie del Galeras, a la trucha con patacón en las laderas del Ruiz, o un mole custodiado por los volcanes dormidos de Ciudad de México, nuestras narradoras están proponiendo unas memorias de viaje, el propio y el heredado, sobre el amor y la muerte, sobre la guerra y la redención. En el cuarto propio se escribe la historia de la plaza pública y del comedor familiar. Sobre un texto del pasado, la imaginación narrativa va coloreando a Agualongo y a Sor Josefa del Castillo.

El subtítulo de este artículo ha hecho énfasis en señalar que estas autoras gravitan “alrededor” de la ciudad; es complejo agruparlas con el gentilicio “pereiranas”, cuando, por ejemplo, Albalucía Ángel no imprimió en la ciudad, sus libros se dieron a conocer mientras peregrinaba por otras latitudes. De manera similar ocurre con Ana María Jaramillo, quien ha publicado la mayor parte de su obra por fuera del país. Susana Henao Montoya, residente tanto en el Quindío como en Risaralda, ha construido su vida familiar, su formación académica, su profesión, su literatura en ambos departamentos. Cecilia Caicedo, quien llegó a la ciudad recién terminó sus estudios de doctorado en España, no ha perdido el lazo afectivo que la une con su querida ciudad de Pasto. No obstante, y a pesar de la complejidad enunciada, apostamos por considerar la ciudad de Pereira como un punto de encuentro para sus escrituras.

## Un travieso sol entre las calles

La elipse de las cuatro autoras está trazada alrededor del sol pereirano, el habitante mejor socorrido por los poetas de la ciudad, como puede observarse en “Carta en prosa”, un poema que Eduardo López Jaramillo dedica a la escritora Liliana Herrera: “Aquí, en la aldea, juega un maduro sol / con el cemento. En la plaza ya hay mangos / y en el zoológico nació ayer un oso gris. / Lo demás es lo mismo: rostros, demoliciones”; a lo que Liliana, en otro momento, pareciera responderle: “También por las gracias de una ciudad / apenas nacida porque fue olvidada / apenas hecha porque fue derrumbada / bajo un sol de orgullosa adolescencia”. Maduro y adolescente a la vez, recorre los restos de aldea y los comienzos de ciudad.

Invocar el sol para hablar de ciudad y memoria no es gratuito. Corporalidad y memoria, como ejes de una reflexión sobre la cultura en la ciudad y la región, es la propuesta de Liliana Herrera en su artículo “Pereira o la corporalidad”. En él explora conceptualmente, lo que en la poesía fue intuición. La experiencia corporal, evocada en el poema a través de la presencia del sol, es un síntoma de una conciencia que aún no se desarrolla por “demoliciones” y “derrumbes” de los espacios en los que sería posible la memoria, que es tiempo interior: “Esta afirmación de la corporalidad y la negación de la historia podemos advertirla en fenómeno de la arquitectura. Nada hay en Pereira que pueda recordar sus orígenes, sus luchas o su devenir. Aquí no importa el pasado. Casi se podría afirmar que la demolición está cumplida”.

Ana María Jaramillo, en una entrevista concedida al periodista Edison Marulanda había reflexionado en esta misma línea que: “A Pereira le tumbaron todas las casas viejas, hicieron edificios horribles, todo lo echaron abajo, todo lo cambiaron. Sí, Pereira es una ciudad con mucho empuje, y todo el mundo dice: ¡viste cómo progresa! Se entiende mal el progreso. Se cree que basta con edificar cosas nuevas, aunque para ello se deba tumbar todo lo viejo. No se tiene que llegar a una hacienda cafetera y arrasar con la casa que tiene cien años, divina, preciosa, y hacer una casa de cemento porque no es necesario. Eso no es progresar”. Sin embargo, el texto de Liliana Herrera propone al final una perspectiva para los creadores en la ciudad. Después de preguntarse “¿Qué tipo de arte, de literatura, de pintura, de música podemos

nosotros realizar?”. La filósofa propone un arte: “absolutamente vital, y nuestra identidad se empezaría a construir por nuestro eterno presente y podría ser construida sin melancolía, sin añoranza y de frente a un futuro verdaderamente inteligente y ético”.

Al interpelar la existencia de una tradición cultural, por falta de pasado, de memoria, también es necesario afirmar que existe una preocupación en la narrativa de la ciudad por la creación de dispositivos que encarnen esa propuesta estética en la que la corporalidad no impide la distancia necesaria para el nacimiento de la conciencia. Este rasgo, no es exclusivo de las escritoras en mención con novelas como *El laberinto de las secretas angustias* (1992) de Rigoberto Gil Montoya y *Memorias de la Casa de Sade* (2002) de Eduardo López Jaramillo. La primera, ambientada en Bogotá, cuenta de los meses antes hasta el día de la toma y retoma al Palacio de Justicia en 1985. La segunda mira a la Francia del siglo XVIII para una reconstrucción biográfica de la figura del Marqués de Sade. No obstante, delimitamos el campo de estudio de unas obras en particular para estudiar en ellas el proceso creativo de las mujeres narradoras.

La mujer escritora narrada por Blanca Isaza, encuentra ese cuarto propio descrito por Virginia Woolf, tanto como lugar físico apto para la creación como símbolo también de autonomía literaria. Ese cuarto, símbolo de la emancipación femenina, en el que es posible la escritura, se ha convertido también en realidad para Albalucía Ángel, Cecilia Caicedo, Susana Henao y Ana María Jaramillo, frente a los vestigios de una memoria arquitectónica que se desmorona, se incendia, se derrumba. Sin embargo, la necesidad de recuperar la historia, de generar insumos para la memoria, ha trazado un derrotero creativo, en el que, como advierte Liliana Herrera: “el espíritu no estaría en lucha con el cuerpo sino en plena comunión y complicidad con él”.

Dicho *derrotero* es el propósito de este capítulo: evidenciar en la obra narrativa de estas cuatro autoras, la permanencia del recuerdo, la memoria y la historia. Para lograr este cometido ofrecemos una lectura panorámica en la que se rastreen dichos motivos en los diferentes títulos publicados.

## Albalucía Ángel: peregrina del tiempo

Para explorar la propuesta de Herrera, sobre ciudad-cuerpo-memoria-arte, sumamos el sentir de la poeta Martha Gantier alrededor de la lectura de *Las andariegas* de Albalucía Ángel, pues para acceder a la revelación contenida en el texto, es necesario aceptar: “cambiar nuestros hábitos de interpretar, ver, leer y escuchar la historia [...] con más poesía, sensualidad y erotismo: con más humanidad”. De esta manera, la novela de Ángel realiza el postulado de Herrera, experimentando: “desde la conciencia lo que nos define [...] realizar un arte libre y no libertario porque siempre hemos estado libres de la tiranía del pasado y la memoria”. *Las andariegas* recoge el trayecto literario de la autora, dividido en tres momentos por la crítica literaria: “La primera etapa constituye una afirmación de la individualidad de la escritora a través de la escritura autorreflexiva; la segunda, una reflexión crítica sobre la historia del país; y la tercera, la búsqueda de una conciencia femenina”.

Desde su primera novela, *Girasoles en invierno* (1970), Ángel está ocupándose de los problemas de la evocación como mecanismo narrativo: una cantante, Alejandra, espera a su pareja, José Luis, pintor, en un café de París. Ella lee y escribe mientras llueve. Él tarda en llegar, ella paga y regresa al ritmo de la urbe. “Contada así, la fábula de la novela parece centrarse en lo que no sucede, más que en lo sucedido, y en lo que ha sucedido en un pasado no inmediato, y, sobre todo, cómo la memoria recuerda”.

En su tercera novela, *Estaba la pájara Pinta sentada en el verde limón*, según la lectura que de ella hace Cecilia Caicedo, la crisis social del país descrita en la novela, no es solo un recorrido por el conflicto institucionalizado: “no es un alegato sobre la violencia, es un modo de ver el país, de pulsarlo por parte de una generación que padeció en su infancia y adolescencia el flagelo del terror político. Albalucía Ángel se anota el mérito no de recordar la historia sino la de testificarla. Por eso el lector siente dolorosa esta lectura porque se ve sacudido en sus entrañas que son las de la patria misma”.

La cuarta novela, *Misiá Señora*, “se instala en el Pereira de los viejos valores decadentes caracterizadores de la sociedad patriarcal, la

de los abuelos fundadores, la de aquellos que forjaron la cultura de la guadua”. Dedicada a la memoria de la madre y las abuelas, Ángel conquista el pasado familiar con la creación de imágenes poéticas – siguiendo a Lezama Lima– que ponen en situación el reconocimiento de un cuerpo de mujer frente a los idearios culturales instalados en la colectividad: “Pereira es mi sangre, mis memorias y las del futuro igual”, diría en una entrevista a José Fernando Marín.

A simple vista, evocación y ficción, artificio y testimonio, pasado y conciencia, historia y corporalidad parecen ejes determinantes en su proceso narrativo que viene a verse consolidado con *Las andariegas*. Publicado en 1984, el sexto libro narrativo de Ángel exige de entrada una consideración sobre su género ya que no se trata de una novela como tal, sino de “un gran poema en prosa sobre la historia de la humanidad y desde la perspectiva femenina”. La amplia gama de recursos estilísticos utilizados en *Las andariegas*, conforman una invitación a la sinestesia para que, en el cuerpo lector, el mundo de afuera, el del devenir histórico, pueda ser pensado y reflexionado.

Las líneas del poema se caracterizan por frases cortas y entrecortadas que escriben el silencio, es decir, el espacio en blanco no es accidental y reclaman pausa, disposición, reposo, estrategia propia del lenguaje poético. Las mayúsculas se conservan para los nombres propios y no para el inicio de oración como manda la regla. Ángel reconoce que estas decisiones estilísticas no hubiesen sido posible sin el acompañamiento decidido de Carlos Barral: “un hombre extraordinario [...] abrió todas las posibilidades a la publicación de mi trabajo en Europa, el único, como lo he dicho, Carlos no me puso ninguna objeción, me miró y le dije oye, ¿te parece complicado que yo ponga esto así?, me dijo no, me encanta; por supuesto había sido el único hombre que me había leído con esa forma tan intensa y maravillosa que tiene él de leer, de escuchar y de ser y estaba encantado con todas estas rupturas y rompimientos que yo hacía en mi literatura de manera intencional”.

Integran la propuesta literaria cuatro caligramas creados con nombres de mujeres en mayúscula sostenida y que pueden interpretarse como símbolos de fecundidad y cosmogonía, aproximaciones míticas a lo femenino: el primero (fase lunar cuarto menguante) contiene deidades de la era mediterráneo-mesopotámica; el segundo (arco iris), heroínas

literarias y deidades del panteón grecorromano; el tercero (sol), mujeres en la historia de Europa; por último, el cuarto (fase lunar luna nueva), mujeres que cambiaron el rumbo de la historia americana.

Además, esta propuesta visual se enriquece con las ilustraciones de Lucy Tejada, elaboradas especialmente para el poema, pues cuentan con un verso al pie que explica de dónde provienen. De los doce dibujos, dos tienen temas marinos, como el del Noé náufrago, descrito con: “la barba que le llegaba al suelo poblada de algas y ramazones de coral y de escamas de peces y patas de cangrejos”. Los otros diez están centrados en la mujer, a la que suele representar desnuda o con una túnica ligera. El trabajo minucioso de Lucy Tejada se aprecia en los primeros planos dedicados a los perfiles de Juana de Arco, con sus “arros de paladina” y a la princesa indígena Tecuichpo, quien avanza altiva en la entrega mortal del valle de Anáhuac, con un precioso casco de plumas de aves rojas



... vestía túnica blanca con cinturón de oro, collar de caracolas  
casco de plumas de aves rojas.

Ilus. 1. Princesa Tecuichpo,  
pág. 110, *Las andariegas*.



... su armadura que parecía de luz de luna y se vistió de blanco  
con los arros de paladina.  
¡a las armas...! ¡guiré!

Ilus. 2. Juana de Arco, pág. 88,  
*Las andariegas*.

Ahora bien, el poema aborda el camino llevado adelante por un personaje colectivo, las andariegas, una suerte de viajeras intergalácticas, que descienden a una tierra –*sabía antigua lujuriosa voraz*, [que] *las esperaba*<sup>1</sup>– para recorrer una versión de la historia, la de heroínas y vencidas, un trayecto silenciado, pero no debilitado.

<sup>1</sup> Ángel, *Las andariegas*, 17

Dicho recorrido se compone de 62 parábolas diferenciables por el espaciado –unas pocas veces– o por la duración del evento narrado –la mayor parte de las veces– y que abarcan cinco travesías, según el estudio de Martha Gantier: Antiguo Egipto, Antiguo Testamento, Grecia, Entre el mundo antiguo y la Edad Media y El Nuevo Mundo.

Preguntada por la dificultad del texto, Ángel –además del reconocimiento a su editor Carlos Barral– esboza al lector ideal como “un personaje lleno de fantasía” y a la lectora ideal despojada de armaduras para que se adentre así “sin pesares, sin requerimientos destinados a propiciar más tarde una lectura equívoca”, es necesario “una limpieza del alma, para atravesar mejor estos laberintos”<sup>2</sup>. No obstante, adherimos también la advertencia de las profesoras Zahyra Camargo y Graciela Uribe: “en cada imagen presentada por Ángel hay todo un juego del lenguaje que invita a pensar, a hacer uso de nuestro acervo cultural para descifrar el enigma. Algunas veces la tarea es sencilla. Fácilmente resolvemos el acertijo [...] Pero en otras, el trabajo es complicado. Ángel nos conduce al desciframiento, no desde un signifiante directo sino a través de asociaciones”<sup>3</sup>.

Así nos lo hace ver Gantier cuando habla del canto de las que murieron por amor: “La manera como está construido el relato es muy ingeniosa, pues se utilizaron tres grandes historias de amor en las cuales las protagonistas son Julieta, Ofelia y María, respectivamente. La historia está a su vez matizada con hilillos dorados de Blanca Nieves y La Bella Durmiente del Bosque, matices que hacen que la historia real de las tres mujeres se torne fantástica o las historias fantásticas por momentos se nos hagan reales”<sup>4</sup>. En el texto de Ángel se lee:

descargaron la urna de cristal a pie de un árbol de guayaba.  
contemplaron su sueño que duraría cien años o doscientos  
o mil. hasta que el príncipe descubra  
que no es encantamiento [...]  
como perdido en la vorágine. que entró a la casa y arrasó los  
helechos, despedazando las orquídeas con el rastrillo  
de las espuelas. que se estuvo en la hamaca dos días dos noches,

---

2 Ángel, “Bitácora”, 45

3 Zahyra Camargo y Graciela Uribe, *Narradoras del Gran Caldas* (Armenia: Universidad del Quindío, 1998) 126-127

4 Gantier, *Las Andariegas*, 95

llamándola bajito. que el río Cauca bajó esa  
madrugada como leona enfurecida<sup>5</sup>.

Esta simbiosis de relatos confirma la recepción temprana de Cecilia Caicedo a cuatro años de la publicación de *Las andariegas*: “es un homenaje a la mujer de todos los tiempos más allá de un presente tangible, a la mujer que se desvanece en lo remoto y lo mítico. La obra acoge la atemporalidad narrativa para aprehender a la mujer motor, símbolo, auriga trepidante de la historia [...] la atalaya en ritos de amor, en exorcismos, infusiones aromáticas, líquenes y caracolas rojas, en la tierra madura de verdes milenarios como mar de la memoria”<sup>6</sup>. En efecto, la narrativa de estas andariegas se extraña con la violencia y la muerte, ante las que apresuran alivios en ungüentos, baños, bálsamos. Los momentos dichosos, en estas parábolas, no están concedidos a la coronación de las empresas del ego y la ambición. El deleite está en las plantas aromáticas, en las frutas generosas, en la sensualidad de la entrega inicial, en la hermandad franciscana que llama hermana y hermano a la luna y al sol

y a las estrellas y a los pájaros y a todo ser viviente  
celebraban la aurora con danzas y con laudes y recibían la  
noche con amor de palomas en arrullo  
con miel a los viajeros  
que armaron un jolgorio cuando llegaron los mancebos vestidos  
con sayales. que uno de ellos hablaba con las  
aves y el otro con los peces y domaban los vientos y las fieras.  
que todo fue como cristal.  
como de fuego arrebatoso<sup>7</sup>.

Ángel se desentiende de la teología tomista en esta escena medieval y privilegia la sencillez de un Francisco de Asís que habla con los pájaros y cura los lobos, y de un Antonio de Padua que predica a los peces cuando los usureros no quieren admitirlo para no rebajar los intereses del préstamo.

Como podemos ver, Albalucía Ángel trabaja con la memoria, el recuerdo, y la historia en *Las andariegas*, para construir otro relato de

---

<sup>5</sup> Ángel, *Las andariegas*, 62. La transcripción reproduce la diagramación original para mostrar las consideraciones estilísticas de las que se ha hablado antes.

<sup>6</sup> Caicedo, *Literatura*, 111

<sup>7</sup> Ángel, *Las andariegas*, 58



la mujer en Occidente. Ángel problematiza la transmisión de la historia cultural con la suma de imágenes de un arquetipo de la humanidad que no parece tener cabida en ese relato sobre el pasado en el que se privilegia la topografía de las batallas, el nombre de los conquistadores y donde se alaban y celebran los héroes. Sus heroínas están prestas a la solidaridad, a la fraternidad, a la contemplación, al trabajo compartido. Sin negar la guerra y sus consecuencias, Ángel no solo valida, sino que privilegia los gestos de hospitalidad y armonía, así para que ello tenga que fusionar y transgredir el relato recibido, con tal de incorporarlo en el imaginario del lector.

### **Cecilia Caicedo: análisis, historia y creación**

El trabajo literario de Cecilia Caicedo en sus dos facetas –como crítica y narradora– ha estado vinculado con la memoria cultural como una forma de entender la identidad y promover nuevas interacciones sociales. Al repasar su producción bibliográfica, se descubre a la profesora de literatura comprometida con la historia. Su didáctica explica la obra literaria en las circunstancias de tiempo y espacio en que nació, para aunarse a los teóricos que ayudan a comprenderla y así trazar trayectos contra el desconocimiento y el olvido: “Pensar una región es pensar su cotidianidad. No es pensarla a posteriori o bajo parámetros trascendentales, por el contrario, la base es la memoria”<sup>8</sup>.

Como una manera de entender el quehacer crítico se leen sus libros: *Literatura risaraldense* (1988), *La novela en el departamento de Nariño* (1990), *Colombia vista desde sus novelas 1990-1995* (2014). Cecilia Caicedo insiste en exponer, desde las regiones, unos valores literarios que demandan la atención de lectores e investigadores. De ahí la aparición de ese tomo del *Patrimonio bibliográfico de Risaralda* (1995) en el que se documentan 897 libros publicados por autores nacidos en el departamento o que se establecieron en él y que se convierte en un inventario valiosísimo al cerrar el siglo XX.

En esta línea se halla también *Origen de la Literatura Colombiana: El Yurupary* (1990), puesto que el reconocimiento de las tradiciones locales exige una mirada a los relatos fundantes de las comunidades

---

<sup>8</sup> Mirot Caballero, *Hablando con Cecilia Caicedo Jurado*. (Disponible en: <http://portalliterario.utp.edu.co/criticos/57/entrevista> Acceso: 30 de septiembre de 2020)

aborígenes, desconocidos y descuidados por cierto colonialismo cultural presente desde hace siglos. En contra de ese blanqueamiento y en busca de una estrategia para acercar a las nuevas generaciones con el legado autóctono, la profesora Cecilia, relee y reescribe libremente el mito del Vaupés en versiones publicadas en la colección Montaña mágica de la editorial Magisterio para los lectores en formación.

Recuperar los nombres de los autores, los títulos de las obras, leerlos no para que encajen en rejillas, pero sí para enriquecer las perspectivas teóricas, es una de las contribuciones más generosas de esta mujer que llegó a Pereira en 1967, para contribuir al fortalecimiento de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Tecnológica de Pereira.

Esa posición intelectual es recogida por Javier Rodríguez Rosales en su tesis doctoral cuando escribe sobre el cierre de su etapa de formación en España: “reafirmando en Cecilia Caicedo la tendencia a creer que, si bien los referentes teóricos eurocéntricos eran importantes, América Latina necesitaba su propia mirada teórica y crítica, sin desconocer sus conectivos universales”<sup>9</sup>. Sin embargo, la presencia de la autora en este capítulo se debe a sus aportes narrativos en los que la memoria es una clave de lectura que comparte con las demás novelistas pereiranas.

Mientras Cecilia preparaba sus trabajos críticos en España, iba escribiendo también estampas sobre la familia que se había quedado en Nariño, a las que les dio forma después en una pequeña novela, *La Ñata en su baúl* (1990). En ella, Esteban recoge testimonios alrededor de la Ñata, su abuela y encuentra en el silencio característico de ella, su propia forma de expresar la identidad: Esteban entra en un mutismo que extraña a su familia, en el que las preguntas por el pasado parecen desperdiciar el talento y la juventud del abogado que regresa de Europa, hasta que termina arrinconado en un psiquiátrico con el visto bueno de su prima Raquel, la psiquiatra. El lector va armando la historia a partir de distintos discursos emitidos por los allegados a Esteban, quienes van reconfigurando -desde diversas perspectivas- los sucesos y los juicios de valor generados en la actitud del intelectual maduro:

---

9 Javier Rodríguez Rosales. *Sentidos, relaciones y conversación con el mundo en la obra de Alfonso Alexander, Cecilia Caicedo Jurado, Aurelio Arturo y Silvio Sánchez Fajardo, desde la heterogeneidad literaria*. (PhD diss., Universidad de Nariño - Doctorado en Ciencias de la Educación, 2015), 231.

Y él, inmutable, reconstruyendo la memoria de la Ñata, metido en las historias de hace un siglo, buscando explicaciones, prefigurando una imagen femenina del pasado. Por eso este país está varado. El tiempo que obliga y constriñe a un tránsito forzoso aquí está detenido. La piel social adormecida hace ya tiempo permite que ese hombre en edad madura, cuarentón, bien parecido, moreno, alto y espigado prefiera vivir de sus recuerdos<sup>10</sup>.

Esta suerte de caleidoscopio narrativo tendrá dieciocho años después una segunda parte en *Versiones sobre Esteban* (2008), en la que la abuela, cede su lugar protagónico al nieto Esteban, quien ahora será el personaje para armar con los distintos relatos que sobre él recoge Pedro Manrique. En ambas obras, Esteban problematiza la necesidad del recuerdo, pues su mirada sobre el pasado le permite evadirse de la actualidad de un país que se desangra. No obstante, es en *Versiones* donde el personaje se enajena completamente con el recuerdo de su abuela, pues aún en cautiverio, es capaz de transformarla en el árbol al cual se abraza:

Y entonces el prisionero, prefiere estudiar y detenerse en los surcos de la corteza de esos árboles viejos, inmensos samanes, ceibas, guayacanes y comparar las arrugas de cada árbol con los cientos de arrugas pequeñas que se hacían en la piel blanca de la abuela y besar las arrugas de los árboles pensando en ella y permitir que las ramas se posen en sus manos como lo hacía la abuela, cuando decía mi niño, mi niño, mi negrito hermoso y acariciaba con unción las pequeñas manos blancas<sup>11</sup>.

La focalización múltiple, tanto en *La Ñata* como en *Versiones*, le permite a Caicedo intuir personajes que poco a poco van ganándole espacio. Es decir, en cada una de ellas queda la simiente para el próximo trayecto narrativo: si en la primera es el nieto el que busca a la abuela en los recuerdos de los demás, es en la segunda en la que nuevas voces se suman a las primeras, indagando por la suerte de ese nieto, escuchados por un Pedro Manrique que es a quien nosotros leemos.

---

10 Cecilia Caicedo. *La Ñata en su baúl*. (Pereira: Gráficas Olímpica, 1990), 17.

11 Cecilia Caicedo, *La Ñata en su baúl y Versiones sobre Esteban*. (Ibagué: Caza de Libros – Pijao Editores, 2008) 71

Caicedo aplica lo que había estudiado en García Márquez como tesis de investigación durante su doctorado en España, hacia 1972 (publicada en 2015): “La movilidad de los personajes en la obra del escritor colombiano que nos ocupa, funciona como textos primigenios que se mueven y que le sirven al autor como hipotextos para ser resemantizados en otras obras. Cargar de sentido, impregnar de nuevas significaciones, sin alterar ni el rol de los personajes ni la concepción filosófica con la que son creados, sino buscar profundizar con base a la misma repetición de acción o de palabra, con el objeto de definir con claridad esa geografía narrativa compleja y completa”<sup>12</sup>.

Pedro Manrique corresponde al *polémico* precursor del *collage* en Colombia, adoptado por Caicedo en su obra, para entablar un diálogo intelectual, cargado con el humor que representa dicha broma, con sus propias ideas. El crítico y director de cine, Luis Ospina, lo convierte en el protagonista de su “falso documental” *Un tigre de papel* (2007). En su página web, Ospina recoge una reseña en la que se da cuenta del personaje en relación con otro personaje icónico de la filmografía de Robert Zemeckis “Viéndola no pude evitar recordar películas como ‘Forrest Gump’, personaje de ficción a quien los realizadores logran insertar en los eventos más significativos de la historia reciente de Estados Unidos para convertirlo en héroe [...] Pedro Manrique Figueroa (nuestro Forrest) parece destinado para las ‘grandes causas’ de la política, el Arte o el Espíritu, pero yerra el camino, se queda a medio andar”<sup>13</sup>.

En el último capítulo de *Versiones*, titulado: “A manera de epílogo, verdaderamente”, Cecilia Caicedo reflexiona cómo ese personaje se convierte en representante de las posibilidades modernas: “Pedro Manrique Figueroa entró a mi alcoba y tomó el control de mi T.V. [...] El invisible sujeto de la historia, el invisible artista que invade mi alcoba para sustraer de ella un elemento de la contemporaneidad comunicativa, el invisible don Pedro, de quien incluso olvidamos que era de Manrique y Figueroa”<sup>14</sup>.

---

12 Cecilia Caicedo Jurado. *Macondo país de sueños* (Ibagué: Caza de libros Editores, 2015), 97

13 Juan Ensuncho Bárcena, *¿Quién carajos es Pedro Manrique Figueroa? – Un tigre de papel...* (Disponible en: <https://luisospinafilm1.jimdo.com/sobre-su-obra/rese%C3%B1as/qui%C3%A9n-carajos-es-pedro-manrique-figueroa-un-tigre-de-papel-entrada-libre/> Acceso: 22 de octubre de 2020)

14 Cecilia Caicedo, *La Ñata [...] Versiones*, 103, 107

Pedro Manrique vendrá de nuevo a la narrativa de Caicedo en la tercera novela, *Verdes sueños* (2011), una propuesta más extensa en la que se explican y se recrean los hechos violentos padecidos por el pueblo pastuso en el diciembre de 1822 cuando las tropas independentistas, al mando de Sucre, irrumpieron en la ciudad colonial para someterla ya que aún conservaba su fidelidad a la Corona Española.

El aporte de *Verdes sueños* a la conversación aquí planteada con las demás autoras, en un primer momento, lo constituye la participación en lo que ella misma había señalado para los escritores de su departamento de origen: “las postrimerías del siglo XIX y los comienzos del siglo XX plantearon al intelectual nariñense la necesidad de estudiar e investigar el proceso histórico de la emancipación de América respeto al sometimiento español”<sup>15</sup>. De nuevo es la investigadora que crea: conoce y bebe su tradición, la divulga y aporta desde el bagaje cultural adquirido. Dibuja un paisaje del territorio sureño y la necesidad de sembrar el trigo extranjero para saciar el hambre de hostias consagradas del alma de los peninsulares, con descripciones minuciosas. Los eventos pintorescos de un Pasto culto y señorial como el de la Virgen del Pan o la imprenta con caracteres griegos.

El papel de Manrique, como conciencia narrativa de la autora, aparece referenciada cuando una voz femenina nos da cuenta de que el libro que leemos, nace de los recuerdos de aquel “quien señala en sus memorias los orígenes de sus antepasados”<sup>16</sup>. La curiosidad de él por su árbol genealógico contagia a la narradora: “La mampara memoriosa me impulsó a investigar con Pedro Manrique para poder afirmar que el primer grito de independencia de los verdes sures colombianos se promulgó en Tuquerres”<sup>17</sup>.

Dicho bastidor había sido ya aprehendido por la Ñata en su juventud, mientras era observada por el futuro esposo. Veintidós años después, esa fuerte impresión da pie para iniciar el proyecto novelístico: “El tesoro de la iglesia era una mampara que nunca nadie leía: *en mil ochocientos hijos mataron a los Clavijo*. Y hacia esa iglesia, marchaba

---

15 Cecilia Caicedo. *La novela en el Departamento de Nariño* (Bogotá: Cuadernos del Seminario Andrés Bello, Instituto Caro y Cuervo, 1990) 13

16 Cecilia Caicedo. *Verdes sueños*. (Pereira: Ediciones Sin Nombre – Universidad Tecnológica de Pereira – Frisby S.A., 2014) 16

17 Caicedo, *Verdes*, 33.

una muchacha. Se detuvo un instante, justo en la puerta a cuyo frente estaba la mampara que historiaba la rebeldía mestiza. Volteó brevemente la cabeza y retomó su camino al interior del templo”<sup>18</sup>. En las primeras páginas de la novela, la Cecilia ensayista que hemos evocado al inicio de este apartado, comienza a preparar el ambiente para ese relato de la barbarie realista, pues es la forma de recordar a la pareja de indios revoltosos que se alzó en Tuquerres contra el alza de impuestos, y quienes pagaron después su rebeldía, apresados, ejecutados, cercenados y expuestos para temor de cualquier nueva revuelta. La estrategia del miedo había logrado su cometido y estaba instalada en la mentalidad de los sureños que se apegaron a un rey derrotado. Sin embargo, el atropello del que fueron víctimas por parte de quienes venían a contagiarlos de fervor por las ideas libertarias, merecía una reparación que Agualongo y los suyos, entendieron como pasada por las armas también.

La Cecilia novelista se centra en las figuras la abadesa Teresa y el soldado Agualongo para exponer los eventos sucedidos y ofrecer una interpretación de los mismos. De un lado, Teresa, al igual que la voz femenina que viene narrando, identifican unos intereses particulares relacionados con el espacio interior mientras que en Agualongo está el espacio exterior. Memoria íntima, historia pública. La recepción de los hechos bélicos tamizada por los sentimientos, las aspiraciones. Valiéndose del dato documentado según el cual Agualongo se escondió en una clausura de mujeres, Caicedo inventa unas relaciones para justificar su presencia allí, no como hecho accesorio, sino que ofrece la posibilidad simbólica de leer su propia identidad en la encrucijada que decidió el destino de Pasto en la lucha independentista.

La abadesa Teresa es una conciencia que lee el documento histórico, desde una corporalidad femenina, para acogerlo, meditarlo, comprenderlo y otorgarle un valor diferente. En esa medida, la abadesa puede ser como una de esas mujeres que observan las *andariegas* estudiadas antes: compañera entusiasta de un sueño de transformación social, antepone a la lucha el deber solidario de sostener al que reclama su honra; cura las heridas de los combatientes y reconstruye la ciudad para las otras familias: “En la noche decembrina no lo ayudó a vestirse [a Agualongo] para un juego, lo vistió sin prisa, rumiando pensamientos de dolor por su ciudad, su madre, su padre, su cuñado, por los señores

---

18 Caicedo, *La Ñata*, 8.

todos a los que ella conocía, y cuya lista se la hacía repetir una y otra vez. También pensaba en su teniente, pero igual no podía dejar de pensar en los argumentos que tenía Bolívar”<sup>19</sup>.

De nuevo, la literatura como un camino para la conciencia histórica. La ficción permite adentrarse en la huella y considerar una nueva dirección posible: “Para el guerrero [Agustín Agualongo], Hercilia [el nombre de la abadesa antes de la clausura] era su hermana, era su alma gemela, era además ese ser superior que se permitía pensar libremente, incluso en contra de la posición del padre”<sup>20</sup>.

*Verdes sueños* no solo es una apuesta narrativa de la autora, sino que inscribe una revisión del discurso mesiánico con el que se narra la gesta independentista latinoamericana. Reconstruir y explicar los hechos del diciembre de 1822 en la población de Pasto, entreabre una explicación para cierto “racismo” presente en el imaginario popular colombiano que menosprecia la inteligencia de los habitantes del sur del país.

Así pues, la obra de Caicedo facilita la empatía necesaria para comprender por qué se masificó cierto discurso sobre el pueblo pastuso. Teresa es Cecilia que en Agualongo repara las fuerzas para defender los suyos y el territorio, Cecilia es esa Teresa interior confundida al ver el destrozado de las ideas libertarias sobre su familia, sus vecinos, las mujeres a su cargo.

### **Susana Henao: una memoria que nos hace crecer**

El mundo prehispánico de los muiscas es recuperado por Susana Henao Montoya en *Los hijos del agua*, publicada en 1995<sup>21</sup> al obtener el primer lugar en el Concurso de Novela del Gran Caldas. A través de las vicisitudes existenciales de Tatí, un joven en constante contradicción, se da cuenta de las relaciones sociales, el valor del mito, los distintos grupos indígenas que habitaron la sabana cundiboyacense, el imperio Gantina Masca. Tatí emprende una peregrinación a los territorios del Vaupés para purificarse y aceptar su destino. La lucha que se da en

---

19 Caicedo, *Verdes*, 102

20 Caicedo, *Verdes*, 79

21 En 1991 había Ganado el Concurso Nacional de Novela Aniversario Ciudad de Pereira, sin publicación y con el título *Los últimos hombres de Gantina Masca*.

su interior está relacionada por el papel asignado por la familia y la comunidad, ya que este rol, a pesar de darle sentido, acogida y herencia en el grupo humano, también coarta su libertad y las posibilidades de autonomía. De ahí que dos líneas argumentales puedan trazarse para dimensionar el conflicto vivido.

La primera: la vocación interior. Tatí, durante la ceremonia religiosa en la que escoge su rol dentro del clan, en lugar de escoger las armas del güechea, del guerrero, toma “un collar de pedrería verde blanca y negra y pequeño calabazo de boca estrecha con un hueso de venado hendido como cucharilla”, los elementos del oficio de zachua, ese punto intermedio entre la fe y la razón, el brujo-médico. Cuando intenta corregir esa acción, termina por reafirmarla al asir “unas hojas de tabaco, otras de coca y algunas caracolas que no tuvo más remedio que tomar”<sup>22</sup>. En un momento en el que el zipa de Bacatá, Saguanmanchica, se prepara para una alianza político-militar con el zaque y el ubzaque, una opción como la de Tatí no se recibe con entusiasmo porque la demanda de fuerza, vigor y juventud son determinaciones del soberano.

La segunda: la transgresión amorosa. Tatí se ha enamorado de una mujer, Suazagascachía, que pertenece a su clan y por ende es como si fuese una hermana. Amarla no es posible por el código moral muisca y para recibirla como esposa debe asumir una suerte de preparación que termina con un destierro purificador que lo llevará a la tierra del Yurupary.

Es este viaje el que le permite una liberación interior, reconocer su propio trayecto, y proyectarse con su familia cuando emprende el regreso a su lugar de origen. Encuentra cambios profundos en la sociedad, en la familia, pero él también ha asumido su propio camino, el de la tradición familiar de la artesanía y la labranza. Al fin de cuentas y como ya lo había escuchado antes: “Vencer el dolor, hacerlo huir lleno de espanto y vergüenza del cuerpo dolido de un amigo es casi tan fructífero como empeñarse en traerlo y dejarlo hacer festín en el cuerpo de los enemigos”<sup>23</sup>.

---

22 Susana Henao Montoya, *Los hijos del agua*. (Bogotá: Planeta, 1995) 58

23 Henao, *Los hijos*, 113



Henao en *Los hijos del agua* está recuperando una memoria colectiva en la que “la imaginación histórica llena de sentido lo que apenas se presume ante los escasos testimonios y lo fragmentario y dogmático de los documentos disponibles”<sup>24</sup>. La recuperación del mundo muisca prescinde de la presencia española hasta las dos páginas del epilogo en las que, de forma apretada y dolorosa, se da cuenta del exterminio por parte de los invasores. La profundidad de la novela radica en la recuperación del código ético, la ley y el mito, tejidos como referentes para las acciones de los personajes. Sin embargo, este constructo no es obedecido sin cuestionamientos, ya que, al contrario, Tatí está inquiriendo constantemente por la validez de dichos relatos, convirtiéndose en una suerte de héroe moderno, movido por la triada –según el análisis de Cecilia Caicedo–: norma-transgresión-culpa: “Disyunción siempre, caminos que se bifurcan y se oponen, o razones de estado frente a decisiones íntimas, es la focalización discursiva de esta novela que expresa en buen tono lírico, la desventura de un ser en medio de un conflicto que no entiende, pero que lo atrapa desde el entramado social”<sup>25</sup>.

Los críticos que se han acercado a la obra han reconocido la investigación que precedió a la escritura de la novela, como una forma de reconocer el trabajo intelectual, el compromiso por lograr un artefacto literario que supere la historiografía, la crónica y logre convocar la vida sobre esos vestigios: “indaga en lo más íntimo de la memoria e imaginación creativa de la autora y por supuesto de la investigación rigurosa de las fuentes [...] una escritura que lucha por rescatar la memoria, la palabra olvidada, la vida de las minorías, la intrahistoria de la comunidad indígena muisca, el mundo sumergido de los pueblos indígenas a través de las voces conocidas y no conocidas, de los olvidos de la historia”<sup>26</sup>.

Además, subsiste la admiración por el oficio de la narradora que teje un entramado en el que las clases sociales, los mitos fundadores, la existencia de los personajes, son abordados de manera ágil y compacta: “Henao crea modelos virtuales de la cultura muisca con personajes ficticios que encarnan vivencias verosímiles a la vez que develan la

24 Carlos A. Castrillón. *Tres ensayos de vecindad*. (Armenia: Cuadernos Negros, 2010), 51

25 Cecilia Caicedo. *Colombia vista desde sus novelas 1990-1995*. (Pereira: Alcaldía de Pereira; Instituto Municipal de Cultura y Fomento al Turismo, 2014), 55-57

26 Camargo y Uribe, *Narradoras*, 98, 102

vigencia de las cosmogonías amerindias que han logrado trascender al presente”<sup>27</sup>.

Después de *Los hijos del agua*, novela que atraviesa la necesidad de revisar la impronta dejada siglos atrás por los muiscas, para inventar personajes y situaciones que den sentido a esas memorias recogidas en los libros de historia y la crónica colonial, la siguiente novela de Susana Henao vuelve sobre los oficios de la memoria, pero esta vez desde una focalización familiar. Ya desde el título se hace presente la evocación: *Memorias de un niño que no creció*, finalista en el Concurso Internacional de Literatura Infantil LIBRESA-Julio C. C. C. 2003. La materia de esta obra es la propia autora, quien asume narrarse desde la óptica de Esteban, *el niño que no creció*, uno de sus hijos.

En primera persona, esta novela nos lleva por la conciencia de Esteban, quien describe su entorno, sus aspiraciones, la familia, las inquietudes de una edad que perdura y que los cambios físicos equivocan.

Bajo el formato de novela infantil el problema que plantea Henao, en realidad, es para el adulto. ¿Qué entendemos por *crecer*? ¿Hasta qué punto crecer y madurar es lo mismo? Si la madurez tiene que ver con la capacidad de tomar decisiones asertivas, se sobreentiende la necesidad de una memoria a largo plazo para establecer consecuencias de las acciones, y que permita a la vez, proyectar el futuro. Memorizar entonces tendría que significar crecer, envejecer sería estar poblado de recuerdos. Si el Alzheimer borra lo almacenado, el padecimiento de Esteban está en la imposibilidad de guardar y recobrar ciertos aspectos de toda la información recibida. Es entonces cuando la escritura aparece para iluminar el silencio que da cuenta de la vida de Esteban: Susana Henao escribe lo que el hijo no recordará con nostalgia, su experiencia de la vida no cobrará el sentido de lo añejo porque se trata de un continuo presente.

Ahora bien, la madre-autora desaparece para que el lector simpatice con Esteban. De su oficio académico, de su labor escritural, de sus indagaciones filosóficas, de sus lecturas, no se da cuenta. De su

---

27 María Mercedes Jaramillo, “Los hijos del agua de Susana Henao: El retorno al origen” en *Los hijos del agua* (Armenia: Gobernación del Quindío – Universidad del Quindío, 2011) 13

carácter, de sus miedos, de sus angustias, sí se leen algunos detalles, lo que demuestra la finísima puntada con la que Henao teje una situación tan delicada como esa, ya que no se expone ni se mitifica, ni conocemos cómo se desenvuelve la cotidianidad de la autora ni se lleva el crédito de madre heroica. El centro de la narración es Esteban, un “chico inolvidable que tiene la capacidad de crear su propio mundo y de vincularse al mundo de los otros por vía de los afectos, de la dulzura de su mirada expectante”<sup>28</sup>.

En las *Memorias* se anulan las precisiones históricas para no fatigar a los lectores iniciales que terminan siendo amigos de ese niño-texto que resulta aventurero y cercano, inquieto y noble. Sin embargo, hay huellas que configuran el contexto del Eje Cafetero, como lo son los movimientos telúricos: “Mamá estuvo preocupada muchos días, escuchando las noticias de los terremotos de otras ciudades y rogándole a papá que nos fuéramos a una casa pequeñita que no se cayera, como se cayó un edificio de una amiga que se le murieron todas las personas”<sup>29</sup>.

En su tercera novela, Susana resignifica una vez más la escritura del pasado. Esta vez abandona el pasado precolombino para ubicarse en el siglo XVII, 100 km al norte de la laguna de Guatavita, donde había reunido a *Los hijos del agua*. El mundo mítico ya no tiene por referentes a Zhué, Bochica o Mayavita sino a Cristo y sus ángeles barrocos. También renuncia la escritora al acertado manejo del narrador omnisciente para aventurarse en la inquietante primera persona de no cualquier personaje sino de el “protopoeta” Satanás. Ahora Henao se aventura en una obra de metaficción al novelar la vida de clausura y escritura de la monja tunjana Sor Josefa del Castillo.

La novela, dividida en tres partes, ofrece un paralelo entre el pasado -sor Josefa- y el presente -una “bruja menor”- para encarnar desde los personajes ideas sobre los símbolos de la mujer y el lenguaje. En la introducción está el planteamiento necesario para comprender las motivaciones que ofrece Satanás para dedicarse a esta empresa. En los dos primeros capítulos, “El portador de la luz” y “Señas de identidad” el narrador hace énfasis en separarse de ideas que puedan generar

28 Rigoberto Gil Montoya, “Crecer en la memoria familiar de Susana Henao”. *La cebra que habla*, abril 19, 2018, <https://lacebraquehabla.com/crecer-en-la-memoria-familiar-de-susana-henao/>

29 Susana Henao Montoya, *Memorias de un niño que no creció* (Pereira: Abril de neón, 2016), 56

equivocos en el lector. No es el antagonista del cristianismo, no es el tentador que espera separar del buen y recto camino a quienes asisten a la iglesia. Es un concepto antropológico que reúne lo que se ha dicho de él y en manos de Henao pasa a ser personaje narrador, omnipresente, testigo, con deseos de intervenir en la historia, pero limitado bien sea porque Josefa le teme, o porque Luz Divina espera domesticarlo.

Esta novela se convierte en un aporte para la crítica literaria pereirana ante un caso complejo como el de la obra demonológica de Héctor Escobar Gutiérrez, el poeta, reconocido como el “Papa Negro” por sus prácticas esotéricas y su conocimiento sobre el satanismo. Sin que Henao ponga a Escobar en el centro del relato, el diálogo es evidente.

El Satanás-narrador dice de sí mismo: “el problema de la caída no se originó en el tiempo de los ángeles o en la era de los eones, sino en el pasado reciente del comienzo de las ciudades cuando los hombres dejaron de escucharse a sí mismos y de reconocer que los impulsos del alma obedecen al ritmo cósmico antes que al deseo de su entidad individual”<sup>30</sup>. Héctor Escobar, entrevistado por Kelita Vanegas, responderá a la pregunta “¿qué es el Diablo para usted?” de la siguiente manera: “Para mí el Diablo es Dios a la medida del hombre, para mí no ha sido problema, es el mejor amigo, nuestro íntimo yo, el ser que más se asemeja a uno es el Diablo; yo lo adopté, lo asimilé, no tuve prejuicios cristianos, para mí no es el padre de la maldad ni del mal, no, para mí el Diablo es el mejor amigo, el que goza de todas mis escasas oraciones, el que se llevará mi alma cuando desaparezca”<sup>31</sup>.

La tesis sobre los arquetipos del inconsciente y su relación con la palabra y la poesía, son interpretadas desde la mujer y su conexión con los oficios de la interioridad, de acuerdo con los planteamientos de Jules Michelet, de quien se toman los paratextos de epígrafe, epílogo y paso entre las crónicas sobre las dos mujeres. Para Henao, la mujer no debe perder el privilegio heredado de comunicarse con lo sobrenatural en los lenguajes de las plantas y el ritmo de las estrellas por las que sí vendrían a ser las auténticas tentaciones: una sociedad de consumo y

---

30 Susana Henao Montoya, *Crónica satánica* (Pereira: Alcaldía de Pereira – Instituto de Cultura de Pereira, 2004) 13

31 Orfa Kelita Vanegas Vásquez, “*La estética de la herejía en Héctor Escobar Gutiérrez*” (Pereira: Maestría en Literatura- Universidad Tecnológica de Pereira, 2007), 196

frivolidad, un mercadeo que encadena a las exigencias de la fama y el poder, y que incluso rompe la magia de la vida en clausura: “Tal vez no me habría entristecido al ver las monjas si sólo pensasen de Josefa que ella había sido una santimoñera y que más demonios que los átomos del aire vinieron a bajarla a los infiernos el día de la muerte. Me entristecía no porque pensarán que Josefa había pecado, sino porque ellas despreciaban toda su búsqueda interior; porque nunca aspirarían a un nombre secreto que convocara sus potencias; ni a una lengua hecha con las imágenes de las visiones del alma”<sup>32</sup>.

En Susana Henao Montoya se puede observar entonces que la novela histórica se preocupa por conservar la vigencia de los mitos, de comprender sus símbolos, de auscultar el sentimiento religioso de los personajes, como punto de partida para comprender las relaciones sociales que nacen a partir de ella.

### **Ana María Jaramillo: memoria parpadeante**

El trabajo de Ana María Jaramillo como autora preocupada por la memoria inicia con *Las horas secretas* (1990), en la que la lucha contra el olvido del hombre amado, detona la escritura de la mujer amante. La primera línea contiene ese propósito: “Debo enterrar a mi negro, pero no he podido encontrar dónde”. El texto que se lee como una tumba, no para que el cuerpo se descomponga sino para que, al contrario, tenga más vida: “Debe ser un lugar donde pegue mucho el sol, donde la música salga del meneo candencioso de una chola caderona y el ron y el aguardiente sean la saliva de los hombres con garganta libre. Su grito tendrá que oírse, que muchos se asusten: el viento tendrá que ser el arrullo viajero y valiente que transporte su aliento”<sup>33</sup>.

Esta ópera prima de Jaramillo ha dado origen a variados estudios y ensayos que la asumen bien sea por el lenguaje erótico desenfadado con el que la autora da cuenta de esta tragedia amorosa como también por la visión de país que ofrece al narrar los hechos previos a la toma y retoma del Palacio de Justicia por parte de las guerrillas del M-19, los días 6 y 7 de noviembre de 1985, dado que el “negro” de la primera línea corresponde a Alfonso Jacquím, figura clave en el diseño y desarrollo

---

32 Henao, *Crónica*, 65

33 Ana María Jaramillo, *Las horas secretas* (México: Ediciones Sin Nombre, 2003), 9.

de aquella fracasada empresa. Las memorias de la mujer que desde el anonimato recuerda, adquieren la fuerza del testimonio y lo trascienden para ofrecer también la visión del país que movilizó al “negro”.

Al respecto, César Valencia Solanilla, en su estudio comparativo de la novela risaraldense, cuando da cuenta de la obra de Ana María Jaramillo y de *El laberinto de las secretas angustias* (1992) de Rigoberto Gil Montoya –que versa sobre el mismo evento– advierte que: “Constituyen valiosos aportes en la resemantización de un hecho importante en la historia colombiana reciente y una muestra de cómo no siempre es indispensable la ‘toma de distancia’ muy larga en el tiempo para convertir la realidad casi inmediata en ficción”<sup>34</sup>.

Para Chloe Rutter-Jensen se trata de una ruptura ya que “la narrativa erótica de Jaramillo rompe con las formas tradicionales de contar la historia que tienden a ignorar las dinámicas sexuales. Además, la autora, al narrativizar lo erótico de la historia, entra en un proyecto de rescate de la memoria histórica. A través de la novela, lo político y lo erótico se encuentran y se cruzan”<sup>35</sup>.

Veintiséis años después, el problema del recuerdo vuelve con fuerza a la narrativa de Ana María Jaramillo, casi que pasando de argumento a personaje. Lo fantástico de esta historia es el primer acuerdo para la lectura del texto, sin que por ello se aleje o se distancie de los dramas y profundidades humanas. Es un recurso que permite ciertos juegos, ciertas posibilidades, para contar algo que necesita contarse de esa manera. El eje articulador lo constituye la memoria del amor entre un Poeta y una Dama, anónimos, cuyas vidas están marcadas por un romance imposible, contrariado, sin aclaraciones, imposible de alimentar después del paso de los años, de la falta de noticias de ambos, hasta la aparición del Ropavejero que viene a servir de mensajero entre ambos. Es él quien les facilita un espejo con cualidades mágicas, que permite ver lo que hace, piensa y siente el amante del otro lado, cuando la urgencia de saber qué pasó con la vida después de la ruptura, se hace imposible de sobrellevar.

---

34 César Valencia Solanilla, *De la periferia al centro. La novela finisecular del Eje Cafetero: Risaralda*. (Pereira: Maestría en Literatura – Universidad Tecnológica de Pereira, 2008), 198

35 Chloe Rutter-Jensen, *La heteronormatividad y sus discordias. Narrativas alternativas del afecto en Colombia* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2009), 65.

El intercambio de noticias amorosas que les permite el Ropavejero tiene un precio alto, tanto el Poeta como la Dama, deben pagar con objetos de incalculable valor sentimental. De esta manera, el Ropavejero nos hace ver el valor intangible que tienen los recuerdos y qué tan vulnerables somos al carecer de ellos. Esas transacciones lo libran de las agonías amorosas de sus clientes. Es, incluso, un usurero. En distintas situaciones su pregunta recurrente es “¿Qué me darás por el invaluable esfuerzo?” o sus quejas cuando alguna transacción se malogra: “Lástima, lo que me darían por ese pañuelo...” En la última línea, después de que recobrar el amor ha sido imposible, el ropavejero se aleja sin asomo del dolor con el que deja al poeta: “La maldición ya no pesa sobre ella y, te repito, espejo no hay. Pero no te preocupes: yo no creo en el amor, yo creo en el libre comercio y en los sueños ajenos”<sup>36</sup>.

La Dama había aparecido antes, como personaje, en la narrativa breve de Ana María Jaramillo, en el cuento “Cuando los sueños de la dama escapan por el tragaluz” (*Eclipses*, obra ganadora del Concurso de Escritores Pereiranos 2007), ambientado con elementos característicos de la tradición caballeresca del medioevo, como las torres, y la vigilancia de un clérigo abusador y una monja alcahueta. El mundo de la Dama en la novela está instalado en el mismo escenario, en el que se alude a las gracias y desgracias de otras mujeres como la cabellera de Rapunzel: “así no sale de la torre mientras le crece [el cabello]”<sup>37</sup> o las carreras de Ío: “he recorrido el mundo como picada por el tábano”<sup>38</sup>.

Los cuentos que componen *Eclipses* están unidos temáticamente por el suicidio de las mujeres que los protagonizan así que no deja de ser dicente, para la lectura que estamos propiciando, la acción suicida de la Dama en el relato. Ante la ausencia de su prometido y sus pocos mensajes para mantener vivo el fuego del amor: “La dama sintió el peso de la lápida del tiempo, el peso de la desesperanza y tomó una decisión: ingirió, a hurtadillas, en pequeñas porciones, las arenas del reloj. Creyó que con esta acción acercaría al caballero, acortaría el tiempo de la espera, había cambiar el rumbo de la nave, el destino del caballero”<sup>39</sup>.

---

36 Ana María Jaramillo, *La dama, el poeta y el ropavejero. Cambalache de enseres y otros recuerdos*. (México: Ediciones Sin Nombre, 2016) 137

37 Jaramillo, *La dama*, 29

38 Jaramillo, *La dama*, 62

39 Ana María Jaramillo, *Eclipses* (México: Ediciones Sin Nombre, 2009) 34

Asevera ella en medio del desconsuelo para justificar sus actos: “¿Y los recuerdos? El alimento del amor son los recuerdos, recuerdos íntimos que no se comparten con nadie, que se atesoran y sirven para resistir de largas temporadas de encierro en una torre o en la fría morada del alma atormentada”<sup>40</sup>. Los efectos de este acto comienzan a notarse en su cuerpo: “Fue así como un malestar pasajero se transformó en cólico permanente. Adelgazó. Bebía sólo agua y comía pan sin levadura, masa muerta, como le dicen”<sup>41</sup>, sin que esto signifique un logro: “Entre más arena comía la dama, más se llenaba la parte de arriba del reloj”<sup>42</sup> hasta que, antes de morir, acepte que morirá “sepultada por el tiempo. Quise tragarme el tiempo y él me devoró a mí. No tuve paciencia [...] El polvo me invade y no me deja respirar. Me duele el estómago. No tengo apetito. Sólo tengo hambre de ti, caballero”<sup>43</sup>.

Podríamos creer entonces que la Dama del cuento vuelve a escena para tomar venganza: no irá a la tumba a continuar la eternidad poblada de nostalgia sin antes hacer sufrir también a su poeta y llevarlo a la derrota, como puede deducirse de las palabras del Ropavejero: “No te preocupes por nada, yo soy una tumba y ella también. Por otro lado, la Dama ya recordó quién es y qué quiere, ya duerme y sueña que es amada, bien amada por un valiente caballero, como siempre quiso serlo”<sup>44</sup>. La Dama, que había asegurado tener una memoria ‘parpadeante’ y que aseguraba estar “muerta de cansancio, recordar es volver a vivir y vivir cansa mucho”<sup>45</sup>, ha logrado hacer catarsis de dolores acumulados desde la difícil niñez en la casa de los padres, los noviazgos prohibidos, los hombres amados de los que fue separada, la incomprensión de la sociedad en su pequeña villa.

No obstante, el trajinar de objetos durante los 25 capítulos de *La dama...*, suministra al lector una suerte de inventario para una colección de afectos, como es el caso del pañuelo: “Seguí escarbando, tragando polvo, hasta que hallé lo que buscaba: aquel pañuelo con el que sequé sus lágrimas, sus incomprensibles lágrimas, las últimas que derramó en mi presencia antes de abandonarme por un pirata, por un gañán de

---

40 Jaramillo, *Eclipses*, 34

41 Jaramillo, *Eclipses* 35

42 Jaramillo, *Eclipses* 35

43 Jaramillo, *Eclipses* 36

44 Jaramillo, *La dama*, 136

45 Jaramillo, *La dama*, 109



la peor calaña [...] Ella debe haber llorado mucho lejos de mí, pero sus lágrimas ya no son inocentes como las lágrimas contenidas en este pañuelo, ya su ADN espiritual ha cambiado, por eso este pañuelo es único, Ropavejero: no tiene precio”<sup>46</sup>.

Estos objetos, entre la fantasía y la ciencia ficción, parecen tomados de la tecnología actual con nombres metafóricos: “Esto que deseo decirte no quiero comunicártelo a través de nadie, ni siquiera del Ropavejero ni del espejo mágico ni del túnel del tiempo ni de la caja mágica de la voz, te lo quiero decir desde mi corazón a tu corazón”<sup>47</sup>. ¿La pantalla de una laptop? ¿Una plataforma virtual? ¿Un teléfono celular? Lo cierto es que la naturaleza del objeto importa menos frente a la posibilidad que ofrece, como es el caso del espejo. No incumbe el espesor de la lámina de plata, o de aluminio protegida por cristal, lo que concierne es la oportunidad que deja: “Él y yo sólo nos tenemos ahora de esta extraña manera, a través del espejo y nos acompañamos con nuestros recuerdos”<sup>48</sup>, pues al fin de cuentas y como lo diría Borges, citado por el Ropavejero “somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de formas inconstantes, ese montón de espejos rotos”<sup>49</sup>. Fragmentos afilados y cortantes como los títulos de cada apartado, versos tomados de diferentes poetas tales como Artaud, Rilke, Wordsworth, Nabokov, Shakespeare, Novalis y otros 19 más, que hacen ver el índice como un *poemacollage* compuesto por hermosos aforismos:

“El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona  
Nada me desengaña, el mundo me ha hechizado  
Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach  
Grito en sueños pero sé que sueño y en los dos costados del sueño hago reinar mi voluntad  
Toda conquista es la tumba de la esperanza”<sup>50</sup>.

---

46 Jaramillo, La dama, 10

47 Jaramillo, La dama, 93. El subrayado es nuestro.

48 Jaramillo, La dama, 68

49 Jaramillo, La dama, 19

50 Jaramillo, La dama, 139

## A manera de conclusión

Las cuatro autoras estudiadas en este capítulo de manera panorámica, nos entregan una posibilidad de investigación que puede ser objeto de un estudio más amplio en el que se precisen los límites entre el recuerdo, la memoria y la historia. Aquí se han planteado esas categorías, con cuidado, reconociendo que precisar el campo de uno y otro requiere un estado del arte mayor. Este trabajo inicial pretende visibilizar un trabajo que se ha venido desarrollando a lo largo de las últimas décadas y sobre el que es necesario llamar la atención, precisamente y como se señaló al principio, por girar en torno a una ciudad acostumbrada a derribar para construir de nuevo y no en reconstruir, restablecer, recuperar como patrimonio.

Estas cuatro autoras indagan en la historia y crean personajes para habitarla de nuevo, ofreciendo así saberes, sentires, perspectivas que favorecen la comprensión de la cotidianidad y promueven un pensamiento alternativo frente a lo que ha se ha instalado en el discurso de la oficialidad, siguiendo al novelista Pablo Montoya cuando define la novela histórica como: “aquel artificio narrativo que permite al autor y al lector visitar una época pasada, no importa cuán lejana o cercana sea, con los personajes que existieron o pudieron existir, con los espacios y tiempos que se convierten todos en fenómenos literarios que ayudan a los hombres de hoy a conocerse mejor”<sup>51</sup>.

Así, frente a la historia de Occidente construida sobre el relato de emperadores y conquistadores, de pueblos que someten y comunidades que son devoradas, de ideas que pugnan por imponerse en la arena y la sangre, se escriben los gestos de solidaridad en los que se regodean *Las andariegas*. Incluso, en un ámbito más cercano en el tiempo y en el espacio, Tatí se rebela contra la sociedad bélica y poco tolerante de los muiscas precolombinos en *Los hijos del agua*, como una muestra de la necesidad de resignificar las relaciones sociales y sus mitos fundantes que, si bien identifican y cohesionan al colectivo, también llegan a la desprotección de algunos de sus individuos. Por eso son necesarias esas escrituras sobre el valor de los vínculos familiares con el que es distinto, como lo ejemplifican *Las memorias de un niño que no creció*.

---

51 Pablo Montoya. *Novela histórica en Colombia 1988-2008. Entre la pompa y el fracaso*. (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2009) xi

La reescritura de la historia ofrece también una oportunidad de resignificar los símbolos, los personajes, el lenguaje. En *Crónica satánica* se hará una novela metadiscursiva pues sus personajes están buscando un lenguaje primario, místico, como motor de la escritura para no sucumbir ante el desconsuelo de la cotidianidad y las envidias pueriles. Por eso también aparece una mujer como la abadesa Teresa en *Verdes sueños*: la acogida y el apoyo que brinda a Aqualongo demuestran la labor intelectual de su autora para reconocerse en la historia trágica de su pueblo y plantear, con la narración, el relato de la dignidad usurpada.

Estas estrategias son enriquecidas en esa suerte de poética sobre la mujer que recuerda y que se encuentra en *El poeta, la dama y el ropavejero*, en la que el amor como búsqueda detona el valor de los objetos cuando en ellos se advierte el toque del amado, la necesidad de atesorarlos para reconocer lo vivido y la sabia decisión también de encontrar el momento adecuado para desprenderse de ellos.

El recuerdo, circunscrito a la biografía individual, la memoria como una categoría comunitaria y la historia, como un entretejido de los pueblos a lo largo del tiempo, conforman una clave de lectura constante en la narrativa de estas cuatro autoras pereiranas disponibles para incentivar la creación de una memoria bibliográfica en una ciudad que tiende al olvido por el asombro de la novedad.

## Bibliografía

Ángel, Albalucía. “Bitácora de una andariega” *Revista Pereira Cultural* 11, 1997.

Ángel, Albalucía. *Las andariegas*. Pereira: Alcaldía de Pereira – Secretaría de Cultura, 2019.

Caballero, Mirot. *Hablando con Cecilia Caicedo Jurado*. <http://portalliterario.utp.edu.co/criticos/57/entrevista>

Caicedo, Cecilia. *Colombia vista desde sus novelas 1990-1995*. Pereira: Alcaldía de Pereira; Instituto Municipal de Cultura y Fomento al Turismo, 2014.

Caicedo, Cecilia. *La Ñata en su baúl*. Pereira: Gráficas Olímpica, 1990.

Caicedo, Cecilia. *La Ñata en su baúl y Versiones sobre Esteban*. Ibagué: Caza de Libros – Pijao Editores, 2008.

Caicedo, Cecilia. *La novela en el Departamento de Nariño*. Bogotá: Cuadernos del Seminario Andrés Bello, Instituto Caro y Cuervo, 1990.

Caicedo, Cecilia. *Literatura risaraldense*. Pereira: Gráficas Olímpica, 1988.

Caicedo, Cecilia. *Macondo país de sueños*. Ibagué: Caza de libros Editores, 2015.

Caicedo, Cecilia. *Verdes sueños*. Pereira: Ediciones Sin Nombre – Universidad Tecnológica de Pereira – Frisby S.A., 2014.

Camargo, Zahyra y Uribe, Graciela. *Narradoras del Gran Caldas*. Armenia: Universidad del Quindío, 1998.

Castrillón, Carlos A. *Tres ensayos de vecindad*. Armenia: Cuadernos Negros, 2010.

Ensuncho Bárcena, Juan. *¿Quién carajos es Pedro Manrique Figueroa? – Un tigre de papel...* <https://luisospinafilm1.jimdo.com/sobre-su-obra/rese%C3%B1as/qui%C3%A9n-carajos-es-pedro-manrique-figueroa-un-tigre-de-papel-entrada-libre/>

Gantier Balderrama, Martha. *Las Andariegas de Albalucía Ángel: una lectura sin armas ni armaduras*. Pereira: Maestría en Literatura, 2007.

Gil Montoya, Rigoberto. “Crecer en la memoria familiar de Susana Henao”. *La cebra que habla*, abril 19, 2018, <https://lacebraquehabla.com/crecer-en-la-memoria-familiar-de-susana-henao/>

Henao Montoya, Susana. *Crónica satánica*. Pereira: Alcaldía de Pereira – Instituto de Cultura de Pereira, 2004.

Henao Montoya, Susana. *La ética narrativa en La tejedora de coronas de Germán Espinosa y Gran sertón: Veredas de João Guimarães Rosa*. Pereira: Ediciones Sin Nombre – Universidad Tecnológica de Pereira – Frisby S.A, 2010.

Henao Montoya, Susana. *Los hijos del agua*. Bogotá: Planeta, 1995.

Henao Montoya, Susana. *Memorias de un niño que no creció*. Pereira: Abril de neón, 2016.

Herrera, Liliana. *Elusivas*. Pereira: Gráficas Olímpica, 1994.

Herrera, Liliana. “Pereira o la corporalidad”, *Revista de Ciencias Humanas 01*, junio 1994.

Isaza de Jaramillo, Blanca. *La antigua canción*. Manizales: Imprenta Departamental, 1935.

Jaramillo, Ana María. *Eclipses*. México: Ediciones Sin Nombre, 2009.

Jaramillo, Ana María. *La dama, el poeta y el ropavejero. Cambalache de enseres y otros recuerdos*. México: Ediciones Sin Nombre, 2016.

Jaramillo, Ana María. *Las horas secretas*. México: Ediciones Sin Nombre, 2003.

Jaramillo, María Mercedes. “Los hijos del agua de Susana Henao: El retorno al origen” en *Los hijos del agua*. Armenia: Gobernación del Quindío – Universidad del Quindío, 2011.

Ladino, Jáiber “La andariega y el viento”. El pequeño periódico, agosto, 2008, <https://fundarteyciencia.wordpress.com/2008/07/19/la-andariega-y-el-viento/>

López Jaramillo, Eduardo *Hay en tus ojos realidad*. Pereira: Ediciones UNE, 1987.

- Marín, José Fernando. *Bitácora de vuelo tras una andariega*". Entrevista publicada como cuadernillo-memoria del Primer Simposio Internacional de Escritores de Risaralda, Homenaje a Albalucía Ángel. Maestría en Literatura – Vicerrectoría Académica, Universidad Tecnológica de Pereira. Pereria, 2007.
- Marín Colorado, Paula Andrea. *Novela, autonomía literaria y profesionalización del escritor en Colombia (1926-1970)* Medellín: La Carreta Editores, 2016.
- Marulanda Peña, Edison. "Una cita con Ana María Jaramillo" *Revista Pereira Cultural 11*, 1997.
- Montoya, Pablo. *Novela histórica en Colombia 1988-2008. Entre la pompa y el fracaso*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2009.
- Ochoa Marín, Jorge Mario. *Blanca Isaza: escritora y editora*. PhD diss., Universidad Tecnológica de Pereira - Doctorado en Literatura, 2019 <http://repositorio.utp.edu.co/dspace/handle/11059/11180>
- Rodríguez Rosales, Javier. *Sentidos, relaciones y conversación con el mundo en la obra de Alfonso Alexander, Cecilia Caicedo Jurado, Aurelio Arturo y Silvio Sánchez Fajardo, desde la heterogeneidad literaria*. PhD diss., Universidad de Nariño - Doctorado en Ciencias de la Educación, 2015.
- Rutter-Jensen, Chloe. *La heteronormatividad y sus discordias. Narrativas alternativas del afecto en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2009.
- Valencia Solanilla, César. *De la periferia al centro. La novela finisecular del Eje Cafetero: Risaralda*. Pereira: Maestría en Literatura – Universidad Tecnológica de Pereira, 2008.
- Vanegas Vásquez, Orfa Kelita. "La estética de la herejía en Héctor Escobar Gutiérrez" Pereira: Maestría en Literatura- Universidad Tecnológica de Pereira, 2007.

**7**

**CAPÍTULO  
SIETE**





## *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* y los procesos de instrucción emocional femenina

*Diana Vela*

### La vía de los afectos

Del silencio inicial que envolvió a *La pájara pinta*<sup>1</sup> queda solo un recuerdo. Aquellos primeros críticos, como Gabriela Mora y Cristo Rafael Figueroa<sup>2</sup>, que en los años 80 advirtieron el valor formal de la obra; aquellas investigadoras como María Mercedes Jaramillo y Betty Osorio<sup>3</sup> que en los 90 se enfocaron en la construcción del sujeto femenino en la historia; aquellos estudiosos que en el III Encuentro de escritoras colombianas, realizado en el 2006, rindieron un homenaje a

---

1 Albalucía Ángel, *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Bogotá: Ediciones B., 2015. La novela se publicó en 1975. Versión abreviada del título comúnmente utilizada por críticos y lectores.

2 Gabriela Mora, “El bildungsroman y la experiencia latinoamericana: *La pájara pinta* de Albalucía Ángel” en *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas* ed. Patricia Elena González y Eliana Ortega (Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1984), 71-81. Figueroa, “Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón: La proliferación del enunciado en el discurso narrativo”, *Revista Universitas Humanística* 15 n° 25 (enero-junio 1986): 21-37.

3 María Mercedes Jaramillo, “Albalucía Ángel: el discurso de la insubordinación” en *¿Y las mujeres?: Ensayos sobre literatura colombiana* (Medellín: Universidad de Antioquia, 1991), 203-238. Betty Osorio, “La narrativa de Albalucía Ángel, o la creación de una identidad femenina” en *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX* ed. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Inés Robledo (Bogotá: Universidad de los Andes, Universidad de Antioquia, 1995), 372-98.

la autora<sup>4</sup>; y aquellos pensadores como Óscar Osorio y Carmiña Navia Velasco<sup>5</sup> que en los últimos años propusieron nuevas interpretaciones del texto rescataron a la novela de Albalucía Ángel del olvido, y lograron consolidarla como pieza clave entre las obras literarias del periodo de la Violencia en Colombia.

*La pájara pinta* ha sido valorada no solo por su imbricada estructura narratológica, sino también por el enfoque diferente, pionero en su momento, desde el cual relata la violencia que socava a la nación colombiana: la novela despliega una mirada femenina, infantil, ubicada en la provincia, en la periferia de los centros de poder político y económico del país<sup>6</sup>. Por su parte, Óscar Osorio describe al relato como una narrativa de la inacción, la renuncia y el desencanto, debido al proceder, o más bien ausencia de proceder de Ana, la protagonista, hacia el final de la historia<sup>7</sup>. El autor señala un “miedo ancestral” como causa que impide a la joven actuar en términos políticos<sup>8</sup>, y Cristo Rafael Figueroa observa en la violencia circundante y formación frívola de la muchacha los motivos que la llevan a una inactividad consciente<sup>9</sup>. En la novela el miedo, efectivamente, deviene inercia; y la fuente de aquella parálisis se insinúa en los procesos de instrucción tanto superficial como conservadora que decretan la quietud y pasividad como virtudes a inculcar en las mujeres. En este escenario, al tratarse de una narración de situaciones catastróficas contadas por una voz femenina turbada por el espanto, surge el interés por indagar, desde un enfoque centrado en los afectos y las emociones, en aquellos procesos formativos que se asoman como raíces del pasmo ante el cual la protagonista sucumbe.

---

4 III Encuentro de escritoras colombianas. *Homenaje a Albalucía Ángel*. Bogotá: Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer; Organización de Estados Iberoamericanos, 2006.

5 Carmiña Navia Velasco y Óscar Osorio comp. *Notas en clave de pájara*. Cali: Universidad del Valle, 2015.

6 Claire Taylor, “Saliéndose del asunto: la revisión del discurso histórico en *Estaba la pájara pinta*, de Albalucía Ángel” en III Encuentro de escritoras colombianas. *Homenaje a Albalucía Ángel* (Bogotá: Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer; Organización de Estados Iberoamericanos, 2006), 80. Figueroa, “Ecos y resonancias del canto de La pájara: historia de una recepción/relocalizaciones en la historia literaria nacional” en III Encuentro de escritoras colombianas. *Homenaje a Albalucía Ángel* (Bogotá: Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer; Organización de Estados Iberoamericanos, 2006), 40. Carmiña Navia, “La pájara pinta de Albalucía Ángel; una mirada desde el género” en *Notas en clave de pájara* comp. por Carmiña Navia y Óscar Osorio (Cali: Universidad del Valle, 2015), 21.

7 Óscar Osorio, “Albalucía Ángel y la novela de la violencia en Colombia” en *Notas en clave de pájara* comp. Carmiña Navia y Óscar Osorio (Cali: Universidad del Valle, 2015), 180. Osorio, “Albalucía Ángel y la novela de la violencia”, 18.

8 O. Osorio, *Historia de una pájara sin alas* (Cali: Universidad del Valle, 2003), 65.

9 Cristo Rafael Figueroa, “Tres espacios narrativos más allá de Macondo (Ángel, Fayad, Espinosa)”, *Tábulas Raras* n° 7 (julio-diciembre 2007):186.

Michael Hardt identifica el origen del estudio de los afectos en las investigaciones sobre el cuerpo y la subjetividad emprendidos por la teoría feminista, así como en la exploración de las emociones efectuada por la teoría *queer*<sup>10</sup>. Ana del Sarto ubica la concreción del llamado “giro afectivo” en la primera década del XXI, luego de la publicación de los volúmenes *The Affective Turn: Theorizing the Social*, editado por Patricia Ticineto Clough y Jean Halley, y *The Affect Theory Reader*, editado por Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth<sup>11</sup>. Desde tales perspectivas, los afectos son entendidos como las capacidades corporales de afectar y ser afectado, como el incremento o disminución de la capacidad de un cuerpo para actuar, captar y conectarse<sup>12</sup>; y como aquellos impulsos viscerales que incitan o paralizan el movimiento de las corporalidades<sup>13</sup>. Cabe aclarar que los caminos delineados por los lenguajes críticos del afecto no implican el emplazamiento de la emoción sobre la razón como principio organizador del mundo, sino la amalgama de las categorías que otrora conformaron aquella tajante oposición dicotómica. En términos de Hardt: “A focus on affects certainly does draw attention to the body and emotions, but it also introduces an important shift. The challenge of the perspective of the affects resides primarily in the syntheses it requires. This is, in the first place, because affects refer equally to the body and the mind; and, in the second, because they involve both reasons and the passions”<sup>14</sup>.

La síntesis entre mentes y cuerpos, el encuentro entre razones y pasiones que posibilita el ángulo afectivo ha suscitado nuevas lecturas e interpretaciones de categorías cruciales en la teoría y crítica contemporánea latinoamericana. Así, al postular la noción de poshegemonía, Jon Beasley-Murray examinó la conceptualización deleuziana del afecto como alternativa política a la jerarquía estatal<sup>15</sup>, y en diálogo con el concepto de hegemonía de Gramsci y la lectura que de

10 Michael Hardt, “Foreword: What Affects Are Good For” in *The Affective Turn. Theorizing the Social*, ed. Patricia Ticineto Clough and Jean Halley (Durham: Duke University Press, 2007), ix.

11 Ana del Sarto, “Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos. Cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez”, *Cuadernos de literatura* 16, n° 32 (diciembre 2012): 44.

12 Patricia Ticineto Clough y Jean Halley, ed., *The Affective Turn. Theorizing the Social* (Durham: Duke University Press, 2007), 2.

13 Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth, ed., *The Affect Theory Reader* (Durham; London: Duke University Press, 2010), 1.

14 Hardt, “Foreword”, ix.

15 Jon Beasley-Murray, “El afecto y la poshegemonía”, trad. Nick Morgan y Jeffrey Cedeño, *Estudios* 16, n° 31 (enero-junio 2008): 46-52. *Poshegemonía. Teoría política y América Latina*, (Buenos Aires: Paidós, 2010), 134.

este realiza Ernesto Laclau, subrayó la preponderancia del afecto sobre la ideología como fuente de coerción y cohesión social<sup>16</sup>. El *affective turn* ha propiciado el análisis de la representación y problematización de los sentimientos, emociones y sensaciones en diversas producciones culturales en América Latina. Por ejemplo, las publicaciones *El lenguaje de las emociones*<sup>17</sup>, volumen editado por Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado, y *Política de los afectos y emociones*<sup>18</sup>, dossier editado por Karina Miller y María Cisterna Gold, reúnen ensayos críticos sobre textos de diversa índole, cuya preocupación gira en torno a la expresión de las múltiples y muchas veces contradictorias dinámicas afectivas en los objetos de análisis seleccionados.

La vuelta a los afectos ocurrió, afirma Ticineto Clough, en un momento en el cual fenómenos como la guerra, el trauma, la tortura y la masacre constituían y siguen constituyendo serios desafíos de análisis para la crítica<sup>19</sup>. A estos eventos pueden sumarse, declara Moraña, el miedo, la violencia y el desencanto ideológico, debido a la imposibilidad de abarcar racionalmente sus causas<sup>20</sup>. En estas circunstancias, el dolor lacerante que hacía el final de *La pájara pinta* lleva a la protagonista a la inacción puede examinarse con base en la configuración de ciertos procesos afectivos delineados en la niñez. ¿Cómo se ve afectada la subjetividad de una niña que, inmersa en un entorno de la violencia, es educada a través de métodos destinados a garantizar la inactividad como forma de vida? ¿Cuáles son las emociones que, una vez experimentadas a temprana edad, se aprenden e internalizan de modo que determinan una parálisis en la etapa adulta?

El establecimiento de un *affective mapping*, concepto planteado por Jonathan Flatley para describir la elaboración de un mapa de los orígenes sociales de nuestra vida emocional<sup>21</sup>, permite explorar la

---

16 Karina Miller y María Cisterna Gold, "Introducción", *Política de los afectos y emociones en producciones culturales en América Latina*. *Revista Iberoamericana* 82, n° 257 (octubre-diciembre 2016): 677-78.

17 Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez Prado, ed., *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*, (Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2012).

18 Karina Miller y María Cisterna Gold ed., *Política de los afectos y emociones en producciones culturales en América Latina*. *Revista Iberoamericana* 82, n° 257 (octubre-diciembre 2016).

19 Ticineto Clough, *The Affective Turn*, 1.

20 Mabel Moraña, "Postscriptum" en *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*, (Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2012), 314-15.

21 Jonathan Flatley, *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism* (Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 2008), 3.

intervención de los afectos en los procesos de instrucción femenina que exhibe la novela. Al respecto, es imperativo recordar, como estipula Del Sarto, la distinción spinoziana entre las nociones de *affectus* y *affectio*: la primera se refiere a la fuerza que ejerce un *affecting body* o cuerpo afectante sobre otro; y la segunda alude al residuo o impacto que tal *affecting body* deja en el *affected body* o cuerpo afectado. En este sentido, debe tenerse presente que el *affectio*, pasajero o no, genera capacidades particulares en los cuerpos y en su relación con otros cuerpos<sup>22</sup>. De esta manera, se puede establecer que el impacto de los mandatos que en *La pájara pinta* reciben las subjetividades femeninas durante la infancia se interiorizarán, sedimentarán, e incluso marcarán un destino. Como expresara Elías Canetti, la orden consta de una especie de agujijón que se inserta en la mente y cuerpo de quien la ejecuta, y allí permanece intacto: “Pueden pasar años y décadas hasta que esa parte hundida y almacenada de la orden [...] salga nuevamente a la luz”<sup>23</sup>. En la novela de Ángel, las consignas registradas despiertan de la mano de aquellos afectos que Sianne Ngai denomina “negativos”, en tanto sensaciones o emociones sombrías que evocan dolor, violencia, miedo, rechazo y apatía, al tiempo que plantean dilemas “posed by a general state of obstructed agency with respect to other human actors or to the social as such”<sup>24</sup>.

A continuación, a partir de los recuerdos que las vivencias de intenso tormento precipitan en la protagonista de *La pájara pinta*, se examinará el origen, a través de una serie de consignas impuestas durante la niñez, de aquellos afectos que en el futuro incidirán en la parálisis a la cual la joven parece estar destinada. Al articular infancia femenina y violencia desde un enfoque afectivo, este ensayo incorporará una aproximación específica al estudio de las formas sistémicas de la violencia que retrata la novela.

### Los procesos de instrucción emocional femenina en el hogar

La novela se inicia con un fragmento del último encuentro que ocurre entre Ana y Lorenzo, su pareja, antes que este se una a la guerrilla. Se trata de un suceso profundamente doloroso: el muchacho

22 Del Sarto, “Los afectos en los estudios culturales”, 47.

23 Elías Canetti, *Masa y poder*, trad. Horst Vogel (Barcelona: Muchnik Editores, 1981), 237.

24 Sianne Ngai, *Ugly Feelings* (Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 2005), 3.

acaba de salir de la prisión en donde ha sido sometido a las más brutales torturas, y Valeria, hermana de Lorenzo y amiga entrañable de Ana, ha sido asesinada por la Policía. Luego de la breve aunque desgarradora escena, la narración viaja al pasado y los lectores se encuentran con la protagonista, quien la mañana anterior evoca experiencias de intensa carga afectiva sin salir de la cama. En este punto, es necesario aclarar que aunque Óscar Osorio considera que el relato es narrado principalmente desde la modorra<sup>25</sup>, más que desidia, las sensaciones que caracterizan a Ana son la rabia y el rencor contenidos. En efecto, la muchacha no se entrega a un holgazaneo disipado: Sabina, la criada, la despierta con brusquedad, y llega incluso a zarandearla y llevarla a trompicones al cuarto de baño. Es desde ese estado de confusión de quien acaba de ser despertado con rudeza que la joven se lamenta del lugar que le ha tocado ocupar en el mundo, y despotrica en contra del sistema que así lo ha designado.

Al no querer abandonar el nicho, la muchacha podría encajar en la descripción que Hélène Cixous esboza sobre aquellos personajes literarios femeninos que, acostadas, se limitan a rumiar al margen de la escena social donde se libra la Historia<sup>26</sup>. No obstante, la figura de la cama funcionaría más bien, en palabras de Osorio, como una metáfora del descreimiento, la evasión y la renuncia, en la medida en que ese es el camino que parece tomar el personaje al final de la novela<sup>27</sup>. La cama representa a su vez el lugar del duelo que Ana está por atravesar: el lecho desde donde la joven da rienda suelta a sus recuerdos es el territorio al cual probablemente volverá tras enfrentarse al espanto. No en vano la cama constituye el hábitat del doliente, el lugar del deprimido.

Como se mencionó, en aquella visita al pasado priman las memorias amargas. El tono sarcástico y desilusionado con que la voz narrativa hilvana dichos eventos revela el sentimiento de impotencia que fue construyéndose a partir de las constantes reprimendas, muestras de indiferencia e injusticias cotidianas que configuraron el mundo de

---

25 O. Osorio, "Albalucía Ángel y la novela de la violencia", 12.

26 Hélène Cixous, *La risa de la medusa. Ensayos sobre escritura* trad. Ana Mana Moix y Myriam Díaz-Diocaretz (Barcelona: Anthropos; Madrid: Dirección General de la Mujer; Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1995), 18.

27 O. Osorio, "Albalucía Ángel y la novela de la violencia", 18.

Ana desde que era una niña. Cristo Rafael Figueroa y Betty Osorio<sup>28</sup> identifican en la familia y el colegio las instituciones desde de las cuales la sociedad patriarcal impone sus directrices en las subjetividades femeninas, y no les falta razón: ambas entidades organizan, desde el nacimiento, la vida de las mujeres alrededor de una serie de órdenes que se alinean al cumplimiento de expectativas tanto en el ámbito físico como conductual.

En una sociedad en donde se libran “apasionados enfrentamientos por reinados de belleza locales”<sup>29</sup>, el cuerpo de Ana es, desde temprana edad, sujeto permanentemente a miradas escudriñadoras, comentarios reprobatorios y muestras de preocupación por su delgadez, ausencia de garbo, e incluso por el contorno de su dentadura. Aunque en un principio la niña parece no prestar atención a tales asuntos, el descontento con el cuerpo propio y el sentimiento de imperfección se irán gestando de manera progresiva. El hecho de que en la Primera Comunión agradezca haber perdido el diente de abajo y no el de arriba “porque para las fotos es menos horroroso”<sup>30</sup> demuestra que la conciencia sobre la apariencia física se forja en paralelo con el establecimiento de una mirada evaluadora que recae sobre sí misma de forma rigurosa. El cuerpo infantil es además sometido a frecuentes e incómodos rituales de belleza, en los cuales la quietud ante el dolor infligido irrumpe como cualidad necesaria para alcanzar el bien preciado: “había que quedarse como un santo de palo pues quien quería marrones que aguantara tirones”, sentenciaba Sabina, y luego “la agarraba por las malas y le llenaba el pelo de materias untuosas”<sup>31</sup>.

La normalización de la inmovilidad ante el sufrimiento, naturalización que se produce en la temprana infancia, condicionará en las subjetividades femeninas la emergencia de un comportamiento pasivo ante otras formas de dominación. *La pájara pinta* presenta cómo los niños y niñas habitan el mundo desde una posición de vulnerabilidad, en la medida en que deben aceptar con sumisión el ser duramente

---

28 Figueroa, “Tres espacios”, 185. B. Osorio, “La construcción del sujeto femenino en la narrativa de Albalucía Ángel” en *III Encuentro de escritoras colombianas. Homenaje a Albalucía Ángel* (Bogotá: Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer; Organización de Estados Iberoamericanos, 2006), 146.

29 B. Osorio, “La narrativa de Albalucía Ángel”, 381.

30 Ángel, 351.

31 Ángel, 334.

reprendidos o castigados cuando se resisten a acatar las órdenes que reciben por parte de los adultos. A los niños resabiados “[h]ay que trancarles duro y no dejar que se te envalentonen”<sup>32</sup> dictaminaba Sabina, al comparar las maniobras para reparar una aspiradora con las medidas correctivas a imponer sobre los pequeños. A lo largo de la novela, los actos de violencia se imparten a los chiquillos principalmente a través de zamarreos, empujones y jalones de oreja, aunque el ensañamiento no se circunscribe al plano físico. Es así como un día de Navidad, las dimensiones siniestras de una reprimenda evidencian el propósito de causar un daño a nivel emocional: frente a una travesura, Ana y otros niños reciben, a modo de sanción, excrementos escondidos en los regalos.

En un escenario en el cual los adultos tienen la prerrogativa de escarmentar a los pequeños con impunidad, el ser niña implica ocupar una doble posición de desventaja puesto que las normas de conducta se encuentran determinadas por diferencias de género. Así como la quietud es un rasgo obligatorio para adecuar el cuerpo de manera que convenga con los patrones de belleza dominantes, la pasividad es entendida como una virtud en el terreno comportamental. Por tal razón, a la protagonista no solo le asignan responsabilidades que nunca se le habrían conferido si hubiese nacido niño (estar pendiente del tetero del hermano y de la crema para el cambio de pañales, por ejemplo), sino que le prohíben ensuciarse, trepar árboles, armar mecanos y jugar al trompo, debido a que tales actividades son reservadas para los varones. Al aceptar y llevar a cabo aquellos mandatos que evidentemente le disgustan, la pequeña ejerce la quietud que se le insta a poner práctica.

Como apunta Graciela Uribe, la narración ilustra las marcas educativas que la sociedad patriarcal y conservadora del Viejo Caldas busca instituir sobre la mujer incluso en el aspecto lingüístico, dado que a la niña se le recuerda permanentemente la necesidad de que se exprese como “una señorita”<sup>33</sup>. Cabe observar que a la pequeña Ana se le exhorta a hablar de cierta manera al tiempo que se le obliga a guardar silencio. El hecho de que pierda el primer diente la mañana del 9 de abril de 1948 no solo refleja, como advirtió Cristo Rafael Figueroa, el cruce

---

32 Ángel, 65.

33 Graciela Uribe, “Procesos escriturales e identidad en la novelística de Albalucía Ángel”, *Boletín cultural y bibliográfico* 38, n° 56 (2001): 21-22.



entre la memoria íntima y personal de la chiquilla con la historia oficial y colectiva del país<sup>34</sup>, sino que también demuestra el paso a un segundo plano de aquel evento que se supone constituye un hito en la infancia. De hecho, tras el asesinato de Gaitán y el estallido de la violencia en el país, la consternación que se apodera de los padres de Ana los lleva a olvidar que su hija espera con ansias el regalo del Ratón Pérez, y la pequeña se queda sin recibir la propina esperada. El develamiento de la mentira, sostiene Uribe, genera en la mente de la niña, y después en la mujer, un profundo sentimiento de inseguridad<sup>35</sup>. Inseguridad y poca valía, habría que agregar, en tanto esta decepción inicial se ve acompañada por la indiferencia que muestran los progenitores ante las preguntas que Ana formula sobre la muerte del caudillo y los actos de violencia que percibe en el entorno. Inseguridad y baja autoestima, habría que subrayar, en la medida en que el desengaño se ve acentuado por el nulo interés que exhiben los padres frente a sus miedos y preocupaciones. En estas condiciones, no sorprende que la experiencia infantil empiece a teñirse de hastío, en tanto la emoción que aflora sea el sentirse un “cero a la izquierda”<sup>36</sup>.

En este punto, es importante advertir que *La pájara pinta* presenta incongruencias en relación con la edad y la caída del primer diente de la pequeña. La edad de la protagonista ha sido determinada en vista de que el narrador menciona que “[e]l año del Moscato Pasito fue el mismo en que se le cayó el primer diente, mataron a Gaitán, hizo la Comunión y se murió el abuelo de diabetes”<sup>37</sup>, y luego indica que el abuelo fallece cuando Ana tenía ocho años<sup>38</sup>. Es preciso observar que aunque lo usual es que un niño pierda el primer diente a los cinco o seis y no a los ocho años, la edad referida en la novela podría atribuirse a una licencia literaria. No obstante, la narración también indica que la caída del diente de Ana coincide con la aparición de la primera muela del hermano menor, y que el bebé nació cuando la niña tenía cuatro años:

Cuando él nació a ella le faltaban cuatro meses para cumplir los cinco y no volvió a tener vida porque hay que caminar en puntillas el niño está durmiendo o no enciendas la luz porque

---

34 Figueroa, “La proliferación del enunciado”, 56.

35 Uribe, “Procesos escriturales”, 21.

36 Ángel, 39.

37 Ángel, 328.

38 Ángel, 338.

se despierta o levántate a ver si el tetero está listo [...] y ella sola, resola, sin poder confiar ni al gato que esta mañana se le cayó un diente porque nadie va a prestar atención, a quien iba a importarle si hoy al niño precisamente le comenzó a salir la primerita muela [...]”<sup>39</sup>

Con base en el fragmento citado, si se calcula que el primer diente aparece en el ser humano entre los primeros seis y doce meses de vida, y que el bebé nació cuando la pequeña estaba a pocos meses de cumplir cinco, Ana habría tenido cinco años, y no ocho, la mañana en que pierde el primer diente. Sin embargo, aquel día, de camino al colegio, cuando las compañeras retan a Ana a preguntarle a un hombre tenebroso por el caos que reina en las calles, ella, al interactuar con el sujeto, precisa el año que cursa en la escuela: “¿Estaba donde las monjas?, sí, señor: en tercero de primaria [...] ¿ya sabía leer?, sí, dijo Ana, y también hacer sumas”<sup>40</sup>. En vista de lo referido, al ser poco probable que con cinco años esté en tercer grado y posea las destrezas indicadas, podría deducirse que la niña sí tenía ocho años el día en que asesinan al caudillo. La contradicción se encontraría entonces en la referencia al nacimiento de la primera muela del hermano; incongruencia que bien puede ser atribuida a la memoria contrariada de la narradora.

En todo caso, al no recibir respuesta a sus interrogantes, la consigna que Ana interioriza a temprana edad es no preguntar. Pero el mandato no solo prohíbe interpelar a los adultos, sino que impone como obligatoria una práctica que también conlleva a la pasividad: rezar. No en vano los procesos de instrucción emocional suceden en un contexto en el cual los lineamientos de la religión católica han tenido una injerencia determinante en la formación de sus ciudadanos. Como declara Gilberto Loaiza, al haber sido Colombia instituida, desde sus albores, como una república adscrita a los mandamientos de la Iglesia Católica, el culto confesional ejerce preponderancia en la esfera íntima de sus habitantes, en el terreno sentimental de los colombianos<sup>41</sup>. En

---

39 Ángel, 22.

40 Ángel, 24.

41 Gilberto Loaiza Cano, “La nación en novelas. Ensayo histórico sobre las novelas *Manuela y María*. Colombia, segunda mitad del siglo XIX”, en *La nación imaginada. Ensayos sobre los proyectos de nación en Colombia y América latina en el siglo XIX* comp. Humberto Quiceno (Cali: Universidad del Valle, 2015), 12. *Poder letrado. Ensayos sobre historia intelectual de Colombia, siglos XIX y XX* (Cali: Universidad del Valle, 2014), 127.

estas circunstancias, cuando Ana se atreve a preguntar por el presidente, Sabina le incrimina: “esta muchachita es atea, váyase pa’ dentro: ¿por qué no reza un credo en vez de andar porai bobiando?”<sup>42</sup>. Orar, en este escenario, implica no molestar. E implica a su vez disponer del cuerpo de manera que se conserve inmóvil, disponer de la mente de modo que detenga el cuestionamiento; y desde ese estado de quietud corporal y mental, inhibirse de exponer propuestas, reprimir posibles alternativas, limitarse a confiar en que un ser supremo escuchará las plegarias y se encargará de resolver los problemas. En el hogar, el modelo de pasividad es ejemplificado principalmente por la figura de la madre, en tanto el día en que estalla la hecatombe social en el país, la pequeña Ana la encuentra absorta en la oración y de brazos cruzados: de rodillas y con las extremidades en cruz. Al ser alentada únicamente a orar, se induce a la protagonista a abandonar el genuino interés por descubrir los fenómenos que la rodean, y como resultado, pierde la oportunidad no solo de aproximarse al entendimiento de la realidad circundante, sino también la ocasión de ejercitar el pensamiento crítico.

### Los procesos de instrucción emocional femenina en la escuela

Los mandatos dirigidos a no inquirir, a guardar la compostura, y a mantener la pasividad trascienden el espacio doméstico y se refuerzan en el colegio religioso en el cual la niña estudia. Como plantea Loaiza, el sistema educativo se estableció bajo la educación eclesiástica, dado que esta garantizaba la difusión exclusiva de un discurso moral<sup>43</sup>. De este modo, así como la madre de Ana se limita a rezar tras el asesinato de Gaitán, las monjas de la escuela consideran que dicha práctica constituye una intervención legítima ante el drama que azota a la sociedad colombiana:

[...] hay que rezar rosarios por la mañana y por la tarde en la gruta de la Virgen y que a ofrecer los sacrificios por la paz de Colombia y entonces muchas niñas resolvieron hacer un ramillete espiritual y ella ofreció tres misas y la madre Romualda recalcó ¿solo tres?, como si fueran muy poquitas, y tuvo que añadir dos más y cinco sacrificios y cinco comuniones y cinco rosarios, todo cinco para que la Madre Romualda no fuera a decir en su libro de

---

42 Ángel, 52.

43 Loaiza, *Poder letrado*, 125.

contabilidad de ramilletes que era amarrada con Nuestro Señor y después se lo cobraban cuando llegara al cielo.<sup>44</sup>

El tono irónico con que culmina este acápite pertenece evidentemente a un periodo posterior a la infancia, a una Ana joven que con el tiempo es capaz de burlarse de la delirante actitud de la religiosa que demanda cierto número de ofrendas, puesto que es muy probable que tales reproches sí logran gestar hondos sentimientos de imperfección e insuficiencia en la protagonista cuando era pequeña.

En el caso particular de las mujeres, los procesos formativos cristianos se orientan más que a impartir saberes en el ámbito cognoscitivo, a modelar actitudes y disposiciones afectivas en las educandas. Lucía Guerra Cunningham destaca la veneración a la Virgen María como modelo de templanza y continencia a seguir, así como la relevancia que se otorga a la capacidad extraordinaria de amar que supuestamente caracteriza a las subjetividades femeninas<sup>45</sup>. De este modo, *La pájara pinta* describe al colegio como un espacio que fomenta la moderación de los deseos, pasiones y sentimientos, al tiempo que promueve una inmensa bondad aparentemente innata a las mujeres. Aprovechándose de tal situación, las religiosas cuentan con impunidad para propinarle a Ana “una cachetadita e insinuar, ¡muy bien!: *como los mártires cristianos*”<sup>46</sup>, y poseen la autoridad para decretar, de manera irrefutable, el dolor como emoción necesaria para la obtención de una futura recompensa por parte de Cristo: “[Cuando] Fernando Vallejo<sup>47</sup> le enterró un palo en la rodilla y le hizo salir sangre la madre Longina le dijo que aguantara porque *si lo ofrecía al niño Jesús éste la premiaría* como hizo con una niña muy santa y muy sufrida”<sup>48</sup>.

El mensaje que la pequeña Ana recibe en la escuela no se presta a malentendidos: la niña debe aceptar el suplicio impuesto por un agente externo como una prueba más del Señor, como un reto a esa inconmensurable generosidad y a ese altruismo que lleva a las mujeres

---

44 Ángel, 53.

45 Guerra Cunningham, “Invasión a los cuarteles del silencio: estrategias del discurso de la sexualidad en la novela de la mujer latinoamericana”, *Inti. Revista de literatura hispánica* n° 40 (Otoño - Primavera 1994): 49.

46 Ángel, 45 (el énfasis es mío).

47 Imposible no advertir la coincidencia en el nombre otorgado al niño agresivo y el controvertido escritor colombiano.

48 Ángel, 353 (el énfasis es mío).

a recibir las agresiones con estoicismo. La monja exige a la pequeña a aprender a soportar el sufrimiento, dominar la queja, contener la protesta, en la medida en que tales actitudes reflejan un genuino acatamiento de la fe y los valores cristianos. El cuerpo femenino aflora entonces no solo como un lugar de variados ultrajes, sino como un organismo propenso a la inacción en espera de una recompensa en el ámbito sagrado. Mientras la extrema valoración que se otorga a la observancia de las normas y sacrificios lleva a las pequeñas a admitir los tormentos y aguantar el dolor físico con mansedumbre, aquella facultad infinita de amar que supuestamente las define les demanda perdonar las violencias y humillaciones a las que son sometidas. A todas luces, el adoctrinamiento religioso se encamina hacia la ciega aceptación de los preceptos de la iglesia y a la abnegación como forma de vida, en aras de coartar el librepensamiento y garantizar la sumisión femenina.

Los críticos han advertido con pertinencia que el título de la novela de Ángel alude a los “pájaros”, aquellos asesinos a sueldo contratados por la facción conservadora durante el periodo de la Violencia en Colombia<sup>49</sup>. Estos “pájaros” nacen de una violencia devastadora que se infiltra en la vida privada, y permea las subjetividades desde la más tierna infancia. Así las cosas, no es gratuito que Ana junto a Julieta, su compañera de estudios, entone la ronda infantil que da el título a la obra literaria justamente en las instalaciones de un espacio opresivo como la escuela. Las niñas canturrean encaramadas a un árbol (acto indebido, en tanto trepar árboles era considerada una actividad exclusiva de los muchachos), pero se ven obligadas a interrumpir el canto puesto que la temida madre Rudolfina amenaza con castigarlas si no descienden de inmediato. Es necesario entonces completar las líneas que faltan. Como se verá enseguida, los mensajes de la ronda ilustran una violencia simbólica que reproduce un discurso de subordinación dirigido hacia las mujeres:

Ayayay, ¿dónde estará mi amor?  
Me levanto constante, constante.  
Me arrodillo a los pies de mi amante.

---

49 Claire Taylor, “Saliéndose del asunto: la revisión del discurso histórico en *Estaba la pájara pinta*, de Albalucía Ángel” en *III Encuentro de escritoras colombianas. Homenaje a Albalucía Ángel* (Bogotá: Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer; Organización de Estados Iberoamericanos, 2006), 81. O. Osorio, *Historia de una pájara*, 28, 34-35, 52-57. Vilma Eugenia Penagos Concha, “Una pájara de luz” en *Notas en clave de pájara* comp. Carriña Navia y Óscar Osorio (Cali: Universidad del Valle, 2015), 72.

Dame una mano, dame la otra,  
dame un besito cerca a [*sic*] mi boca.  
Daré la media vuelta, daré la vuelta entera.  
Daré un pasito atrás, haciendo la reverencia.  
Pero no, pero no, pero no porque me da vergüenza  
Pero sí, pero sí, pero sí, porque te quiero a ti.<sup>50</sup>

Los versos de la ronda exponen una concepción del amor romántico tradicional y conservadora. Si bien la pregunta “¿dónde estará mi amor?” suele aparecer en otras versiones como “¿cuándo vendrá mi amor?”, ambas declaraciones emplazan aquel que se presume es el objetivo trascendental en la vida de toda mujer: la llegada del ser amado. El canto configura una idealización del amor que, como en los cuentos de hadas, alude al beso en la boca como sello de unión perpetua, y al mismo tiempo insiste en el cumplimiento de expectativas relacionadas con un manejo particular de la corporalidad y con la expresión de ciertas emociones: las niñas bien ponderadas aprenden a danzar en vueltas e inclinar el torso para reverenciar a la pareja, las niñas bien valoradas aprenden a simular timidez e indecisión a modo de coquetería. Lo más preocupante en las líneas referidas es la naturalización que se produce del sometimiento en las subjetividades femeninas, en tanto la voz cantora, al ubicarse de rodillas al pie del amante, manifiesta una evidente disposición a ocupar un lugar subordinado. La fuerza del estereotipo que emana en la ronda se enmarca precisamente en la pasividad del ave que presta su nombre a la copla: cual pájara pinta en el verde limón, la voz femenina habrá de permanecer *sentada*, y aunque será libre de danzar, sus acciones se limitarán a la inercia, a la espera, o lo que es peor aún, a tener que colocarse de rodillas ante la presencia del otro. Es paradójico que las niñas, luego de quebrantar las normas del colegio al trepar un árbol, resulten entonando un canto cuyo mensaje socava aquellos primeros intentos de rebeldía.

El paralelismo entre el modelo educativo autoritario que Ana recibe en la infancia y el sistema social represivo que la doblega cuando joven es indiscutible. En tal sentido, no es casual que los recuerdos colegiales surjan a raíz de una escena particular del horror. Antes de sucumbir a

---

50 Son distintas las versiones de la canción infantil. Francisco Ortega recoge esta al inicio de su artículo “Sin orden ni final. Escritura y desastre. Representación de *La violencia* en Colombia”, *Revista Iberoamericana* 74, n° 223 (abril-junio 2008): 361-78. .

la parálisis, Ana debe sacar fuerzas para llevar a cabo una última tarea: acercarse a las instalaciones de la Policía para reconocer el cadáver de Valeria. Es en dicho lugar donde se activan oscuras memorias de la época escolar y de la cruenta disciplina que ejercían las monjas sobre las alumnas. Cristo Rafael Figueroa detalló en la presencia de los cipreses y el olor a podrido los estímulos que la llevan a recordar tiempos colegiales, y percibió en las náuseas y el deseo de huir los rasgos que vinculan ambos momentos<sup>51</sup>. Cabe agregar que el hedor a flores putrefactas puede también interpretarse como una indirecta a la decadencia de aquella nación que en su himno se declara inmarcitable, como una alusión a aquella patria pestilente que no solo avala, sino que promueve el atropello de sus ciudadanos.

La protagonista no puede escapar de esa situación nauseabunda y debe reconocer el cadáver abrumada por la soledad, la inercia y el fracaso. Esta disposición emocional se ve acentuada por la confluencia que se produce entre el recuerdo de los actos de violencia perpetrados por las religiosas en el pasado y los sentimientos de turbación e impotencia que se apoderan de la muchacha al interactuar con los uniformados. Las escenas de extrema violencia que Ana atestigua en el cuartel condicionan el pánico que determinará su posterior inmovilidad. En efecto, tan pronto como ingresa al recinto, es testigo de la brutalidad con que se propinan golpes a diestra y siniestra, así como de las marcas de la violencia expuestas en las heridas abiertas y ropas ensangrentadas de los detenidos. La sobrecoje principalmente la presencia de un menor que la mira pidiendo auxilio. Sin embargo, ella no puede “moverse, ni protestar, ni nada, porque los otros tombos la miraban muy fijo, las manos listas en la ametralladora”<sup>52</sup>. El pavor a las armas no es infundado. A lo largo de su vida, la muchacha ha podido conocer la magnitud del enseñamiento que un agente es capaz de develar. De niña, durante los días posteriores a la muerte del caudillo, presencié el asesinato de un hombre por parte de un oficial. De joven, agazapada en un carro durante una marcha, contempló los garrotazos, disparos y gases lacrimógenos que los policías lanzaban a los manifestantes. Ana sabe incluso de las vejaciones que cometen los uniformados a puerta cerrada: las cartas que le escribe Lorenzo desde la cárcel, aquellas misivas enviadas como

---

51 Figueroa, “La proliferación del enunciado”, 58.

52 Ángel, 260.

forma de contacto emocional y alternativo<sup>53</sup>, constituyen un testimonio desgarrador de las torturas ejercidas a estudiantes que, como él, fueron falsamente acusados de pertenecer a organizaciones criminales.

Consciente de su posición de vulnerabilidad, Ana observa el cuerpo inerte de Valeria. La suciedad de la sábana que cubre la desnudez de la difunta refleja el descuido e irrespeto frente al cadáver, mientras que la mano que el cabo posa sobre el pecho de Valeria no solo sugiere un posible acto de necrofilia, sino que revela el doble vejamen al que puede ser sometido un cuerpo. Al tomar ventaja de la posición de poder que ocupa, el agente se atreve incluso a mirar a la protagonista con lascivia, a colocar la mano sobre uno de sus muslos, e incluso a rozarle el pecho con los dedos. Ana sabe que se encuentra a merced de hombres armados que cuentan con la impunidad de golpearla y de violarla.

La intimidación que ejecutan las llamadas fuerzas del orden sobre la protagonista desata el recuerdo de los perversos métodos disciplinarios que vivenció en el colegio. Efectivamente, a las clásicas amenazas como reprobar en conducta o quedarse sin recreo se sumaban ofensas verbales (“desnaturalizada”, “egoísta”, “mal cruzado eucarístico”, por nombrar algunas) e incluso actos de maltrato físico consumados a través de zamarreos, empujones y fuetazos<sup>54</sup>. El más cruel de los castigos en la escuela era el “coso”: una especie de gruta en donde las alumnas recibían latigazos tras cometer una falta grave. Lo particular del asunto es que la novela entrelaza el recuerdo de los azotes que le propinó a Ana la más despiadada de las monjas con la figura del policía que la obliga a mentir sobre la muerte de Valeria: “[...] la madre Rudolfina seguro te castiga: a ver los documentos [...] Cuáles documentos. Yo no sé nada [...] el castigo es el coso tú ya sabes muy bien, te quedas sin recreo, y si no firmas en seguida te vamos a incluir en la lista de los comprometidos [...] usted tiene que decir que fue un accidente, le ordenó el tipo y ella dijo que sí, yo digo lo que quieran”<sup>55</sup>. Al vincular la sanción que irá a imponer la religiosa con la prepotencia y manipulación que exhibe el uniformado, el relato ubica en un mismo nivel la sevicia y tiranía de ambos personajes, y por ende sugiere que el núcleo de ambas instituciones se encuentra corroído por la infamia y arbitrariedad.

---

53 Miller y Cisterna Gold, “Introducción”, 681.

54 Ángel 42-43, 293, 360.

55 Ángel, 358-59.



## La peor de las violencias

En *La pájara pinta*, a la escena del reconocimiento del cadáver sigue el recuento de una de las peores formas de agresión a la que puede ser sometido un cuerpo: la violación de la cual la protagonista fue víctima a la edad de 13 años. Si bien al narrar el primer encuentro amoroso entre Ana y Lorenzo, se introduce, como en una pesadilla, la imagen y el nombre del violador, es después del paso por las instalaciones de la Policía que la trama desarrolla con pormenores el execrable hecho. El violador es el peón de la finca de su familia, y se aprovecha de un juego infantil para aproximarse a la menor y cometer el crimen. Es importante advertir que el macabro evento se enlaza con otra violación narrada en detalle: el abuso sexual que sufre Satoria, una niña del campo. La campesina juega un rol significativo en la obra no solo por el abuso mencionado, sino porque lleva a la pequeña Ana a experimentar en materia sexual: Satoria pretende enseñarle un juego que consiste en desvestirla y acariciarla. Lo espeluznante del caso es que refiere que ha sido Alirio, el mismo monstruo que en el futuro violará a Ana, quien le ha enseñado dicho juego. A estas alturas ni siquiera sorprende que cuando una de las criadas descubre a las niñas, las reprende con violencia: las lleva a rastras y empujones hacia un rincón en donde las obliga a permanecer arrodilladas durante toda la tarde. Estar de rodillas, postura característica del rezo e irrefutable imagen de sumisión, aflora a su vez como retrato de uno de los tantos castigos que se aplica a los niños de manera autoritaria.

Pero Satoria no es el único personaje femenino que se acerca a la protagonista sin su consentimiento. La novela menciona que una de las criadas solía rozarle los pechos al bañarla: “[...] Flora la frotaba en el baño: los limoncitos ya te están creciendo, se reía, y le pasaba la esponja jabonosa una y otra vez hasta que a ella le comenzaba el hormigueo y Flora burlándose que dentro de poco ya tendremos mujercita en la casa y ella con esa sensación de piquiña sin atreverse a decir nada, mientras la otra sobe que te sobe por las mañanas en el baño [...]”<sup>56</sup>. Si bien Guerra Cunningham califica los tocamientos descritos como vivencias insertadas en el gozo y el juego, y llega inclusive a considerar al baño diario como vertiente de sensualidad y conocimiento del propio

---

56 Ángel, 172.

cuerpo<sup>57</sup>, en ninguna de las ocasiones la pequeña Ana muestra regocijo o deleite alguno, sino más bien incomodidad y nerviosismo. De hecho, en ambos casos las risas provienen únicamente de parte de la campesina y de la criada, mientras la niña se mantiene aturdida, sin saber cómo reaccionar. Y aunque la protagonista perciba una reacción física, un “hormiguelo” ante el repentino contacto con las mujeres señaladas, ello no significa que se trate de una expresión del placer ni mucho menos del conocimiento sobre el cuerpo. Muy por el contrario, lo que aquí predomina es la reserva: aquellos “juegos” ocurren a escondidas, y la anatomía femenina es descrita con términos inexactos. ¿Cómo podría Ana constatar que las acciones de Sauria no tienen justificación? ¿Cómo podría conocer su cuerpo si sus pechos son denominados con el nombre de una fruta? Es preciso además preguntarse ¿por qué Flora insiste en restregarle la esponja y aludir abiertamente al crecimiento de sus pechos?, ¿por qué se toma tal atribución? El personaje de la criada pone de manifiesto cómo ciertos adultos se sienten con el derecho de volcar sobre los cuerpos infantiles comentarios, miradas y rozamientos; y devela cómo estos actos pueden ocurrir en aquel espacio en donde se supone que los pequeños deberían encontrarse a salvo: al interior del propio hogar.

Graciela Uribe plantea que Ana, al estar convencida de su invulnerabilidad ante el peligro, “no se previene y tiene que padecer el ultraje”<sup>58</sup>. Esta declaración debe tomarse con cuidado, puesto que pareciera indicar que la niña no supo tomar las precauciones necesarias para evitar ser violada, y por tal razón, podría ser entendida como un enunciado que coloca la responsabilidad sobre la víctima. Al respecto, surgen las siguientes interrogantes: ¿cómo podría una niña de 13 años haberse prevenido?, ¿cómo podría sospechar que el peón de la finca la ultrajaría? O quizás es necesario formular preguntas aún más inquisitivas: ¿por qué la protagonista no desconfía de un adulto que la cita en un lugar solitario y al amanecer?, ¿por qué no intuye las intenciones de un sujeto que, antes de violentarla, continúa acariciándola en contra de su voluntad? El relato indica que no era la primera ocasión en que Ana se reunía con el peón, así que es claro que el victimario contaba con la confianza de la chiquilla. Una confianza inexistente en la relación con sus progenitores; un vínculo que, de haberse forjado, habría tal vez

---

57 Guerra Cunningham, “La invasión a los cuarteles”, 53.

58 Uribe, “Procesos escriturales”, 23.

llevado a los padres de la protagonista a tener una actitud más vigilante. Asimismo, si la pequeña no intuye el riesgo es porque nunca nadie a lo largo de su vida, ni en la casa ni en la escuela, le enseñó a identificar aquellas conductas que podrían ser sospechosas en un adulto. Esta ausencia de confianza y orientación conlleva irremediablemente a la pasividad. Avergonzada y amedrentada, la protagonista esconde los hechos, y ni siquiera concibe la posibilidad de denunciar al peón. Así como tiempo atrás, luego de identificar al agresor de Saturia, Ana y otros niños resolvieron “no irle a contar a nadie. *Para qué*”<sup>59</sup>, la muchacha intuye que no tiene sentido delatar al culpable.

### Las secuelas afectivas

Al ubicarse en el momento histórico de una tragedia nacional para dar cuenta de las experiencias afectivas de una niña y luego joven provinciana, *La pájara pinta*, más que retratar una violencia que se irradia desde el centro de poder político y económico hacia la periferia, la describe como sistémica. La novela de Ángel demuestra que la barbarie no llega necesariamente desde fuera, sino que emana a su vez de aquellos espacios cercanos, inmediatos, íntimos: la región, la ciudad, el colegio, el hogar. De igual modo, al exponer estados afectivos inherentes a la condición humana en situaciones de violencia extrema, el relato trasciende lo local, regional y nacional: en cualquier rincón del planeta, el salvajismo inscribirá sus marcas en la mente y en el cuerpo de las subjetividades agredidas.

En estas circunstancias, la violencia presente en los procesos de instrucción femenina en la casa y en la escuela determina la parálisis de la protagonista. Al final de la trama, de aquella pequeña que intentó cuestionar los mandatos queda solo un recuerdo, de aquella joven que buscó comprometerse con el cambio social queda una vaga memoria. Como sostuvo Helena Araujo, la inicial rebeldía femenina sufre los rigores del discurso autoritario<sup>60</sup>, y el precio que Ana ha de pagar es muy alto. Es evidente que el miedo que neutraliza a la muchacha no surge de un día para otro, sino que se va configurando de forma paulatina en la infancia y se va acentuando con los años. Es indiscutible que los sucesos violentos menoscaban gradualmente las certezas de la

59 Ángel, 111 (el énfasis es mío).

60 Figueroa, “Tres espacios narrativos”, 42.

protagonista, y minan su autoestima. Por tal motivo, incluso antes de caer abatida por el espanto, se observa que Ana ya había normalizado e interiorizado diversas formas de maltrato, y de la misma manera en que la criada y las religiosas solían verter en ella despiadados insultos, la joven se flagela a través de escarnios: en reiteradas ocasiones, se tilda de “imbécil”; y al compararse con la decidida Valeria, lamenta ser “tan tiquismiquis, tan niña educada, tan salida de cuadro de Renoir”<sup>61</sup>.

Aunque tras el asesinato de la amiga entrañable y la decisión de su pareja de unirse a la guerrilla, la severidad con que Ana se juzga a sí misma disminuye, la muchacha termina por instalarse en el terreno de la indefensión aprendida. Es comprensible: al haber sido formada en un sistema represivo que busca coartar cualquier manifestación de insurgencia en las subjetividades, carece de las herramientas necesarias para reaccionar ante el escenario devastador que se impone ante sus ojos; al haber sido instruida a mantener la pasividad a toda costa, su cuerpo reacciona de modo que repite lo aprendido, y se pone en suspenso. Cabe apuntar que la protagonista se congela de manera voluntaria y con un propósito: no sentir; y que esta situación de pasividad puede ser entendida, según lo propuesto por Ngai<sup>62</sup>, como una alegoría de la resignación y del pesimismo en relación con la acción política. Al enfrentarse a una realidad en la que se desmoronan las utopías y se desploman las esperanzas, Ana concluye que no vale la pena seguir luchando. Los ecos del *para qué* articulado por voces infantiles resuenan a lo largo de la novela, y prescriben el rumbo del relato. ¿Para qué actuar?, ¿para qué luchar?, ¿para qué seguir? parecen ser las preguntas que determinan el desenlace de *La pájara pinta*.

Francisco Ortega se preguntaba ¿cómo escribir la escena de devastación social?, ¿cómo dejar testimonio de un sufrimiento cuya lógica es ciertamente perversa pero no enteramente evidente? La novela de Ángel constituye, para el autor, una respuesta a esa amenaza a instaurar el silencio, en donde “el acento no está en la producción de una verdad o de una coherencia –por lo menos *no cartesianas*– sino en el mismo acto de narrar”<sup>63</sup>. A todas luces, la joven protagonista

---

61 Ángel, 154.

62 Ngai, *Ugly feelings*, 3.

63 Ortega, 371 (el énfasis es mío).

se encuentra en un estado de consternación que la sola racionalidad no le permite superar. Sin embargo, como advierte Esther Martínez Vásquez, el silencio en la obra pone de manifiesto la insuficiencia del lenguaje frente a la violencia<sup>64</sup>. Por consiguiente, en la medida en que se carecen de palabras que procuren una explicación racional del horror o proporcionen una comprensión a cabalidad del tormento, la única vía de escape radicaría en abandonarse al sentir, en entregarse plenamente al quebranto. No obstante, al encontrarse frente al cuerpo inerte de Valeria, el desconcierto y estupor que dominan a Ana son tan profundos que frenan incluso la manifestación de una de las reacciones corporales propias de la angustia: el llanto. Efectivamente, la parte final de *La pájara pinta* destaca por la ausencia de un sentimentalismo desbordado que se exprese a través de aquello que Ana Peluffo denomina “liquidez” bajo la forma de lágrimas<sup>65</sup>; y durante el relato, la única ocasión en que la protagonista se larga a llorar con desconsuelo es tras haber sido violada.

El cuerpo no olvida y reacciona de acuerdo con aquello que conoce, según lo que le es familiar. En consecuencia, Ana es incapaz de llorar porque desde pequeña le inculcaron la necesidad y obligación de reprimir las lágrimas. Al respecto, debe recordarse que luego de la inesperada muerte de Julieta, aquella compañera con quien subía a los árboles a cantar, la protagonista recibe el imperativo de mostrar entereza. Ahora bien, en aquel entonces el cuerpo infantil aún encontraba la forma de exteriorizar la aflicción, y durante el entierro de Julieta, el padecimiento se somatizó a través del vómito. La sintomatología orgánica de la chiquilla es narrada de la siguiente manera: “[Un dolor agudo en el estómago] Sube por el esófago y se le queda metido entre pecho y costillas sin permitirle que respire [...] este gusto a bilis que comienza a subir por el esófago y que se atora en la garganta, y alguien me dice que no llore, y ya no estoy llorando [...] pero entonces la arcada, seguida de un punzazo, y después, abundante, benéfico, como un chorro a presión, descontrolado, el vómito”<sup>66</sup>.

64 Esther Martínez Vásquez, “La construcción de la experiencia desde la ausencia y el silencio” en *Notas en clave de pájara* comp. Carmiña Navia y Óscar Osorio (Cali: Universidad del Valle, 2015), 35.

65 Ana Peluffo, “Alianzas líquidas en la novela anti-esclavista del siglo XIX”, *Política de los afectos y emociones en producciones culturales en América Latina. Revista Iberoamericana* 82, n° 257 (octubre-diciembre 2016): 687.

66 Ángel, 169-170.

Al ser presentada como urgente y beneficiosa, la descarga corporal es también entendida como liberadora: solo de ese modo, el cuerpo de la pequeña logra expulsar de sí la angustia, el pavor y el desasosiego que la mortifican por dentro. Años después, el cuerpo de la joven no responde ya de la misma manera, y aunque en las instalaciones de la Policía experimenta nuevamente la náusea, el vómito y sus efectos paliativos no se concretan. De cara a una nueva muerte, esta vez frente al cadáver desnudo y violentado de Valeria, no sobreviene una exteriorización visceral del sufrimiento, ni ocurre un evento catártico que conlleve a un posible estado de redención emocional. Ana se traga el vómito, y con este, el cúmulo de emociones que no encuentran salida. La protagonista contempla el terror como si estuviera anestesiada, y el derrumbe que en ella se produce es interno.

La novela de Ángel inicia y culmina con el testimonio de Lorenzo sobre la tortura: un repaso detallado del calvario que atravesó en la cárcel, de las aberraciones de las que fue víctima, de las atrocidades que terminaron por incidir en su decisión de unirse a la lucha armada. Las últimas líneas de la novela presentan la voz del muchacho que, al ser torturado, refiere sentirse como un balón que se está “inflando inflando”<sup>67</sup>, como una esfera humana quizás a punto de explotar y, de la misma forma en que lo hace la violencia, dejar sus restos desperdigados por el espacio. Lorenzo emprende la ida al monte, pero Ana no va con él. La protagonista permanece como aquella pájara pinta que aguardaba sentada la llegada del ser amado: a la espera, quieta, pasiva. El rencor y la impotencia de inicios de relato se han desvanecido, y al final de la obra no se observan ni siquiera deseos de venganza. La violencia llega y se marcha dejando tras de sí el silencio, anotaba el historiador Carlos Perea<sup>68</sup>; el mismo silencio que prosigue a la muerte. Aprisionada en la quietud y en el abatimiento, Ana permanece muerta en vida. Los procesos de instrucción femenina cumplieron su cometido.

---

67 Ángel, 374.

68 Ortega, “Sin orden ni final, 370.

## Bibliografía

- Ángel, Albalucía. *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Bogotá: Ediciones B., 2015.
- Beasley-Murray, Jon. *Poshegemonía. Teoría política y América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Beasley-Murray, Jon. “El afecto y la poshegemonía”. Traducido por Nick Morgan y Jeffrey Cedeño. *Estudios* 16, n° 31 (enero-junio 2008): 41-69.
- Canetti, Elías. *Masa y poder*. Traducido por Horst Vogel. Barcelona: Muchnik Editores, 1981.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre escritura*. Traducido por Ana Mana Moix y Myriam Diaz-Diocaretz. Barcelona: Anthropos; Madrid: Dirección General de la Mujer; Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1995. Del Sarto, Ana. “Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos. Cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez”. *Cuadernos de literatura* 16, no 32 (diciembre 2012): 41-68. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/4060>.
- Flatley, Jonathan. *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 2008.
- Figueroa, Cristo Rafael. “Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón: La proliferación del enunciado en el discurso narrativo”. En *Notas en clave de pájara* compilado por Carmiña Navia y Óscar Osorio, 47-65. Cali: Universidad del Valle, 2015.
- Figueroa, Cristo Rafael. “Tres espacios narrativos más allá de Macondo (Ángel, Fayad, Espinosa)”. *Tábula Rasa* n° 7 (julio-diciembre 2007): 179-95.

- Figuroa, Cristo Rafael. Ecos y resonancias del canto de La pájara: historia de una recepción/relocalizaciones en la historia literaria nacional”. En *III Encuentro de escritoras colombianas. Homenaje a Albalucía Ángel*, 40-52. Bogotá: Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer; Organización de Estados Iberoamericanos, 2006.
- Figuroa, Cristo Rafael. “Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón: La proliferación del enunciado en el discurso narrativo”. *Revista Universitas Humanística* 15, n° 25 (enero-junio 1986): 21-37.
- Gregg, Melissa and Gregory J. Seigworth, eds. *The Affect Theory Reader*. Durham; London: Duke University Press, 2010.
- Guerra Cunningham, Lucía. “Invasión a los cuarteles del silencio: estrategias del discurso de la sexualidad en la novela de la mujer latinoamericana”. *Inti. Revista de literatura hispánica* n° 40. (Otoño-Primavera 1994): 49-58.
- Hardt, Michael. “Foreword: What Affects Are Good For.” In *The Affective Turn. Theorizing the Social*, edited by Patricia Ticineto Clough and Jean Halley, ix-xiii. Durham: Duke University Press, 2007.
- Jaramillo, María Mercedes. “Albalucía Ángel: el discurso de la in-subordinación”. En *¿Y las mujeres?: Ensayos sobre literatura colombiana*, 203-38. Medellín: Universidad de Antioquia, 1991.
- Loaiza Cano, Gilberto. “La nación en novelas. Ensayo histórico sobre las novelas *Manuela y María*. Colombia, segunda mitad del siglo XIX”. En *La nación imaginada. Ensayos sobre los proyectos de nación en Colombia y América latina en el siglo XIX* compilado por Humberto Quiceno, 131-75. Cali: Universidad del Valle, 2015.
- Loaiza Cano, Gilberto. *Poder letrado. Ensayos sobre historia intelectual de Colombia, siglos XIX y XX*. Cali: Universidad del Valle, 2014.



- Martínez Vázquez, Esther. “La construcción de la experiencia desde la ausencia y el silencio”. En *Notas en clave de pájara* compilado por Carmiña Navia y Óscar Osorio, 33-46. Cali: Universidad del Valle, 2015.
- Miller, Karina y María Cisterna Gold. “Introducción”. *Política de los afectos y emociones en producciones culturales en América Latina. Revista Iberoamericana* 82, n° 257 (octubre-diciembre 2016): 675-83.
- Mora, Gabriela. “El bildungsroman y la experiencia latinoamericana: *La pájara pinta* de Albalucía Ángel”. En *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas* editado por Patricia Elena González y Eliana Ortega, 71-81. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1984.
- Moraña Mabel e Ignacio M. Sánchez Prado, ed. *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2012.
- Moraña, Mabel. “Postscriptum. El afecto en la caja de herramientas”. *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*, editado por Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez Prado. 313-37. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert, 2012.
- Navia Velasco, Carmiña y Óscar Osorio comp. *Notas en clave de pájara*. Cali: Universidad del Valle, 2015.
- Navia Velasco, Carmiña. “La pájara pinta de Albalucía Ángel; una mirada desde el género”. En *Notas en clave de pájara* compilado por Carmiña Navia y Óscar Osorio, 21-31. Cali: Universidad del Valle, 2015.
- Ngai, Sianne. *Ugly Feelings*. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 2005.
- Ortega, Francisco. “Sin orden ni final. Escritura y desastre. Representación de *La violencia* en Colombia”. *Revista Iberoamericana* 74, n° 223 (abril-junio 2008): 361-78.

Osorio, Betty. “La construcción del sujeto femenino en la narrativa de Albalucía Ángel”. En *III Encuentro de escritoras colombianas. Homenaje a Albalucía Ángel*, 146-49. Bogotá: Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer; Organización de Estados Iberoamericanos, 2006.

Osorio, Betty. “La narrativa de Albalucía Ángel, o la creación de una identidad femenina”. En *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX* editado por María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Inés Robledo. 372-98. Bogotá: Universidad de los Andes, Universidad de Antioquia, 1995.

Osorio, Óscar. 2005. “Albalucía Ángel y la novela de la violencia en Colombia”. En *Notas en clave de pájara* compilado por Carmiña Navia y Óscar Osorio, 11-20. Cali: Universidad del Valle, 2015.

Osorio, Óscar. *Historia de una pájara sin alas*. Cali: Universidad del Valle, 2003.

Peluffo, Ana. “Alianzas líquidas en la novela anti-esclavista del siglo XIX”. *Política de los afectos y emociones en producciones culturales en América Latina. Revista Iberoamericana* 82, n° 257 (octubre-diciembre 2016): 687-701.

Penagos Concha, Vilma Eugenia. “Una pájara de luz”. En *Notas en clave de pájara* compilado por Carmiña Navia y Óscar Osorio, 67-84. Cali: Universidad del Valle, 2015.

Taylor, Claire. “Saliéndose del asunto: la revisión del discurso histórico en *Estaba la pájara pinta*, de Albalucía Ángel”. En *III Encuentro de escritoras colombianas. Homenaje a Albalucía Ángel*, 79-85. Bogotá: Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer; Organización de Estados Iberoamericanos, 2006.

Ticineto Clough, Patricia and Jean Halley, ed. *The Affective Turn. Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press, 2007.

Uribe, Graciela. “Procesos escriturales e identidad en la novelística de Albalucía Ángel”. *Boletín cultural y bibliográfico* 38, n° 56 (2001):18-31.

8

CAPÍTULO  
OCHO



# Humberto Jaramillo Ángel y la narrativa del alma emponzoñada

*Carlos Alberto Castrillón  
César Augusto Reyes Vélez*

Humberto Jaramillo Ángel (Calarcá, 1908 - 1996) comparte con otros narradores colombianos de su época el deseo de ahondar en los conflictos de la interioridad humana y apartarse del costumbrismo descriptivo y del realismo especular. En la historia cultural del Gran Caldas esto supone un deslinde muy claro con el llamado “cuento caldense”, que Adel López Gómez calificaba así: “Nuestro cuento es original y propio, impregnado del color y el sabor de la tierra, moldeado de primera mano en su paisaje y su gente”<sup>1</sup>; el cuento regional, además, operaba al margen del grecolatinismo, tendencia discursiva local que privilegiaba el componente retórico y confinaba los referentes literarios en un conglomerado de imágenes cristalizadas y brutalmente simplificadas de las tradiciones clásicas.

---

<sup>1</sup> Adel López Gómez, “De los cuentos y los cuentistas”. *El Tiempo*, marzo 4, 1948: 5.

Esa postura, y su desarrollo en relatos de atmósfera agónica, con personajes desgarrados en ambientes precarios y brumosos, es lo que le permite a Enrique Anderson Imbert<sup>2</sup> situar al autor entre los regionalistas de orientación neorrealista en la literatura latinoamericana de mediados del siglo XX.

Son cinco los libros en los que Jaramillo Ángel dispuso su universo narrativo: *Multitud* (1940), *Temperatura* (1944), *Paralelos de angustia* (1953), *Camino adelante* (1959) y *Regreso del viento* (1972). El conjunto está marcado por un único estilo y un exclusivo tono, desde el primer relato hasta el último, sin quiebres aparentes y sin indicios de alguna evolución en esas tres décadas. Para el lector contemporáneo eso se traduce en una extraña sensación: Parece como si todas las piezas hubieran sido escritas en un solo momento y bajo el mismo impulso creador.

La perenne amargura de los narradores y de los personajes es la impronta intencional, lo que le abre espacio al cinismo extremo, que está en los ademanes del autor hacia sus criaturas, como base de una propuesta narrativa. Por tal razón, estos cuentos, según lo dice el propio Jaramillo Ángel en la «Portada» de *Multitud*, son “un vino amargo del cual solamente se podrán beber pequeños sorbos”; y sentencia sobre este libro con palabras que son válidas para los cinco volúmenes: “Sus páginas emanan odio. Mucho odio. Los muñecos a quienes se les da vida en estos cuentos, son todos hombres que sufren, que gritan, que zozobran en sus propias pasiones, que matan o que se meten vida adentro, multitud adentro, confesando en voz alta sus propios pecados, poniendo al descubierto sus almas, desnudándose de ellos mismos y tratando de desnudar a la humanidad que los cerca, que los empuja muerte arriba”<sup>3</sup>.

En su vida y en su escritura, Jaramillo Ángel mostraba una actitud belicosa contra hostilidades reales y fantasmales; pero se trata más bien de una forma de elocución conquistada, como si aspirara a ser o parecer un incomprendido, casi un maldito. Ante la aceptación siempre pospuesta o inestable para su obra, sueña con ser un *sagitario* eterno,

---

2 Enrique Anderson Imbert, *Spanish American Literature. A history*, vol. 2 (Detroit: Wayne State University Press, 1969), 646.

3 Humberto Jaramillo Ángel, *Multitud* (Manizales: Editorial Atalaya, 1940), 7.

como Vargas Vila, uno de los focos de su indeclinable admiración, aunque fácilmente claudica ante el misterio y la belleza de una montaña o ante la sugestiva palabra de Rilke. Adel López Gómez retrató ese rasgo de la personalidad del autor:

Habitante cotidiano de su pueblo, inadaptado en él y en él cautivo desde la infancia hasta la actual madurez, Jaramillo asume la actitud mental del hombre en oposición y batalla. Una actitud que, falta de enfrentada beligerancia, y más aún de verdadero ánimo adverso, se mantiene no obstante dentro de una zona recelosa que es su reducto subjetivo. El suyo es un universo de trasueño y cavilación, hosco y rebelde, donde aflora con desconcertadora frecuencia una noción simple y romántica del amor o de la pasión amorosa<sup>4</sup>.

Agreguemos que, según López Gómez, la escritura de Jaramillo Ángel “es de reacción contra el miedo; que es como decir contra el paisaje y el hombre, al menos en sus aspectos más directos y manifestaciones de relación más corrientes”<sup>5</sup>, lo cual puede explicar en parte el carácter combativo del autor.

### La narrativa del alma emponzoñada

En toda la narrativa de Jaramillo Ángel, el punto focal es la interioridad humana más o menos consistente y el conflicto progresivo que anida en las almas al tomar conciencia de sí mismas en contextos de transformación y crisis: La irrupción de lo urbano, que empuja hacia el abismo a una sociedad aldeana, anclada en el pasado. Nada del entorno en la manida tradición de colonos, fondas y caminos hay en esta obra; muy poco de los *cuentos de la tierra*, que defendían, hasta el límite del anacronismo, Adel López Gómez (Armenia, 1900 - 1989) y Antonio Cardona Jaramillo (Calarcá, 1914 - 1965), por mencionar a dos de sus coterráneos de renombre.

La zozobra, la pesadumbre, la soledad, el dolor innominado y el odio que crece sin cesar, en un mundo que se solaza en la árida cotidia-

---

4 Adel López Gómez, “El panorama de la cuentística”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 9, n° 8 (1966): 1583.

5 Adel López Gómez, *El Costumbrismo* (Manizales: Imprenta Oficial, 1959), 62.

nidad o renuncia a la trascendencia, son los atributos comunes de los personajes de Jaramillo Ángel, desprovistos del consuelo que pudieran brindar el humor y el erotismo. Esto nos habla del ser moderno, angustiado por la mera existencia, siempre al borde del delirio y la locura, como respuesta desesperada ante las preguntas que solo para él son razonables. Rogelio Maya López lo resume bien en una nota incluida en la solapa de *Paralelos de angustia*: “Una radiografía del hombre contemporáneo: su angustia, su tragedia, su inconformidad y su desasosiego. El ansia de libertad, el deseo vehemente del grito, la fuerza incontenible por abrirse paso”.

Sus protagonistas son depositarios de un odio que se lleva como estigma o maldición, como una especie de “mal sagrado”, un odio que con frecuencia carece de explicación pero da sentido a una vida; sentido doloroso, pero sentido de todos modos. Este *pathos* ofrece diversas manifestaciones, como el enjuiciamiento permanente; personajes y narradores juzgan a quienes no consideran sus semejantes y son, por lo tanto, prescindibles. “El odio debiera ser el estado normal del hombre. El odio y la venganza”, dice uno de ellos; la reiteración y el énfasis de ese odio dan coherencia a una obra muy particular.

El odio desbordado, que germina y se alimenta de sí mismo, tal vez tenga origen parcial en la historia personal del autor<sup>6</sup>. En un reportaje de Carlos Enrique Ruiz para la revista *Aleph* de Manizales, Humberto Jaramillo Ángel cuenta varios incidentes sobre la difícil relación con su padre, en contraste con el amor que recibió de la madre:

Al hombre, porque sin duda me aborrecía mucho, le dio un cáncer en la lengua, con un tratamiento se alivió. Pero luego le resultó en otra parte. Habíamos dejado de ser amigos. Estando a la cuadra, me avisaron que él estaba grave, para morirse, y me resistí a ir. [...] Murió a los dos o tres días. No fui ni a su enfermedad, ni a su agonía, ni a su entierro. No sé dónde estará su tumba. Nunca le perdoné, ni le perdonaré. Porque desde la más temprana infancia no quiso aceptar que yo fuera un niño inquieto, diferente a los demás hermanos. [...] Son muchos los episodios de esa

---

6 Para una biografía completa de Humberto Jaramillo Ángel y un estudio del contexto en el que desarrolló su actividad como escritor e intelectual, véase el trabajo de César Augusto Reyes Vélez, *Aproximación crítica a la cuentística de Humberto Jaramillo Ángel* (Bucaramanga: Sic Editorial, 2009).



enemistad... Mi padre me odió siempre. Mi padre me odiaba al saber que yo podía ser un hombre superior<sup>7</sup>.

Recuerda además que en su niñez y adolescencia era víctima de constantes castigos, en especial por preferir la lectura al trabajo duro y por exhibir una sensibilidad ajena al contexto comarcano. Ese odio que Jaramillo Ángel cultiva y pregonaba se transfiere con facilidad a su escritura. Por ejemplo, en uno de sus cuentos, “Como a un árbol” (1953), el odio al padre se evidencia en su total dimensión: Sereno y atrabiliario al mismo tiempo. Las palabras de Gerardo Calero, el narrador, no se diferencian de las del autor en el reportaje, y pueden leerse, al igual que muchas otras en sus libros, como enteramente autobiográficas:

A mí nunca me quiso mi padre. Yo, en el fondo, tampoco lo quise, jamás, a él. Los dos nos odiábamos. De niño, lo recuerdo muy bien, yo era, en el hogar, el que recibía los castigos y los ultrajes. [...] Me perseguía como a un enemigo. [...] En la casa yo estaba, de continuo, como de sobra. Era un niño inútil. [...] Crecí lleno de extraños rencores. En mi infancia no supe lo que era o lo que podía ser la felicidad. Mi juventud fue, todavía, más triste. [...] Sin embargo, como mi voluntad era superior a todas las cosas, así fuera el mismo odio de mi padre, logré salvar, con la lectura, los más delicados sentimientos de mi espíritu. Leí cuanto libro llegaba a mis manos. Iba, con lentitud, adquiriendo una cultura que ninguno, en mi familia, había poseído. [...] De todo el odio que mi padre me profesaba, lo que más llegó a indignarme, fue su actitud frente a mis inclinaciones literarias<sup>8</sup>.

Así, en los relatos de Jaramillo Ángel, los personajes ultrajados, humillados, estigmatizados, reaccionan con arbitrariedad y sentencian desde sus obsesiones; y en varios episodios sorprendemos al propio autor, vestido de actor en sus cuentos para transferir al papel sus amargas palabras. Por eso el *otro* existe para odiarlo y arrojar sobre él las miserias, para soñar con su muerte o matarlo limpiamente; y por eso en estas historias se percibe como degradante cualquier concesión, cualquier posibilidad de comprender al prójimo. Hay poco espacio para la compasión en estas *almas emponzoñadas* que, aunque reconocen sus

---

<sup>7</sup> Carlos Enrique Ruiz, “La literatura como oficio. Conversaciones con el escritor Humberto Jaramillo Ángel”. *Aleph* 29, (1979): 13.

<sup>8</sup> Humberto Jaramillo Ángel, *Paralelos de angustia* (Bogotá: Editorial Iqueima, 1953), 45-46.

desventuras y sus incongruencias, siempre creen tener toda la razón; están enfermas de exceso de conciencia, y se revelan más perturbadoras por su indiferencia ante el dolor humano, incapaces de alguna forma de empatía. Son espíritus atormentados por motivos ignotos, o por causas banales que en sus mentes fermentan y crecen hasta la desesperación.

La narrativa de Jaramillo Ángel supo encarnar la transfiguración de un territorio que franqueaba con palpable anarquía las fronteras entre lo rural y lo urbano a un ritmo que no podían sobrellevar sus habitantes. De allí surgen las raras obsesiones, la sensación general de extrañamiento y el acento laberíntico de los valores que se ponen en juego; y surgen también los tropiezos estilísticos del autor para resolver de modo coherente esa complejidad que pretendía representar. Ya sea por calles oscuras o encerradas en un cuarto, con neblina envolvente o sol radiante, los personajes de los cuentos tienen que esforzarse por alcanzar los anhelos más simples, los que antes eran propiedad comunitaria repartida con bucólica paridad: conciliar el sueño, espantar ideas delirantes, desentrañar el sentido de lo primordial, aceptar el amor, acallar los pensamientos nocivos.

El duro lenguaje que acostumbra Jaramillo Ángel intenta desnudar el fondo del alma humana, exponer sus heridas y cubrirse de pesadumbre en cada palabra, como si disfrutara excavar en la agonía; pero con frecuencia se detiene por largos tramos en el paisaje para recuperar algo de consuelo. Da igual que el sujeto sucumba entre los confines de un cuarto o deambule por los espacios abiertos del mar o la montaña: Para la naturaleza ostenta una sensibilidad extrema o nostálgica; para las gentes, la imposible comprensión o la mirada atrofiada por la agresividad, el desarraigo y la quiebra espiritual.

En “Bajo las ramas del tiempo” (1953), por citar un caso, el personaje, que es el mismo autor, regresa a la ciudad después de muchos años, con una vida acumulada a cuestras; la describe como una urbe tumultuosa, llena de ruidos y afanes, con una cara visible y un doloroso reino invisible. Allí nadie conoce a nadie, porque los ciudadanos se miran como si nunca se hubieran visto antes o como si supieran que nunca se volverán a encontrar. Recorre las calles de lo que en su memoria sigue siendo una aldea, con la esperanza de hallar algún rostro familiar, alguien con quien compartir momentos y palabras, pero todo

ha cambiado y se le hace desconocido y ajeno. Le fastidian los edificios de concreto levantados por “millonarios avaros”, la cotidianidad inhumana, los amigos de antaño anquilosados en la burocracia o en una subsistencia sin emociones.

El prologuista de *Temperatura*, Alfonso Fernández Cardona, trató de explicar la particularidad de esos personajes, que “piensan las cosas más absurdas como si fueran las más naturales, y se mueven por el ímpetu inicial de la voluntad sin amarras, merced a esa fuerza elemental y primitiva que los hace actuar como son, libres de condiciones y reservas”, y los define como “seres acosados por las más desoladoras neurosis, dolientes humanidades que imprecán asediadas por frenéticas obsesiones”<sup>9</sup>. En la nota preliminar de *Camino adelante*, Julio Alfonso Cáceres logra una caracterización precisa y destaca cómo los sujetos que Jaramillo Ángel engendra

hacen gala de una crueldad exquisita. Se ubican en mitad de su destino con un dejo de cansancio en los ojos sombríos, para mirar hacia la vida con todo el rencor de sus fallidas esperanzas. Ellos no saben encontrar la nota cordial en el diapasón de su agonía. Los hechos y los paisajes que los rodean, los tornan lúgubres y rencorosos. Cuando pasan a la vera de los perfumes, sienten que algo muy especial se les deshace en la sangre. Y piensan casi con odio en los cuerpos de esas mujeres bellas que se insinúan tras una barricada de aromas, para hacer más punzante el ayuno de la caricia y más ardiente el rumbo de la tentación<sup>10</sup>.

### La levadura rusa

En *Temperatura* leemos un relato titulado “Dostoievski está en la ciudad” (1944), cuya trama, a manera de breve historia de una alucinación, sirve de clave para comprender la tradición narrativa en la que Humberto Jaramillo Ángel quiso insertarse. Allí se cuenta cómo un joven estudiante, hostigado por una agitación nerviosa permanente, cree reconocer a Dostoievski en un viejo que se sienta a su lado en el tranvía; él, además, está convencido de ser la reencarnación de Sachka

---

9 Alfonso Fernández Cardona, “Prólogo: *Temperatura*”. En Humberto Jaramillo Ángel, *Temperatura* (Manizales: Imprenta Oficial, 1944), 12.

10 Julio Alfonso Cáceres, “En torno a Humberto Jaramillo Ángel”. En Humberto Jaramillo Ángel, *Camino adelante* (Medellín: Editorial Bedout, 1959), VIII.

Yegulev, el perdurable héroe de la novela de Andreiev, y en alguna ocasión creyó haber visto a Balzac en Quito.

Dostoievski no solo está en esa ciudad y en los delirios de sus pobladores, sino también, de modo evidente, en la génesis de la narrativa de Jaramillo Ángel; están asimismo Andreiev, Hoffmann, Poe, Papini, Hamsun, Maupassant, Vargas Vila... Y los relatos de aventuras, las más convencionales historias de mar, con sus fórmulas invariables.

Los personajes de Jaramillo Ángel son individuos a quienes se observa con ironía para desnudar el dolor que nace de la existencia misma. Son seres enfiebrados de rencor, descontentos de todo, ávidos de trascendencia, incómodos habitantes de una ciudad insensible; algunos, como los de Poe o Dostoievski, obsesionados con la muerte o con una idea fija que coloniza la memoria. En los límites del entusiasmo por esos y otros escritores, el autor imita sin timidez sus motivos, copia con dificultad sus gestos narrativos y procura calcar algo de los ambientes y de las interioridades complejas que conoció en sus obras. Otto Morales Benítez, en el prólogo de *Regreso del viento*, habla de las “patéticas agonías” que determinan el mundo narrativo de Jaramillo Ángel, con “personajes atormentados por la propia dramaticidad de su espíritu”<sup>11</sup>. El patetismo y la dramaticidad no son naturales ni fluyen con un diseño creado para acentuar la marcha del relato, pues descubrimos más percepción que narración, más evaluación que comprensión de la condición humana. Cáceres lo entiende bien cuando advierte que son “personajes incompletos, roídos por el odio o por la aventura”<sup>12</sup>.

Son, en resumen, tipos humanos tomados de las lecturas que impresionaron al autor, casi siempre dogmáticos e incapaces de matizar el discurso; y ocultando su voz bajo cada uno de ellos, como figura rectora, aparece la inconfundible palabra de Jaramillo Ángel, tal cual o enmascarado tras el anonimato o el seudónimo, con su conciencia igualmente dogmática y abarcadora, como en «Bajo las ramas del tiempo»: “Yo soy —pobre Humberto Jaramillo Ángel— un hombre que regresa a su perdida juventud después de haber rodado por el lomo de la montaña, cerca al callado corazón de los bosques, en medio de todas

---

11 Otto Morales Benítez, “El escritor Humberto Jaramillo Ángel”. En Humberto Jaramillo Ángel, *Regreso del viento* (Armenia: Editorial Quingráficas, 1972), 8.

12 Julio Alfonso Cáceres, “En torno a Humberto Jaramillo Ángel”, VIII.

las sombras florecidas de la soledad y del cansancio. Soy Juan Ramón Segovia, una especie de Simbad de tierra firme, que sueña, siempre, con el mar”.

Influencias más cercanas son las de José Restrepo Jaramillo (Jericó, 1896 - 1945), con *La novela de los tres y varios cuentos* (1926), y Eduardo Arias Suárez (Armenia, 1897 - 1958), con sus *Cuentos espirituales* (1928). A Restrepo Jaramillo está dedicado «La úlcera» (1940), uno de los primeros cuentos de Jaramillo Ángel, quien luego incorporó al escritor antioqueño como actor e interlocutor en «La semilla del odio» (1944): “José Restrepo Jaramillo, mi amigo, viene a visitarme de tarde en tarde. Su inteligencia está por encima de todas las cosas. Su obra de escritor me encanta. Sus libros ocupan puesto preferente en mi biblioteca y los leo a menudo”. Restrepo Jaramillo y Arias Suárez introdujeron en la cuentística colombiana la exploración de la psicología de sus personajes: Criaturas solitarias, delirantes, maniáticas, que cultivan pasiones ocultas y luchan por no enloquecer o enloquecen por sus inexplicables obsesiones; viven en el puro ensueño o sueñan con el asesinato, la muerte y el suicidio, como tácticas para frenar en seco una angustia congénita.

Se percibe en Jaramillo Ángel el deseo de conectar con la poderosa energía psíquica que circula por la obra de José Restrepo Jaramillo y con la actitud estética de Eduardo Arias Suárez, quien en un ensayo publicado en 1943 rechazó “los atajos del costumbrismo”, el lenguaje vernáculo y los personajes pintorescos, y defendió el relato que “bucea afanosamente en el piélago remoto del subconsciente”<sup>13</sup>. Por eso Jaramillo Ángel elige los mundos interiores, lejos de lo típico y regional, como ocurre en “Hambre” (1940), historia inspirada en “Guardián y yo” (1927), el famoso cuento de Arias Suárez sobre un hombre y su perro, que enfrentan la indigencia con dignidad mientras recorren la ciudad acosados por el hambre.

Para mostrar lo anterior vale la pena un ejemplo detallado. En “Sudor” (1940), cuento incluido en *Multitud*, Jaramillo Ángel usa como epígrafe una cita de “El inocente”, de José Restrepo Jaramillo (1926), donde se narra la historia de un presidiario que debe cargar su pesada cadena y denigra por ello del herrero que la construyó: “La

---

13 Eduardo Arias Suárez, “El cuento colombiano”. *El Tiempo*, octubre 17, 1943: 2.

forjó cualquier herrero católico e ignorante”. Lo primero que llama la atención en la lectura comparada de los dos cuentos, más que el entorno común de resentimiento y venganza, es un rasgo de estilo en las voces de los protagonistas. El presidiario se expresa en un monólogo discontinuo, con frases cortas, reiterativas y enfáticas, y con frecuentes exclamaciones: “De buena gana lo mataría. Pero no con escopeta, no. Imposible, nunca, jamás, jamás. No [...] Hay mil olores exquisitos. Se diría que hasta las almas huelen. Sí, huelen a amor y a dolor, a pasión y a delito. ¡A delito!”<sup>14</sup>. Los escasos diálogos son tajantes y las descripciones, descalificadoras. Del mismo modo hablan *todos* los personajes de Jaramillo Ángel: “Un cuchillo tres rayas no ha sido jamás un objeto de arte. ¡Jamás! No es ni siquiera bonito. Sin embargo, tal vez la cacha... La cacha, a veces, sí es bonita. Sobre todo los remaches con su parecido a ojos de pescado [...] ¡Los remaches sí son bonitos! ¡Y la cacha también!”.

Es probable que José Restrepo Jaramillo haya captado en la lectura recíproca algo de esa familiaridad estilística, pues en una nota suya reproducida en *Paralelos de angustia* leemos: “No sé, pero a veces siento que nosotros nos encontramos por allá en algún rincón o en alguna punta filudísima y luminosa del estilo. Así como escribe usted, como dice usted todo lo exquisito que hay en sus *Boletines*, es como me gusta a mí decir las pocas cosas que de pronto me atraviesan al sesgo el alma”<sup>15</sup>.

Lo segundo es el vínculo entre los dos relatos para un homenaje literario. Los motivos de la historia de Restrepo Jaramillo —una venganza, un crimen, la cadena— están también en el cuento de Jaramillo Ángel, cuyo protagonista es un herrero que asume con ironía las palabras del presidiario: “Los herreros sudamos mucho y somos muy ignorantes. Sumamente ignorantes”. Es el mismo herrero que forjó la cadena que tortura al presidiario del otro cuento, y que ante su queja le responde: “¡Hago cadenas! Es mi especialidad. Me quedan fuertes. No tengo noticia de que preso alguno haya hablado bien del fabricante de la cadena que lleva prendida, como una úlcera, al pie”. Al presidiario

---

14 José Restrepo Jaramillo, *La novela de los tres y varios cuentos* (Bogotá: Ediciones Colombia, 1926), 146.

15 Jaramillo Ángel, *Paralelos de angustia*, 152.

y al herrero los une además una huella discursiva: Ambos se escudan en el cinismo para negar que son asesinos y proclamar su inocencia.

Por último, la dedicatoria de “Sudor” (*A mis padres, mi mujer y mi hijo*) y el epígrafe (*Las gentes creen que la cadena lleva en sus eslabones, en su alma fría, la deshonra, el castigo*) adquieren un profundo valor simbólico por la alusión a la historia personal del autor. El padre de Humberto Jaramillo Ángel fue un herrero, y la herrería pudo ser el futuro del escritor, según recuerda en el citado reportaje: “A los ocho años [mi padre] me sometía a un trabajo tremendo, a que le soplara en la forja para él hacer sus herraduras, sus marcas. Cuando sacaba el hierro candente yo tenía que agarrar un martillo, que se llamaba *macho*. Mis fuerzas no me permitían levantarlo parejo; tenía que volarlo y el hombre se enojaba insultándome. Me ultrajaba”. En el cuento de Jaramillo Ángel, el martillo equivale a la cadena de un presidiario y el oficio de la forja es la verdadera prisión:

Algunas veces he pensado dejar también este oficio. El calor de esta forja y el peso de este martillo me aburren. Todo el día dele que dele al mismo hierro rojo, encendido, hirviente. Todo el día oyendo este mismo golpe sordo y fuerte que cansa los oídos; este golpe que me martiriza y que tiene, como todos los golpes, la misma igualdad seca, dura y terrible. ¡Oh, este trabajo es un trabajo de forzados! Este martillo pesa, pesa y pesa lo mismo que una cadena, la cadena pesada de cualquier presidiario del mundo.

En los protagonistas de estas dos historias, la cadena y el martillo, la prisión y la herrería, son los ingredientes de una agonía personal, que nace en la infancia de Jaramillo Ángel, encuentra su analogía en el presidiario “inocente” de Restrepo Jaramillo y se cierra simbólicamente con el herrero del cuento, “católico e ignorante”, en quien se funden el padre y el hijo: “Con mucho trabajo sé leer y escribir. Mi padre, que era carbonero, alegaba que uno no necesita saber más en la vida. Y creo que tenía razón. Él también fue muy ignorante”. Buena parte de la obra de Jaramillo Ángel está orientada a desplegar su orgullo por haber escapado a esa fatalidad, a esas cadenas de ignominia.

Sin embargo, volviendo a lo primero, aquello que en José Restrepo Jaramillo es un *momento* en la evolución de su narrativa, según el

diseño de los caracteres, en Humberto Jaramillo Ángel se convierte en un *modelo* con pocas variaciones para el habla y la actitud de todos sus personajes. El problema, entonces, es que el autor retiene en paralelo a sus maestros literarios durante la escritura y no modula las técnicas que le atraen; así, el lector percibe esas voces como ajenas en los cuentos, suspendidas y sin voluntad de transformación. No pudo asimilar del todo sus fuentes de admiración porque estaba más preocupado por distribuir comas y evitar los periodos gramaticales que por el proceso narrativo; en él prima el lenguaje ajustado a la rigidez de estilo y atrapado en ciertos mecanismos del relato romántico estereotipado.

Por eso casi todo en los cuentos de Jaramillo Ángel es libresco y referenciado, y cuando parece que no lo es, que es jugo de vida, asoman, debidamente tamizadas, las lecturas del autor. El mismo talante tienen las maldiciones que afectan la tierra y el alma de los hombres, como remanentes de antiguas crónicas bíblicas; iguales las citas, las alusiones y los intertextos. De allí resulta la galería de tipos humanos, que no proviene del hábitat empírico del autor sino que está acotada en mayor proporción por las lecturas previas: El loco, el asesino, el artista incomprendido, el suicida, el presidiario, el estigmatizado, el maldito, el famélico, el aventurero, las almas atormentadas de Dostoievski. Como peregrinos que prolongan sus itinerarios más allá de las ficciones universales o de los linajes literarios concretos, saltan a la precariedad de una aldea o a una ciudad en ciernes para continuar con sus tribulaciones; y se suman, como agonistas privilegiados, Caín y Judas —que personifican “la bella virtud” del odio perpetuo—, Job y Lázaro —la llaga sobre la llaga—, pero no los vemos con sus vestimentas originales sino bajo las recreaciones y reescrituras que abundaron a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Judas y Lázaro, por ejemplo, no son los que conocemos en los Evangelios: Son los mismos seres trágicos que pone a andar de nuevo Andreiev en sus dos maravillosos relatos. No sorprende, en consecuencia, que Jaramillo Ángel escribiera un cuento como “Job riega su semilla” (1972), a imitación del *Lázaro* de Andreiev; y aunque matizó la historia al enmarcarla en el recurso del espejismo onírico, es claro que el exceso de discurso que agobia su escritura solo le permitió diseñar una dilatada queja.

Las calles en las que reencarna Dostoievski y por donde deambula Raskolnikov, oculto en innumerables nombres, son espanto, dolor



acumulado, núcleo de una metamorfosis enigmática; y en el trasfondo, la miseria material y espiritual de los habitantes marginales, que se adivina en los contornos de lo narrado. En realidad, no se vislumbra exactamente una ciudad sino una aldea a la que Jaramillo Ángel promueve de categoría para anular los lazos afectivos entre los moradores del vecindario. Los sujetos esquivos que merodean sin rumbo y sin esperanzas por esas calles, sofocados por el tedio, dominados por el odio o vencidos por el peso de sus almas emponzoñadas, nos hablan del suburbio, del aislamiento y del absurdo de la vida en comunidad, en oposición a la belleza y la placidez que prometen la cordillera y el mar, que nunca se pierden del horizonte para subrayar la discrepancia: “La ciudad, toda ella grande, tumultuosa y falsa, no pudo, sin embargo, cautivarlo como lo había hecho el páramo”.

En ese contexto, la soledad es el motivo “que hace resaltar con mayor fuerza los rasgos psicológicos de los personajes; los torna más rotundos, más definidos sobre la monotonía de lo cotidiano”, y junto a ella, el silencio, que crece “como una barricada de curiosos espejos”, afirma Cáceres<sup>16</sup>. Si no fuera por esos dos componentes, soledad y silencio, no habría en la obra de Jaramillo Ángel historia íntima y personal; y tampoco relato, pues por fuera de los mundos individuales solo se distingue lo que puede ser objeto de atracción o condena implacable. Los cuentos transcurren en la ciudad, en la montaña o cerca del mar, pero nada de eso es real: Apenas se trasluce un entorno brumoso que pocas veces supera los límites de la percepción introspectiva prevalente.

La salida a cualquiera de las formas del frenesí existencial, después de llegar hasta el fondo del abismo, puede ser la muerte o el suicidio, perderse en las brumas o declarar la derrota, aceptar el destino o sucumbir con plenitud al dolor innominado. Como es imposible hacer valer la singularidad o la insularidad de la conciencia en una aldea devenida en ciudad incipiente, que bautiza con el anonimato y la angustia febril a sus habitantes, otra opción es persistir en la búsqueda de trascendencia; o tomar la ruta del artista, el creador, el intérprete de nuevas sensaciones, para soñar con la libertad en esos ambientes demenciales.

---

16 Julio Alfonso Cáceres, *Panoramas del hombre y del estilo* (Bogotá: Ediciones Espiral, 1949), 127.

El mejor ejemplo del sustrato urbano y la soledad envolvente es el cuento titulado “Bajo las ramas del tiempo” (1953), con su visión desencantada de la ciudad; y por contraste, “Aldea” (1953), una historia de encierro reflexivo menos traumático. Por otra parte, “Última noche de locura” (1972) escenifica la singularidad bajo el conocido tópico que equipara al poeta con el loco: De la locura viene la inspiración del poeta o la locura se aplaca con poesía; en esta fábula de pesadilla, a la inmersión en el infierno del delirio le sigue la transmutación del iniciado, que encuentra refugio en el arte, la lectura, la poesía, la contemplación de la naturaleza.

Gonzalo Arango, en una reseña de *Paralelos de angustia*, apunta al problema cardinal que aquí esbozamos: “La psicología de estos personajes es a veces desacertada, pues el autor les inventa y les rebusca una tragedia en la cual los personajes son víctimas de un escritor que ha leído tal vez demasiado a Dostoievski y se ha obsesionado con sus personajes morbosos imitándolo sin fortuna”. Aunque más adelante señala el mérito que justifica la lectura y conecta su opinión con las de otros comentaristas de la época: “En los cuentos en donde el autor se presenta más personal, más en su dominio, en su temperamento, su obra adquiere atrayentes perfiles: fluye una prosa espontánea de natural hermosura, son concretos sus personajes, sencillos, sin levadura rusa, con psicología autóctona, taciturnos y llenos de nostalgia vernácula”<sup>17</sup>.

### El estilo inmutable

En sus cinco libros de cuentos, Humberto Jaramillo Ángel entrelaza los relatos con segmentos de historias o datos reiterados; los episodios y los individuos quedan así vinculados por breves alusiones, como súbitas conexiones que no alcanzan para delinear una trama superior. La visión de los narradores, con preferencia en primera persona, cambia poco; no narran con facilidad sino que giran alrededor de las obsesiones. A veces vemos más sosegado el espíritu en cuentos que son islas dentro de la pesadumbre, pero vuelve el ser humano solitario, abandonado de afectos, suicida u homicida con vagos pretextos, obnubilado por el misterio, hastiado de la vida comarcana: No consigue descifrar el porqué del nombre de alguien, de un ojo que mira, de una mujer que pasa dejando un rastro de perfume; se atasca en una frase que se

---

17 Gonzalo Arango, “Paralelos de angustia”. *Revista Universidad de Antioquia* 114, (1953): 389.

enquistó en la memoria o no le encuentra sentido al viento que agita sin cesar todas estas páginas.

Los cuentos se pueden definir como endeble de trama; con frecuencia se trata de un frágil contexto narrativo para respaldar algún discurso. Los protagonistas suelen hablar como en un estrado y sin modular en ningún punto el tono. Son en esencia idénticos, se expresan como una sola entidad y redundan en sus parlamentos; como profetas bíblicos o actores en escena, son figuras solemnes que intervienen y luego callan, agotadas por la excitación. Por eso en los cuentos de Jaramillo Ángel todos los personajes y narradores hablan de la misma manera, sin importar el estatus o la condición que el lector pueda intuir en ellos. El autor no logra vencer este obstáculo, que yace en la génesis de su escritura, porque en sus relatos las crisis de conciencia se empantanar en la retórica de fragmentos altisonantes; es un sufrimiento *dicho* explícitamente, con escasa tensión, pensado desde el paisaje interno que no percibe correspondencia en el externo.

El estilo a ratos se aligera, pero narradores y personajes siguen exclamando, paralizados en la exuberancia del decir, como si el autor creyera que la exclamación supone por sí sola un énfasis mayor, o que afirmar muchas veces es expresarse con mayor claridad. La agonía se *dice*, pero no siempre se *representa* ni surge en los cuentos por efecto de la misma narratividad. Esto es más notable cuando los personajes no se *muestran* obsesionados sino que *dicen* que lo están, sin ambigüedades, y mencionando la respectiva obsesión que los aqueja: “Yo soy un obsesionado por el asesinato. Asesinar a alguien. Asesinar a ocho hombres, sería una bella forma de mi venganza”. Igualmente se dicen, con todas sus palabras, la angustia y el odio: “Esa es mi desgracia. Soy un hombre infeliz”; “¡Yo odio! Soy, por este aspecto, un hombre malo”.

En una nota publicada en *Sábado*, Jaramillo Ángel defendía su criterio sobre lo que debe ser y hacer un cuentista en su labor creativa: “Un cuentista - poeta ejerce su arte con pleno dominio de los elementos, de los personajes, del ambiente y de todos aquellos valores sin los cuales el interés del cuento [...] se rompe para solamente quedar un endeble esqueleto de crónica”<sup>18</sup>. Y en el reportaje de la revista *Aleph* enumeraba lo que debe *ocurrir* en un cuento para que pueda aceptarse como tal:

<sup>18</sup> Humberto Jaramillo Ángel, “Cordillera”. *Sábado* 2, n° 87 (marzo 1945): 16.

“Un hombre tiene que gritar su odio, su amor; tiene que manifestar su ambición, tiene que decir por qué está vivo, por qué sale a caminar por las calles, por qué está hastiado, por qué se quiere suicidar. Si esto no se dice, entonces no hay cuento”<sup>19</sup>. En el recorrido por sus cuentos completos muy poco vemos de lo primero, aunque sí, y en exceso, la totalidad de lo segundo.

Con una puntuación densa y profusa, que hace lenta la marcha, provoca frecuentes tropiezos en la lectura y redundancia en el clamor y la interrogación retórica; con hipérbatos recurrentes que elevan el ritmo y diálogos artificiosos que marcan el deseo de extrañamiento, Jaramillo Ángel diseñó un mundo privativo para sus relatos. La gran mayoría de ellos no están planteados desde una anécdota que rijan un argumento, sino como estampas con inicio abrupto y final abierto, donde se evidencia lo trágico e irracional de una vida examinada con detalle en un momento de toma de conciencia. Las historias se resuelven con lentitud o no se resuelven en absoluto. Rafael Pérez Rodríguez trata de comprender la técnica que sigue el autor para configurar estos “relatos sin tema” y lograr que el lector admita que ha leído un cuento:

Figúrame así al cuentista Humberto Jaramillo Ángel. Penetrado. Escudriñando. Mirando una gota de agua. No importa que el cuento de temática premeditada se vaya al “pique”. Él ha encontrado una imagen. Una sola. Y se entretiene; y juega con ella y la infla como si fuese una fragilísima pompa de jabón. Su firma al final, ha roto el cristal de agua. ¡Pero qué mucho que ha visto en la imagen! Humberto Jaramillo no ha escrito un cuento con tema. Ha bordado una definición: la de una imagen. Para eso la encontró: para amarla<sup>20</sup>.

Julio Alfonso Cáceres percibe también de modo positivo la ausencia de tema y la trama postergada, pues presume que a Jaramillo Ángel “le basta y le sobra, para hacer vivir su relato, una perspectiva cualquiera, entre más simple mejor. Sabe utilizar con mesura los más prosaicos motivos, como por ejemplo una calle litografiada por el sol

---

<sup>19</sup> Ruiz, “La literatura como oficio”, 16.

<sup>20</sup> Rafael Pérez Rodríguez, “La cuentística sin tema en Humberto Jaramillo Ángel”. *Revista Universidad de Antioquia* 59-60, (1943): 466.

vacilante de la mañana, un residuo de papel haciendo equilibrio en los dedos del viento, el cristal de una ventana arañada por la lluvia”<sup>21</sup>.

Varios de los cuentos son dilatadas confidencias, típicamente librescas, monologadas o con un interlocutor que solo interviene para mostrar asombro o para alentar al otro a continuar. No es casual que Jaramillo Ángel haya incluido en sus libros algunos “cuentos para la escena”, como los que escribió con mejor suerte Adel López Gómez; todos ellos son pobres en disposición y sin un desarrollo dramático apreciable. Ahora bien, la soledad inmanente de los personajes tiene otros correlatos discursivos, además del monólogo, como el diario, la confesión y la serie epistolar, de los cuales se encuentran ejemplos cuya abundante presencia es indicio de las dificultades que tenía el autor para sostener una narración y *contar* una historia.

La insistencia en ciertos factores ambientales contribuye a compensar este universo estático: las montañas siempre al alcance de la mano, el mar soñado, la lluvia constante, la promesa del sol y las sombras que la amenazan, el viento omnipresente. Oscar Andrés Calderón, en un ensayo sobre el “terror psicológico” en los cuentos de Jaramillo Ángel, describe al viento como el “motor de la alucinación”, porque “ese movimiento invisible pero enigmático [...] recorre los caminos de la muerte, de los olores, y de tantas figuras del mundo natural asociadas con el relato del terror psicológico, cargado de fobias y miedos, sirviendo esta figura metafórica como herramienta para contextualizar una obsesión”<sup>22</sup>.

A los seres taciturnos, melancólicos y abstraídos en sí mismos, en sus recuerdos y vivencias, los acompañan vientos de diferentes intensidades: Tempestades, ráfagas o murmullos; el viento jugueteo y alegre o el huracán arrasador. Y con él, la lluvia torrencial o la llovizna en noches oscuras y días largos de soledad. Como lo propone Adel López Gómez, el viento es un personaje transversal de múltiples rostros: “En la literatura de Humberto Jaramillo Ángel camina, susurra, suspira, acaricia, gime y maldice el viento. El viento misterioso, espiritual, humanizado [...] un personaje a veces tácito y por ello más significativo”<sup>23</sup>.

---

21 Cáceres, *Panoramas del hombre y del estilo*, 126.

22 Oscar Andrés Calderón, “Obsesiones, miedos y locura en la obra cuentística de Humberto Jaramillo Ángel” (Trabajo de grado, Universidad del Quindío, 2012), 24.

23 Adel López Gómez, *ABC de la literatura del Gran Caldas* (Armenia: Universidad del Quindío, 1997), 235.

Comentario aparte merece el transcurrir de la escritura en la prosa de Jaramillo Ángel. Las frases cortas y yuxtapuestas evocan el lema de Azorín y su estilo impresionista: *Colocad una cosa después de la otra*. De allí deriva un patrón reiterado, como en este fragmento: “Abrió una puerta. Encendió un fósforo. Buscó la lámpara. Le prendió fuego” (“Antes de la lluvia”, 1972). Sin embargo, a esto se suman rasgos que contradicen la sencillez y la precisión que Azorín aconsejaba y practicaba: La adjetivación con esquemas previsibles, los lugares comunes para las descripciones, las fórmulas verbales para las actitudes humanas y una inusual forma de repetición por parafraseo, como en “Día sin viento” (1972):

El mar, allí cerca, estaba dormido. Quieto. Sin una barca. Sin una canoa o sin una sola boya que sirviera, a esa hora, de señal o de simple guía. Nada en el mar. Y nada, también, en la playa. Cañero. Y nada más. Él solo. Un hombre solo a la orilla del mar. Como un fantasma [...] Miró, por entre densa oscuridad, a su alrededor. Nada. No se veía nada. Todo quieto. Callado. Sin el leve reventar, siquiera, de las olas marinas contra la arena de la playa o sin el lento rumor de la brisa entre las hojas de las palmeras distantes. Nada<sup>24</sup>.

Agreguemos el uso inmoderado de la coma, que llega hasta el extremo de seccionar las unidades sintagmáticas: “Alejandro Cañero, su padre, murió, de viejo, una noche, mientras pescaba, en su canoa, lejos del puerto”, “Oyó, desde su cama, soplar, con furia, el viento”. Esta práctica, que se acentúa con el tiempo, en el último libro de cuentos de Jaramillo Ángel es ya un automatismo excéntrico: “Dijo, Job, el hombre leproso, el idumeo leproso, eso”, “A mí me ha sucedido, de continuo, eso”. Son habituales las series con distribución tripartita y ritmo invariable por la ubicación fija de los incisos: “Abundan, entre los habitantes de Betín, los negros. Demetrio, por la raza negra, jamás había sentido odio. Con algunos negros había sido, siempre, buen amigo”; y las transposiciones mecánicas: “Quemaba, de verdad, el sol [...] Quemaba, más que en las horas de la mañana, cuando se levantó, el sol”.

---

24 Humberto Jaramillo Ángel, *Regreso del viento* (Armenia: Editorial Quingráficas, 1972), 32.

La apropiación a medias de la escritura azoriniana y su mixtura pasional con la prosa *a la manera de Vargas Vila* le proporcionaban al autor el espacio para moldear un estilo personal en la literatura colombiana; pero decidió conformarse con el producto primario y renunció a *cultivar* ese estilo. Jaramillo Ángel nos ofrece entonces una simplificación de la poética de Azorín, convertida en rutina sintáctica, y un sublimado del verbo de Vargas Vila, convertido en aliento de la palabra exaltada. Con ese cimiento inmutable, que carece de valor en sí mismo, emprendió su obra; y como siempre antepuso la expansión de la escritura a la intención narrativa, así como escribe el autor, así hablan todos los narradores y todos los personajes.

Agustín Rodríguez Garavito anotaba que los cuentos de Jaramillo Ángel “tienen mucho de lírico, de barroco, de preciosista, sin descuidar por ello el fondo, la retorcida angustia humana”<sup>25</sup>. No obstante, como lo señala Nodier Botero, en el contexto de la literatura del Gran Caldas esta obra “representa ya un indudable avance narrativo en cuanto más allá del paisaje ahonda en la estructura psicológica y en los dramas cotidianos de sus personajes, casi todos ellos nacidos de la forja que representa el tránsito del ambiente campesino a los apremios de la vida ciudadana”<sup>26</sup>.

### Los contornos del autor

Humberto Jaramillo Ángel se destacó también como poeta, cronista y prolífico ensayista. Su peculiar escritura se mantuvo imperturbable en el tiempo y en el cruce entre géneros, con una sensible relajación en sus libros de poesía.

Las prosas poéticas de *Boletines de mar* (1941) fueron bien recibidas por la crítica nacional y se reprodujeron con prontitud en periódicos y revistas de la época. El poeta Carlos Martín, por ejemplo, saludó el lirismo de Jaramillo Ángel en un notable ensayo: “Páginas con bellas palabras que conforman elementos poéticos, amorosamente trabajados. Vetas de lírica imaginación, en juego de recursos de realidad y fantasía, frente a lo conocido y frente a lo desconocido, como cuando

---

25 Agustín Rodríguez Garavito, “El mundo del libro”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 17, (1980): 252.

26 Nodier Botero Jiménez, “El cuento quindiano. Revisión histórica y actualidad”. En *Didáctica de la literatura del Quindío* (Armenia: Editorial Universitaria de Colombia, 2005), 16.

evoca un mar distante, antes de llegar a él<sup>27</sup>. La pasión paisajística de Gabriel Miró y Azorín alternan con el resplandor de Tagore, Rilke y Juan Ramón Jiménez. Algo similar sucedió, a menor escala, con *Viento en los caminos. Prosas galantes y notas del diario íntimo* (1979).

En sus tres poemarios, *Límite de la sombra* (1988), *Coros de otoño* (1992) y *Final del amor* (1997), los versos de Jaramillo Ángel están apenas elaborados para una leve cadencia, con imágenes cercanas al habla corriente de un hombre enamorado, como el reverso perfecto de lo que encontramos en sus cuentos. Con sencillez comunicativa, el poeta reserva una franja en su obra poética a las cosas simples que son fundamento de las más complejas construcciones. Son los poemas de lo vivido y no expresado, que al cierre de la travesía del poeta restalla con su propio idioma y se impone a la voluntad; y son también los poemas que testimonian la pasión tardía, el amor que aparece cuando no somos más que “sombras por ambos desconocidas”. Se recobra la placidez y el alma se deja llevar por lo que la vida ofrece, sin veredictos ni comparaciones; el poeta, antes esclavo del conocimiento y del estilo, se limita ahora a tomar nota de lo que para él es el mundo<sup>28</sup>.

En su libro de crónicas, *Viaje a la aldea* (1983), subtulado “La vida del Calarcá aldeano en crónicas”, el estilo regresa con su perfil original en un último esfuerzo narrativo. Sobresale desde el principio el yo hipertrofiado que caracteriza a Jaramillo Ángel; es la mirada personal la que une todas las crónicas como una sola declaración de soberbia y altivez. El humor no existe, no hay espacio para ningún tipo de lúdica y la voz popular, la de los “aldeanos”, queda ahogada por el juicio inclemente del autor, sobre lugareños y sucesos, y por su incapacidad para comprender la dinámica de las pasiones humanas. La miscelánea de referencias literarias, a través de las cuales se rememora la vida de la comarca, instaura un rígido filtro cultural bajo el cual la realidad queda opacada por la erudición. El lenguaje tiene poco de periodístico y, al final, el entorno se diluye para que gobierne solo la voz de Humberto Jaramillo Ángel como protagonista único de estas historias<sup>29</sup>.

---

27 Carlos Martín, “Más allá de los años y el mar”. *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, noviembre 7, 1993: 5.

28 Carlos Alberto Castrillón, “Humberto Jaramillo Ángel (1908-1996)”. En Humberto Jaramillo Ángel, *Final del amor* (Calarcá: Ediciones Kanora, 1997), 11-15.

29 Carlos Alberto Castrillón, “Calarcá en la imaginación histórica de Rodolfo y Humberto Jaramillo Ángel”. *Revista de Investigaciones de la Universidad del Quindío* 18 (2008): 191-200.



Adel López Gómez afirmaba: “Jaramillo Ángel en Calarcá está siempre en guardia, desazonado, maldiciente, como si le poseyera el rencoroso sentimiento de frustración de no haber abandonado nunca el pueblo natal. De ser allí, a pesar de todo, una especie de forastero o de incomprendido”<sup>30</sup>. A eso, precisamente, se orientan las crónicas: Una incesante reacción contra el medio comarcano, una inquebrantable beligerancia y lucha subjetiva contra cada opinión que difiera de la suya; por eso cuando el autor dice que su libro es un homenaje “a mi ardiente, altiva, orgullosa, soberbia y libre ciudad nativa”, es como si hablara de sí mismo. Lo personal raras veces dialoga con lo comunitario, al punto de dedicar varias crónicas a registrar hechos de su biografía, con indudable intención apologética.

Una obsesión persistente por el crimen, el odio, el suicidio y la infamia liga de modo directo estas crónicas con los relatos de Jaramillo Ángel. Por citar un caso, el odio acérrimo en la crónica “La muerte de Bartolo” es equivalente, en contexto y argumento, al de cuentos como “Odio a ese hombre” (1940).

Es probable que el nombre de Humberto Jaramillo Ángel se recuerde con mayor certeza por su obra de reflexión. En innumerables ensayos, glosas y comentarios publicados a lo largo de su prolongada vida intelectual, el autor compuso un macrotexto de valor intemporal: una especie de enciclopedia de la literatura que circulaba y se leía en Colombia para su tiempo; vale la pena detenerse en la lectura del campo cultural del Gran Caldas, en el cual Jaramillo Ángel fue agente destacado. La erudición, la exploración de obras y escritores, la defensa de sus gustos y la promoción de los temas de su interés son los ejes del conjunto. Para lo relacionado con la literatura, no es propiamente *crítica* lo que leemos, pues el autor se mueve entre el elogio desbordado y la diatriba feroz, con escasos matices o zonas de equilibrio, lo cual suscita una creciente desconfianza sobre el propósito real de cada texto. Agustín Rodríguez Garavito, en su reseña del primer volumen de ensayos de Jaramillo Ángel, *Letras y letrados* (1962), explica:

No se trata de aproximaciones en torno de realidades literarias, sino de encendidos elogios a un grupo de escritores del

---

30 López Gómez, *El Costumbrismo*, 62.

departamento de Caldas. Pero elogios en toda la acepción del vocablo. Su autor, escritor noble y generoso, quiso verlo todo con lentes desmesurados. Por eso mismo llueven los epítetos consagratorios. Sin tasa, sin medida, hasta donde alcanza la respiración. Los vocablos más tornasolados, las comparaciones más desorbitadas, todo ello enmarcado en una furia de elementos sensoriales que dice mucho de las condiciones de gran malabarista literario del autor<sup>31</sup>.

Una pequeña parte de esa producción se encuentra reunida en cuatro volúmenes; lo demás está disperso en periódicos y revistas, como su famosa columna “Escala del mundo”, firmada con seudónimo (Juan Ramón Segovia), que ocupó un lugar en el diario *La Patria* de Manizales por cerca de 40 años. Se requiere un estudio específico que recupere, catalogue y compile esa obra múltiple y permita el examen de la dimensión de Jaramillo Ángel como crítico de la literatura y de la cultura.

\*\*\*

Como ocurrió con muchos de sus contemporáneos, la narrativa de Humberto Jaramillo Ángel envejeció pronto. Sus cuentos se difundieron, se comentaron, se decantaron y entraron en las antologías, y luego fueron desapareciendo del panorama nacional por el empuje de propuestas literarias innovadoras, que debilitaron el pretendido prestigio del “cuento caldense” en la literatura colombiana; y aunque él no comulgaba con la vocación terrígena y neocostumbrista de los escritores de la región, quedó señalado por su origen cultural. La rigidez de estilo contribuyó a acelerar el proceso.

Cuando el autor se encontraba en la cima de su labor, ya se propagaban concepciones antagónicas sobre lo que deberían ser un cuento y una novela en el futuro de la narrativa colombiana. Se publicaron los primeros relatos de Gonzalo Arango, Gabriel García Márquez y Pedro Gómez Valderrama; los periódicos y revistas privilegiaron las voces abiertas a otras perspectivas y motivadas por variados ámbitos de referencia; se reconoció el salto estilístico que suponía la obra de José Félix Fuenmayor y, en general, la literatura nacional se llenó de

---

31 Agustín Rodríguez Garavito, “Humberto Jaramillo Ángel”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 5, n° 9 (1962): 1158.

expectativas. En 1954, un año después de la publicación del tercer libro de Jaramillo Ángel, *Paralelos de angustia*, irrumpió Álvaro Cepeda Samudio con *Todos estábamos a la espera*, y el cuento colombiano asumió entonces nuevos rumbos y acogió de lleno otros lenguajes<sup>32</sup>.

No obstante, hay cuentos que perduran, como “Pequeñas islas de sombras” (1944), con su ambiente febril y alucinante de oscura alegoría o visión apocalíptica; “Eva” (1953), elegido por Eduardo Pachón Padilla para su clásica antología de 1959; “Aldea” (1953), ejemplo del enclaustramiento que prefigura la soledad urbana; “Última noche de locura” (1972) y “No soy loco” (1972), con atmósferas de pesadilla; “Sudor” (1940), de sólida arquitectura y profundo simbolismo vital; y “Bajo las ramas del tiempo” (1953), tal vez la pieza que mejor representa esta apuesta narrativa.

Los cuentos de Humberto Jaramillo Ángel constituyen un prontuario de la condición humana en agonía; las almas que el autor dibuja, poseídas de una hiperestesia tan insólita como patética, resultan todavía familiares cuando pensamos en la desesperación, la muerte, la prisión o el frenocomio.

## Bibliografía

- Anderson Imbert, Enrique. *Spanish American Literature. A history*, vol. 2. Detroit: Wayne State University Press, 1969.
- Arango, Gonzalo. “Paralelos de angustia”. *Revista Universidad de Antioquia* 114, (1953): 389-390.
- Arias Suárez, Eduardo. “El cuento colombiano”. *El Tiempo*, octubre 17, 1943: 2.
- Arias Suárez, Eduardo. *Cuentos espirituales*. París: Editorial París-América, 1928.

---

32 Carlos Alberto Castrillón, “Entre la cotidianidad y el delirio: La narrativa de Eduardo Arias Suárez”. En Eduardo Arias Suárez, *A duras penas la vida* (Pereira: Sello Editorial Red Alma Mater, 2016), 51-56.

- Botero Jiménez, Nodier. “El cuento quindiano. Revisión histórica y actualidad”. En *Didáctica de la literatura del Quindío*, 13-25. Armenia: Editorial Universitaria de Colombia, 2005.
- Cáceres, Julio Alfonso. “En torno a Humberto Jaramillo Ángel”. En Humberto Jaramillo Ángel, *Camino adelante*, V-XI. Medellín: Editorial Bedout, 1959.
- Cáceres, Julio Alfonso. *Panoramas del hombre y del estilo*. Bogotá: Ediciones Espiral, 1949.
- Calderón, Oscar Andrés. “Obsesiones, miedos y locura en la obra cuentística de Humberto Jaramillo Ángel”. Trabajo de grado, Universidad del Quindío, 2012.
- Castrillón, Carlos Alberto. “Calarcá en la imaginación histórica de Rodolfo y Humberto Jaramillo Ángel”. *Revista de Investigaciones de la Universidad del Quindío* 18 (2008): 191-200.
- Castrillón, Carlos Alberto. “Entre la cotidianidad y el delirio: La narrativa de Eduardo Arias Suárez”. En Eduardo Arias Suárez, *A duras penas la vida*, 17-67. Pereira: Sello Editorial Red Alma Mater, 2016.
- Castrillón, Carlos Alberto. “Humberto Jaramillo Ángel (1908-1996)”. En Humberto Jaramillo Ángel, *Final del amor*, 11-15. Calarcá: Ediciones Kanora, 1997.
- Castrillón, Carlos Alberto. “La narrativa del alma emponzoñada”. En Humberto Jaramillo Ángel, *Cuentos*, 7-10. Calarcá: Editorial Cuadernos Negros, 2007.
- Fernández Cardona, Alfonso. “Prólogo: *Temperatura*”. En Humberto Jaramillo Ángel, *Temperatura*, 7-20. Manizales: Imprenta Oficial, 1944.
- Jaramillo Ángel, Humberto. “Cordillera”. *Sábado* 2, n° 87 (marzo 1945): 11, 16.

- Jaramillo Ángel, Humberto. "Límite de la sombra". *Kanora* 26-27, (1988): I-XXII.
- Jaramillo Ángel, Humberto. *Boletines de mar. Prosas poéticas*. Armenia: Tipografía Vigig, 1941.
- Jaramillo Ángel, Humberto. *Camino adelante*. Medellín: Editorial Bedout, 1959.
- Jaramillo Ángel, Humberto. *Coros de otoño*. Calarcá: Ediciones Kanora, 1992.
- Jaramillo Ángel, Humberto. *Final del amor*. Calarcá: Ediciones Kanora, 1997.
- Jaramillo Ángel, Humberto. *Multitud*. Manizales: Editorial Atalaya, 1940.
- Jaramillo Ángel, Humberto. *Paralelos de angustia*. Bogotá: Editorial Iqueima, 1953.
- Jaramillo Ángel, Humberto. *Regreso del viento*. Armenia: Editorial Quingráficas, 1972.
- Jaramillo Ángel, Humberto. *Temperatura*. Manizales: Imprenta Oficial, 1944.
- Jaramillo Ángel, Humberto. *Viaje a la aldea*. Armenia: Editorial Quingráficas, 1983.
- Jaramillo Ángel, Humberto. *Viento en los caminos. Prosas galantes y notas del diario íntimo*. Armenia: Impresora Dutor, 1979.
- López Gómez, Adel. "De los cuentos y los cuentistas". *El Tiempo*, marzo 4, 1948: 5.
- López Gómez, Adel. "El panorama de la cuentística". *Boletín Cultural y Bibliográfico* 9, nº 8 (1966): 1578-1584.

López Gómez, Adel. *ABC de la literatura del Gran Caldas*. Armenia: Universidad del Quindío, 1997.

López Gómez, Adel. *El Costumbrismo. Visión panorámica del cuento costumbrista en la raza antioqueña*. Manizales: Imprenta Oficial, 1959.

Martín, Carlos. “Más allá de los años y el mar”. *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, noviembre 7, 1993: 5.

Morales Benítez, Otto. “El escritor Humberto Jaramillo Ángel”. En Humberto Jaramillo Ángel, *Regreso del viento*, 7-10. Armenia: Editorial Quingráficas, 1972.

Pachón Padilla, Eduardo. “El cuento: historia y análisis”. En *Manual de literatura colombiana*, 511-588. Bogotá: Procultura, 1988.

Pachón Padilla, Eduardo. *Antología del cuento colombiano*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1959.

Pérez Rodríguez, Rafael. “La cuentística sin tema en Humberto Jaramillo Ángel”. *Revista Universidad de Antioquia* 59-60, (1943): 466-467.

Restrepo Jaramillo, José. *La novela de los tres y varios cuentos*. Bogotá: Ediciones Colombia, 1926.

Reyes Vélez, César Augusto. *Aproximación crítica a la cuentística de Humberto Jaramillo Ángel*. Bucaramanga: Sic Editorial, 2009.

Rodríguez Garavito, Agustín. “El mundo del libro”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 17, (1980): 242-267.

Rodríguez Garavito, Agustín. “Humberto Jaramillo Ángel”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 5, n° 9 (1962): 1158-1159.

Ruiz, Carlos Enrique. “La literatura como oficio. Conversaciones con el escritor Humberto Jaramillo Ángel”. *Aleph* 29, (1979): 12-17.

9

CAPÍTULO  
NUEVE





# El fantasma colombiano en el espectro marginal del folclor

*Gleiber Sepúlveda*

## Folclor y arquetipo fantasmal

Cuando pronunciamos la palabra “fantasma” hacemos alusión a una entidad incorpórea y a la vez, a una energía, a un recuerdo, a un cuerpo etéreo que pareciera suspendido en ámbar. Cual sea el ámbito específico, el hecho fantasmal nos sobrecoge e interpela. Ellos son seres volátiles, gaseosos, de facciones claras o borrosas, que han acompañado a la humanidad desde épocas inmemoriales, y se han instalado en nuestro inconsciente colectivo para jamás marcharse.

Los fantasmas son el arquetipo de la cosa que los nombra: ya se hable de “imagen” en el sentido griego, de “vero-cónico” en el sentido greco latino, o de “phantasmata” en la semántica latina. Y ese arquetipo ha recorrido los caminos intrincados del misterio, de la magia, de las cortes reales, de las casas solariegas de Grecia y Roma; ha trasegado por las callejuelas medievales y se ha elevado sobre templos y montes.

Ahora bien, esa trayectoria fantasmal siempre ha estado ligada al folclor y por ende, vinculada a una cultura en particular. En la cultura, lo popular tiene su propia *episteme* porque es hontanar del individuo; es decir, emerge como otra fuente de conocimiento para acercarse a verdades inescrutables del hombre. El espectro, por ejemplo, es una respuesta que se construye frente a lo indescifrable de la muerte, es otra forma de *episteme* que nos lleva a razonar y en otros casos a especular sobre nuestro tránsito en este mundo terrenal.

Y es precisamente en este sentido, que el folclorólogo argentino Augusto Cortázar, apunta que el folclor es inherente a lo popular. Es por esto que toda cultura necesita expresarse a través de rituales, fiestas, carnavales, símbolos, oralidad: “el folclor constituye un complejo cultural, cuya manifestación se da en todos los aspectos de la vida popular”<sup>1</sup>. Esto es, una amalgama de conocimientos intrincados que se encuentran y se bifurcan, que dialogan entre sí, que se encuentran en los tiempos y en los espacios, erigiéndose en patrimonio inmaterial.

Para ilustrar lo dicho de manera más clara, pensemos en cuando el homo-ergaster, pariente lejano en la evolución (periodo Calabriense, Pleistoceno medio) miraba al cielo, e íntimamente se preguntaba cosas sobre su trasegar en el mundo. El homo-ergaster se comunicaba mediante fonemas o gruñidos que representaban una idea. Esos mismos seres rudimentarios, miembros de una familia o tribu, se sentaban en torno a la hoguera, y con su elemental forma de comunicarse, compartían sus vivencias del día. Pero más allá de eso, cuando alguno de su manada moría, o era atacado por alguna fiera, se activaba en ellos ese sentido trascendente y de manera concreta la relación del sujeto con la muerte. En consonancia con esta línea de argumento, Mario Vargas Llosa en *Diccionario del amante de América Latina* refiere:

Inventar y contar historias es tan antiguo como hablar, un quehacer que debió nacer y crecer con el lenguaje, cuando de los gruñidos, los murmullos, la gesticulación y las muecas, nuestro antepasados, esos seres primitivos, ya no simios pero todavía no humanos, empezaron a intercambiar palabras y a entenderse de acuerdo a un código elemental... ¿Qué se contaban esos bípedos,

---

<sup>1</sup> Luis Aragón, *Diccionario folclórico colombiano* (Ibagué: Universidad de Ibagué, 2018), 10.

allá en el fondo de los siglos, en esas noches llenas de espanto, alrededor de las fogatas, bajo el resplandor de las estrellas?<sup>2</sup>.

De este modo, las asociaciones primitivas basadas en sociedades que luego fueron gregarias, no solo desarrollaron el beneficio de la explotación agrícola, también cultivaron en su ser, aquello trascendente de ese hombre en evolución por medio de elucubraciones, rituales y otras formas simbólicas como respuesta a un “estar” en el mundo.

Pensar en un más *allá* remite a la arquetípica pregunta sobre qué hay después de la muerte. De suerte que se instaló en nuestra vida colectiva, la asombrosa capacidad del pensamiento mítico-mágico. Si pues, un animal por instinto busca a su presa, o procrea, el hombre pensante, el homínido que ya caminaba erguido, desarrollaba un “instinto simbólico”. Frente a esto Caillois afirma: “Le mythe est á l’homme, ce que l’instinct est á l’animal”<sup>3</sup>. Caillois al igual que Mircea Eliade, sustentan la importancia del mito porque a través de este, el hombre reinterpreta el mundo. Sin el mito no es posible validar la condición humana; de ninguna manera puede prescindirse de la naturaleza simbólica del sujeto o negar esa predisposición a lo sobrenatural ya que es algo instintivo en nosotros: “El mito codifica el pensamiento, refuerza la moral, ofrece reglas de comportamiento, sanciona los ritos, racionaliza y justifica el orden social”<sup>4</sup>.

La capacidad simbólica se traduce en una reflexión acerca del mundo y sobre sus fenómenos. La práctica cultural más temprana explica y esboza ese simbolismo por medio del folclor, de los ritos y de la praxis de lo sagrado. Bien sabemos por la historia de la humanidad, que el desarrollo de las religiones y los cultos no es otra cosa que la proyección de la vida del espíritu amparado por unos seres espirituales, dios/dioses. Por ello, el fantasma como manifestación de la capacidad simbólica, no es solo un tanteo a los temores, sino un canal para interpretar la vida por medio de la cultura. De esto se sigue que todas las culturas tempranas, poseen sus propios dioses fantasmales, seres incorpóreos que debían cruzar el *más allá*. Pensemos en los egipcios y en los exorcismos de *El libro de los muertos*. Todos estos ensalmos

2 Mario Vargas Llosa, *Diccionario del amante de América Latina*. (Barcelona: Paidós, 2006), 140.

3 Roger Callois, *Le mythe et l’homme*. (Paris: Gallimard, 1938) 72.

4 Eleazar Meletinski, *El mito. Literatura y folclor* (Madrid: Akal, 2001) 35.

preconciben un yo incorpóreo que tiene inteligencia y vida eterna que se actualiza el mito y se ubica en nuestro inconsciente colectivo, expresando por medio de una multiplicidad de concausas, el misterio de la vida después de la muerte, el mito del “nous”, del “ego”, de la consciencia extracorpórea, y más que nada, de lo que seremos (sin certeza alguna).

El elemento arquetipológico se basa pues, según hemos podido observar, en un sustrato imaginario-simbólico que, para Gilbert Durand, en *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*<sup>5</sup>, debe analizarse por una vía antropológica en primer momento. Él propone situarnos en el trayecto antropológico, es decir, la amalgama existente entre lo imaginario y las pulsiones subjetivas. Por ello, lo arquetípico y lo mítico-simbólico, comporta un elemento tan fuerte en la subjetividad, pero a su vez en el imaginario colectivo compartido. Es en este punto, donde el fantasma como ente, se erige y cobra vida, se mueve en esa pulsión entre lo objetivo (colectivo) y lo subjetivo (personal). En suma, las expresiones folclóricas equilibran esa pulsión y tienen una función actualizadora del mito, en este caso, del mito fantasmal. Luego, estos elementos arquetipológicos se vierten en las diversas literaturas de los diferentes tiempos, y elaboran un sujeto fantasmal concreto.

Dentro de este contexto, el folclor es un archivo histórico de las sociedades, es un mapa visible de sus procesos como civilización; es: “el cúmulo de fenómenos que cumple lento proceso de asimilación en el seno de ciertos sectores humanos que llamamos ‘pueblo’, deslindables dentro del ámbito de la sociedad civilizada contemporánea”<sup>6</sup>.

De todo lo hasta aquí dicho, se extrae algo importante con lo cual se concluye este acápite y se da inicio al próximo. Se trata de aquello que el investigador Antonio Ballesteros dice de forma contundente: “El fantasma antecede a la literatura”<sup>7</sup>. Esta sentencia permite comprender que el espectro y su dimensión, brotan del folclor; se manifiestan en lo popular y corresponde a unas indagaciones de orden antropológico que implican imaginar un mundo donde la muerte con su naturaleza

---

5 Gilbert Durán, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2004).

6 Aragón, *Diccionario folclórico colombiano*, 8.

7 Antonio Ballesteros, *Antología de fantasmas*, (Madrid: Ediciones Jaguar, 2003) 7.

inescrutable, es la esencia. Se puede decir que, siendo la muerte consustancial al hombre, es claro que las reflexiones en torno a este fenómeno, han configurado respuestas para explicarlo y una de ellas es el fantasma, un ser que desde tiempos remotos hace expedición del reino de los muertos al mundo de los vivos.

### **El fantasma como personaje en la literatura universal**

Un fantasma mira hacia su propia cultura: fantasma griego, fantasma hindú, fantasma medieval, fantasma latinoamericano. Y es por ello que las representaciones fantasmales son el fruto de otras realidades de orden de sobrenatural que demuestran la limitada comprensión humana. Así: “Debemos tener la sensación de que el mundo imaginario, es básicamente un reflejo de nuestro propio mundo, lo que nos lleva a querer ser testigos de la repentina y con frecuencia, fatal violación de la realidad cotidiana por lo sobrenatural”<sup>8</sup>.

Visto pues, que el constructo fantasmal tiene su origen en lo arquetipológico y que la cultura es su catalizador, entendemos que la literatura como vehículo de expresión cultural, se convierte en un medio idóneo para que el fantasma tome forma como “personaje”.

Pero no pasemos adelante sin hablar un poco de este término: personaje. Del latín *per-sonare*, la palabra persona expresa aquello que tiene “sonido propio”, si se mira desde lo etimológico. Tener sonido propio en el sentido clásico, es tener carácter de individuo, es decir, aquello que es indivisible. Un ser humano es un individuo que tiene personalidad e individualidad si se quiere, por lo tanto, el residuo que queda después de la muerte, también debería tenerla. Y no es por acaso que existen fantasmas amigables, espíritus burlones, maliciosos, perversos, pues poseen la personalidad de cuando estaban encarnados de su último cuerpo.

Hablar de persona, es hablar de un conjunto de características atribuibles a un sujeto vivo. Después de la muerte se presume que el alma conserva la personalidad, la inteligencia y la eternidad que le es inmanente. Con este principio general del espiritismo como disciplina oculta, podemos decir que, al hablar de un fantasma, si bien la palabra

---

<sup>8</sup> Michael Cox, *Historias de fantasmas de la literatura inglesa*, (Madrid: Edhasa, 1989), 11.

proviene de *phantasos* (fantasía), no por ello se remite a lo ilusorio. Por el contrario, del latín *imagos*, el fantasma es “imagen verdadera” de la persona que en algún momento ese fantasma encarnó. Y como fiel imagen conserva la esencia de esa persona, sus gustos, apetitos, virtudes, defectos y de alguna manera, el rescoldo de su humanidad extinta.

La literatura nos muestra pues, de manera fiel, a las personas a través de sus fantasmas. Habla de sus miedos y angustias, de los sufrimientos de la muerte, de las penurias del *más allá*, de los deseos no completados, de la piedad, o incluso del odio y la venganza. En la Tragedia *Hécuba triste*, Polidoro es asesinado por Polimnestor y en un sueño se presenta como fantasma ante su madre para advertir su desgracia: “Y así, de una a otra playa me zarandea el ponto, y el perpetuo vaivén de sus olas sin nadie que me sepulse o llore, y ahora dejé mi cuerpo, y hace dos días ya que por aire floto”<sup>9</sup>.

Apreciamos en Polidoro, ese lamento casi corporal mediante el cual se conduce de su cuerpo; declara el gran sufrimiento que lo abruma sin nadie que le llore o le rinda los honores fúnebres<sup>10\*</sup>. Es también consciente de ser el hijo de Príamo y Hécuba, y de su homicida: Polimnestor. De igual forma sabe y declara qué piensa; razona no teniendo corporeidad. Su consciencia vaga por el éter y ondea los aires, a sabiendas de que es un fantasma.

Como vemos, este personaje es ícono de la literatura griega clásica y expresa varios temas del mundo sobrenatural: la inminencia del *más allá*, la consciencia del ser fantasmal, la unión espiritual entre vivos y muertos, la unión estrecha entre el cuerpo insepulto y el alma que vaga en pena, entre otros.

La literatura clásica evidencia en su trasegar por las diversas culturas, los rastros de fantasmas que no solo dan testimonio de la vida de ultratumba; también revelan ser poseídos por las pasiones humanas. Para ilustrar este asunto mencionemos de paso a Hamlet convertido en fantasma para anunciar su asesinato, y el encargo de la venganza en

---

9 Eurípides, *Hécuba triste*, (Barcelona, RBA Editores, 1995), 75.

10\* A propósito del folclor, recordemos la importancia que para los griegos tenía el rito fúnebre. Estas consideraciones se enmarcan en la expresión cultural de la época y los puentes tendidos al *más allá* en procura de hallar respuestas ante las abrumadoras inquietudes alrededor de la muerte.

manos de su hijo. Asimismo, pensemos en los motivos de Aquiles para reclamar la sangre la joven troyana Polixena o los fantasmas narrados por Charles Dickens.

**El fantasma en el folclor colombiano:  
tema de investigación marginal**

Hemos visto cómo la idea de un ser incorpóreo, que vaga por los aires, pero que fue “alguien” cuando era cuerpo, ha calado desde el folclor primitivo y ritual, hasta la literatura universal. En este punto, preguntémonos ahora, cómo y por qué ese personaje parece ser marginal en los campos de investigación y estudios literarios, al menos en Colombia.

Empecemos por decir que son escasos los estudios en el ámbito de la investigación colombiana que articulan elementos del folclor con la literatura y en este caso, entre el fantasma como personaje, y la cultura en la cual se construye este. En este sentido, es pertinente acotar que en literatura colombiana hay personajes fantasmales y también lo que podemos llamar una tradición de este arquetipo a la luz de la oralidad que reside en el folclor. El asunto entonces radica en la poca reflexión académica existente para tan importante relación entre espectro y literatura.

Una posible causa a este panorama no favorable, es que los temas sobrenaturales son cuestionados por el pensamiento positivista. De manera que se ha fomentado una incredulidad en el imaginario social y académico, lo que resta importancia al fenómeno. Estos temas sobrenaturales se relegan al terreno de las ciencias ocultas y hacen que este tipo de literatura de corte fantasmal, sea vista solamente como “excepcional” o “fantasiosa”, quedando atrapada en el dominio de lo imaginario-fantástico, con lo cual pierde campo de acción y acervo investigativo.

El desconocimiento general sobre las disciplinas del ocultismo, mina los posibles estudios que en este campo serían provechosos. Pero este desconocimiento no es gratuito: se debe también al supuesto de que este tipo de literatura no es seria, pues pone su espectro en asuntos “ficticios” o “absurdos”. La pérdida de estatus de estas ciencias,

engendrada por el Positivismo, hace que los estudios al respecto sean escasos, medrosos o con poco vigor, y que en general, se encasille lo sobrenatural, dentro de lo fantástico para así salir de paso.

No obstante, dentro de trabajos que sí tocan el ámbito sobrenatural, se destacan tres de ellos: el de Margarita Borrero cuya tesis doctoral se titula “El pensamiento mágico en la obra de Gabriel García Márquez”; el de Ana María Callejas denominado, “Los cuentos fantásticos de Pedro Gómez Valderrama y Germán Espinosa: conflicto y liberación”; y la tesis de maestría de Emma Bohórquez llamada “El pensamiento mágico: Un diálogo desde la novela latinoamericana”.

Estos trabajos abordan la perspectiva de lo sobrenatural como categoría para estudiar los fenómenos que hacen parte de esta: magia, demonios, brujería, *más allá*, espectros, entre otros. De este modo, los autores mencionados generan valiosos aportes teóricos y conceptuales para plantear una discusión académica alejada de la especulación. Un ejemplo de esto lo entrega la investigación de la doctora Margarita Borrero, quien hace un tratamiento minucioso de la hechicería, la superstición, la adivinación, y pone en evidencia la importante relación entre el pensamiento mágico y el pensamiento científico, para formular un estudio riguroso acerca de esa otra mirada que se construye en la obra de Gabriel García Márquez. Sin lugar a dudas, el principal logro de la investigadora es demostrar el sustrato mágico en las novelas de este autor.

Otro agravante que hace que esta literatura sea marginal, puede ser el temor a lo desconocido, y al sesgo de falsedad o burla que estas disciplinas puedan tener. Frente a esto podríamos preguntarnos: ¿no es esa la íntima vocación de la literatura, aquello que no es convencional o rompe el estatuto de la realidad? ¿No explora la literatura precisamente lo inexplorado? Es por esto que el problema debe en forma resoluta, motivarnos a realizar este tipo de estudios y extraer lo marginal (el personaje fantasma) de la orilla en la que se encuentra. Este campo para ser examinado, debe direccionarse e investigarse hacia las diversas disciplinas ocultas, su historia, métodos y fenómenos, para que, con conocimiento de causa, se juzgue por sí misma si estas literaturas presentan una fantasía o constituyen otras miradas para enriquecer la limitada visión de mundo que poseemos los seres humanos.



A fin de ilustrar este campo de investigación, abordaremos tres novelas con temática fantasmal en el contexto colombiano, y ubicadas en diversas regiones (espacio narrativo) de nuestro país. Dichas novelas son: *Cacique* del autor Eduardo Vásquez Osorio (1998); *Cuando besan las sombras* de Germán Espinosa (2002) y *Novela con fantasma* (1996) del autor Darío Jaramillo.

En este orden de ideas, se toma el corpus de estas tres novelas para poner de manifiesto las relaciones entre folclor y literatura en el ámbito colombiano y fomentar la investigación del fenómeno del fantasma como personaje en nuestra literatura. Las tres novelas en cuestión construyen un personaje fantasma que además de validar su funcionalidad en la obra, entrañan relaciones con lo popular y fundamentan la necesidad de investigarlos para proponer nuevas miradas a una tradición espectral en Colombia que, si bien ha existido, no ha sido examinada a profundidad. Así, creemos que a partir de esta investigación, se pueden ampliar las narrativas sobre la tradición fantasmal en la creación literaria colombiana.

Así, es claro que, con la literatura, el fantasma además de ser arquetipo, adquiere un rol más dinámico porque es el hecho literario el que le confiere diversas posibilidades de creación: “Entre las muchas aspiraciones a veces extremadamente antagónicas, de la literatura, está la de servir de intermediaria entre un más allá y un más acá; la de crear mitos (es decir, realizaciones simbólicas de nociones arquetipales)”<sup>11</sup>.

Un fantasma nunca es neutral porque siempre tiene algo que decir, de ahí que, se deba resaltar función comunicativa. Y hay más: en términos narratológicos, un espectro puede ser omnisciente, ubicuo y por tanto, poderoso como un narrador. Al convertirse en personaje, el fantasma adquiere una voz en muchos casos determinante en el mundo de los vivos.

### *Cacique* (1998)

La novela *Cacique* de Ernesto Osorio Vásquez, es una atrapante narración de carácter ancestral que revive, reinterpreta y rememora,

---

<sup>11</sup> Juan Liscano, *Espiritualidad y literatura y otros ensayos* (Caracas, Monte Ávila Editores, 1995), 313.

algunas tradiciones antiguas de los pueblos indígenas autóctonos del Quindío, a saber los Quindos y los Pijaos. La narración se ubica en un entorno montañoso y algo misterioso, un lugar exuberante de la región andina del Quindío, en las cercanías campestres de la población de Vista Hermosa, un típico pueblo quindiano arropado por el extenso follaje de los Andes y cubierto además del aroma a café y de un halo ancestral de misterio.

Todo un entramado sobrenatural inicia con algunas señales imprevistas: tempestades, signos inequívocos de alguna fatalidad, y señales naturales que son vistas como algo más. Pero no son esas señales naturales las que alarman a las autoridades civiles y eclesiásticas: hechos como la iglesia destrozada, la puerta del padre Manuel bajo un pesado Cristo de la iglesia, o la ruptura inexplicable de los cerrojos de la puerta de la iglesia, suman una preocupación adicional a las autoridades.

Por parte del poder eclesiástico, Braulio Gil, joven sacerdote quien viene al pueblo en reemplazo del fallecido predecesor, forma parte activa en el suceso sangriento que ocupará esta narración. A las señales naturales pronto se suman otras peores: las muertes sangrientas de una prostituta de nombre Gloria Amanda Huertas, y de su amante Néstor, llaman la atención y prenden las alarmas.

En este entramado, mientras estos sucesos se dan en el pueblo, Adelmo Rimalles, heredero de saberes ancestrales, yerbatero y reputado como brujo curandero, recibe en trances de Cubutta, unos avisos sobrenaturales sobre un mal que se avecina. Adelmo, habitante cercano a Vista Hermosa, tiene comunicación con el padre Braulio sobre lo que está ocurriendo y las posibles razones.

De otra parte, Vicenta Chamuja, campesina que habita en las montañas aledañas, siente que algo perverso la persigue, y no es otra cosa que un engendro del mal que acecha su vientre en cinta. Esta mujer, descendiente directa de lo Pijaos, es un apetecible plato para la fuerza oscura que la persigue.

Muchos sucesos inexplicables y escalofriantes siguen ocurriendo en el pueblo, lo que hace que las autoridades traigan detectives e investigadores, entre los que descuella Víctor Raúl Rojas, hombre que,

en medio de sus investigaciones acerca de estos hechos sangrientos, se enreda en torpes amores con la esposa del alcalde, doña Cristina. Cuando apenas inician las indagaciones del investigador, se desata una feroz e inexplicable masacre de dos policías y un joven alborotador llamado Roberto Valencia, quien días antes había dado al alcalde una paliza en medio de una borrachera. Estos hechos bestiales y sangrientos (sangre y cuerpos descuartizados) ponen en alarma a Braulio, quien con su amigo Adelmo Rimalés, empiezan a descubrir el mal que se cierne sobre el pueblo. Un mal ancestral según el cual, Mitrha, el espíritu diabólico, otorgó poderes indecibles a Gorancha, prodigioso hechicero ancestral quien había vivido durante la llegada de los españoles. Este Gorancha, fue aliado del Cacique Calarcá, pero algunas sutilezas hicieron que este dudara de aquél y lo hizo matar. El Gorancha juró venganza, y desde entonces, vendió su alma al diablo, que le permite entrar en diversos cuerpos para mantenerse vivo, adoptando formas monstruosas como la que acecha al pueblo. Este espíritu maligno necesita de un descendiente directo nonato, de los Pijaos, para continuar su régimen de terror y sangre, por ende, para Adelmo y Braulio, lo primero es proteger a Vicenta y para ello la sacan de su casa y la llevan al pueblo a otra locación, en la cual ponen diversos amuletos para protegerla de la bestia. Posteriormente, Adelmo, Braulio, Víctor y Cristina, emprenden la persecución de este monstruo, montaña arriba, a fin de decapitarlo y arrancarle el medallón de Mitrha que le confiere poder diabólico. Entre tanto, desaparecen niños y se dan hechos horrendos, como la muerte del alcalde Tarcisio por una venganza.

Varios días dura la caza de esta especie diabólica, y cuando la ubican en una cueva, tienen diversas alucinaciones que son trampas del demonio. Este horrible monstruo, no obstante, no muere sin dar la pelea. Finalmente, el valiente grupo da muerte al engendro, logran decapitarlo y quitarle el maldito medallón, con lo que el mal se dispersa de la forma inopinada en que había venido.

De acuerdo con los propósitos de este estudio, debemos establecer la relación entre aquella monstruosidad sobrenatural y su entorno. Sabemos que los espectros se relacionan de forma íntima con el medio en que son concebidos. En este caso tratamos el espectro encarnado de un indio ancestral que divaga entre la espesura de los follajes. Un alma atormentada que fue perseguida por el cacique Calarcá y que ha venido

de las sombras para atormentar a los seres humanos y que recorre los paisajes andinos que habitó en vida. Estas pistas geográficas regionales a su vez conectan con un folclor nativo de orden religioso-espiritual: la creencia en el chamanismo, en las yerbas rituales para comunicarse con los espíritus, y en la autoridad espiritual del yerbatero; elementos que enmarcan el personaje sobrenatural en un folclor muy regional, en este caso, andino y cuya época en la novela se asume en algunos casos precolombina.

Como podemos colegir, desde un estudio exhaustivo del mundo sobrenatural, estos personajes no tienen fronteras ni de regiones ni de planos de existencia; en todas las culturas existen con una personalidad propia. El monstruo de *Cacique* como personaje comporta elementos concretos de la cultura y muestra una íntima faceta de la relación que el sujeto social tiene con la muerte y el *más allá*.

En *Cacique*, pues, encontramos la creencia ancestral en los espíritus, y cómo mediante unas prácticas rituales y espirituales, se puede acceder a conocerlos. Esta yerba, llamada Cubutta, es similar al Yagé o a la Ayawasca, ramas ancestrales que hacen al sujeto experimentar un trance para acceder a otras porciones de la realidad: “Hay espíritus buenos y espíritus malos –le dijo el curandero muy serio– y la Cubutta es un medio efectivo para comunicarse con ellos. El aliento divino que llevamos por dentro y que llamamos alma, es la parte inmortal del ser humano, la parte etérea que sobrevive a la materia, sin ella no habría vida”<sup>12</sup> No dejemos sin resaltar según la cita, la arquetípica creencia en los espíritus buenos y malos, y la lucha eterna entre las fuerzas benévolas y siniestras. El poder de Gorancha, para encarnarse en seres humanos; muestra un prodigio sobrenatural inequívoco: “Las leyendas ancestrales, dicen que existió en la persona de un indio que poseía poderes sobrenaturales, predecía el futuro, hacía milagros, y podía transformarse a voluntad”<sup>13</sup> Según la leyenda pues, una vez caído en desgracia delante del gran cacique, este mismo le da muerte, con lo que se desata una maldición de grandes proporciones y manifestaciones diabólicas.

Pero más que eso, este espíritu de las tinieblas, tenía el poder de mostrarse como un muerto vivo, esa horrenda aberración tan conocida

---

12 Vásquez, *Cacique*, 70.

13 Vásquez, *Cacique*, 126.

en los países de Europa de Este, con algunas señales típicas: el hedor, la sangre, la putrefacción. Una abominación de la oscuridad, que más que espíritu, toma formas monstruosas y aberrantes. Es importante recalcar esta influencia europea y concretamente del folclor rumano, porque da cuenta del carácter universal del fantasma, o en este caso, del monstruo sobrenatural, y la consustancial amalgama de elementos folclóricos de diversas culturas para su constitución. El hedor, como hemos dicho es una de las señales, y así, mientras el yerbatero y su comisión de búsqueda deambulan por el bosque, este engendro les persigue, expeliendo un olor nauseabundo, propio de los demonios: “Desnudo, con la carne cayéndose a pedazos, el rostro, o lo que parecía el rostro, sembrado de pústulas amoratadas y supurantes Las yagas le comían el cuerpo, y la carnaza putrefacta, se mecían en su pecho, brazos y piernas, como colgantes animalejos con propia vida”<sup>14</sup>.

Finalmente, un elemento propio del folclor, es la posesión de talismanes y amuletos, no solo para proteger a Vicenta Chamuja, sino el mismo medallón que porta el engendro, medallón que le confiere los poderes directos de Mithra. Podemos establecer elementos que se relacionan al entorno geográfico y cultural, y que forman parte de la conformación misma de la bestia: las montañas, la niebla, las yerbas, los amuletos, el medallón, la sangre, y el pasado ancestral de los Quindos y Pijaos. Como podemos notar en esta novela, los sucesos y saberes ancestrales pasan a formar parte de las creencias y ritos de una región, y en este caso, el Gorancha indio, que vendió su alma a Mithra, pervive a través de los siglos y sobrevive en la cultura.

### *Cuando besan las sombras (2003)*

Esta es una novela del escritor colombiano Germán Espinosa que, con una trama interesante, induce al mundo de lo paranormal. El relato trabaja desde una perspectiva novedosa el tema fantasmal que se inscribe en nuestra tradición colombiana, no solo desde el folclor, sino también desde la literatura. Este folclor, como hemos venido señalando, se materializa en estos personajes excepcionales, y dan pistas, además, de una identidad regional (si nos atenemos a Mithra: una fantasma de la zona Andina colombiana).

---

<sup>14</sup> Vásquez, *Cacique*, 142.

El fantasma de Daniela Morán ha regresado del *más allá* para pedir redención, pues en otra vida, su esposo la asesinó creyéndola infiel. En la época de la novela (primeros años de la década del 2000 según se narra) este mismo uxoricida se encuentra encarnado en otro hombre que compra una casa solariega en Santa Marta y se muda allí con su pareja Marilyn. A este escenario acude el fantasma en cuestión.

Al identificar una personalidad del fantasma presente en esta obra, nos encontramos, en primera instancia, con un fantasma tal vez de índole erótico, ya que según parece, su presencia se activa con el sexo:

Nos besábamos a fondo en la penumbra, rítmicas ya nuestras anatomías, cuando empezaron a oírse los gemidos. Debo confesar que, al comienzo, imaginé que era ella quien gemía de placer, como solía hacerlo, solo que ya un tanto más avanzada la cópula. Pronto, sin embargo, pareció evidente que los gemidos venían de fuera de la recámara, acaso de la sala o del vestíbulo. Marilyn los percibía por igual<sup>15</sup>

Una vez más nuestros jóvenes y vigorosos amantes se divierten en el entremés del amor, el fantasma acude presuroso, esta vez, para manifestarse de modo físico:

Cuando estuvimos desnudos, nos estrechamos y juntamos nuestros labios en un beso que aspiraba a la condición sagrada. Entonces, sentí que mi brazo derecho era tironeado fuertemente desde atrás. Casi de modo simultáneo, un quejido impresionante envolvió toda la casa, como si procediera de cada uno de los rincones, de cada milímetro de sus muros. Giré por ver quién o qué cosa me había tironeado, y no vi nada detrás de mí. Temblé y experimenté un escalofrío [...] la lamentación de un ser ignoto encadenado a la casa, opreso por aquellas paredes como alguien a quien agobian los escombros de un terremoto<sup>16</sup>

Es de resaltar que este fantasma, de procedencia caribeña, se envuelve en un espacio distinto al fantasma de la novela *Cacique*. Hablamos de un entorno con mar, brisa, calor. Respecto a esto, debemos

---

15 Germán Espinosa, *Cuando besan las sombras* (Bogotá: Alfaguara, 2002), 25.

16 Espinosa, *Cuando besan las sombras*, 42.

mencionar que la costa caribeña colombiana posee un acervo cultural distinto al del interior, dado que allí se establece el origen de nuestro proceso de mestizaje y por ende se construyen unas prácticas culturales distintas que se orientan a la configuración de unas sociedades particulares: “en el folclore colombiano son dos los factores primordiales que determinan la naturaleza y la identidad de sus comunidades y sus manifestaciones: El mestizaje y las zonas y regiones folklóricas del país”<sup>17</sup>. Para el caso de los fantasmas, pueden notarse estas diferencias, por ejemplo, en el caso de un fantasma clásico, tipo romano, donde este ser está ligado a la pena, y a las paredes de una casa. Otro tipo de fantasma es “El fantasma de Canterville” que se nos presenta jocoso, analítico, burlón de sí mismo, pero en realidad hace referencia a una condición cultural que está bien marcada en el tiempo, en este caso, la sociedad victoriana positivista decimonónica.

Si bien el fantasma es el de una mujer, y acude para pedir liberación, es necesario ligarlo a un entorno, que como vemos en escena, se muestra erótico. Incluso el fantasma (un ser incorpóreo) se muestra atractivo y realiza el acto sexual de manera física con su amante del pasado.

Lo anterior nos lleva a plantear una personalidad bastante curiosa en este espectro: es sexual y también trae consigo una gran tristeza de ultratumba que deja notar en su rostro fantasmal:

En su mirada había algo más que una tristeza metafísica. Se advertía un intenso además amoroso, el deseo de que todo pudiera borrarse y retornar al estado primitivo. No pude menos que experimentar hacia ella una exaltada piedad [...] Sí, sí; se trataba de una criatura desvalida extraviada en el limbo de un más allá inclemente, un pajarillo herido que, como el verso de Juan Ramón Jiménez, nos mira como si algo pudiéramos hacer. Dios mío, me dije, esto no es un juego, esto no es el mero pasatiempo o la licencia de una difunta que desea asustarnos, sino algo trascendente y dramático: es un pedido de justicia<sup>18</sup>.

La fantasma está atrapada en este mundo y con sus actitudes manifiesta que necesita algo más que una liberación a través de palabras

---

<sup>17</sup> Aragón, *Diccionario folclórico colombiano*, 11.

<sup>18</sup> Aragón, 109.

o de acto sexual: “Me miró con tristeza, como diciéndome que no era ésa la forma apropiada de liberarla”.<sup>19</sup> Al final, el hombre uxoricida libera a la pobre alma en pena, y ella asciende a las regiones superiores que le corresponden ahora como morada eterna.

Importante notar en este punto la simbiosis de elementos culturales y religiosos de Oriente que pone de relieve la interesante simbiosis cultural que tiene este relato colombiano con temática fantasmal. Este elemento es de especial realce para esta reflexión, ya que otra característica de la región Caribe, es la simbiosis de elementos culturales exógenos, tal como lo apreciamos en la obra, en este caso, de ascendencia hindú “Entoné el cántico, reproduciendo con fidelidad, gracias a mis conocimientos de solfeo, las músicas preceptuadas por el texto hindú. Durante algunos minutos, nada ocurrió. El pájaro seguía emitiendo alaridos desde quién sabe dónde y el rumor de la ciudad parecía confundirse con el de la brisa que estremecía el techo de zinc”<sup>20</sup>.

Esta liberación del fantasma de Daniela Morán, brinda pistas finales sobre la relación entre el fantasma y el entorno regional. Como hemos sugerido no puede faltar el mar, que simboliza que aquella liberación se da bajo un halo de silencio nocturno y brisa, de paz espiritual por la cual, el fantasma migró a la región de los vivos, a la región Caribe bañada por el mar y por el exotismo que la caracteriza.

### *Novela con fantasma (1996)*

Pasamos ahora de la cálida y exótica región Caribe, a la región del interior del país, en este caso, el Altiplano cundiboyacense, que naturalmente, posee sus propios fantasmas. Para tal fin, elegimos la obra *Novela con fantasma* del escritor colombiano Darío Jaramillo Agudelo. En ella, las percepciones y construcción de un fantasma ciudadano son bastante particulares, abordando unas temáticas que muchos espectros en la literatura, no abordan. Una de estas es la dinámica interna del espectro frente a su propia situación no corpórea. Otra es la percepción sobre la otredad fantasmal, y una tercera, el tema de las energías en estos entes incorpóreos.

---

19 Aragón, 279.

20 Aragón, 301.



La novela se da en un entorno urbano con elementos y problemáticas que son más propios de las ciudades. La historia relatada es la de Lázaro, un hombre acaudalado que es traicionado por una bella empleada de la que él se enamoró. Ella junto con su amante maquinan la muerte de Lázaro para quedarse con el dinero.

Lázaro es un hombre de empresa que se encuentra sumergido en las ocupaciones propias de la vida citadina, convirtiéndose en un personaje meticuloso con sus finanzas, calculador y muy puntual en sus citas. Todo esto nos da pistas, como lo hemos mencionado, de que las construcciones de un personaje fantasmal, se perfilan de acuerdo al entorno en el que la persona vivió. Así que, por lado de esta novela, tenemos a un espectro ligado a la urbe y al materialismo: “y es puntualísimo. En una ciudad de impuntuales, la gente es cumplida en sus compromisos con él, pues les extraña que no sean a la hora y cuarto, a la hora y media, a la hora en punto como los de todo el mundo”<sup>21</sup>.

Algo curioso es que el mismo fantasma de Don Lázaro, relata su propia muerte a otro fantasma. Narra su asesinato de una forma desenvuelta y plantea una especie de reflexión metafísica acerca de su nueva condición espectral:

—Hace unas horas iba para una finca mía en el oriente de Cundinamarca. En la entrada de la finca trataron de secuestrarme, pero en el intento le pegaron un disparo... —¿Le pegaron? — Sí, le pegaron. Cada vez me parece más que Lázaro es otro, que me disuelvo en otra sustancia sin la identidad de Lázaro [...] Sí. Todavía no se ha muerto del todo. Por eso usted me puede ver. Lázaro está en coma, pero ya se salió de mí<sup>22</sup>.

Enunciaciones como las anteriores hacen pensar en la visión interna que vive el espectro, y como sostenemos, ellas tienen una íntima relación con el entorno. Es fascinante, además, entrar en estos terrenos, pues esta perspectiva intenta explorar el fenómeno espectral desde la visión del mismo fantasma. También comportan las particularidades de ver al fantasma como un espectador de sí mismo, lo cual cambia de paradigma, pues siempre los espectadores son aquellos que son

21 Darío Jaramillo. *Novela con fantasma*, (Bogotá, editorial Norma, 1996) 22.

22 Jaramillo, *Novela con fantasma*, 91.

espantados por él, nunca se analizan los mecanismos internos que vive el fantasma.

Es inquietante el primer contacto entre el fantasma y “Carmona”, un hombre que nada tiene que ver con la historia, y al cual el fantasma llega. Carmona se sintió arrastrado por unas ondas y vibraciones; por sonidos, por unas palabras que parecen emitidas desde un retrato oscuro colgado en una pared:

Camina hacia la cocina, cuando oye una voz: —No tenga miedo. Es tan nítida que lo detiene. No hay nadie aquí, las luces del estudio están encendidas. Recorre el contorno con la mirada, verifica su certeza y, en efecto, no hay nadie. Nadie pudo haberle dicho ese “no tenga miedo” que oyó y sigue hacia la cocina cuando, otra vez a su espalda, como si su dueño estuviera al lado del computador, oye la voz: —No tenga miedo<sup>23</sup>.

Algunos de los elementos anteriores nos sugieren un ámbito cerrado y moderno: la cocina, el computador, el estudio... Estos elementos se separan de los fantasmas anteriormente analizados, que como hemos visto, se mueven en otros entornos más abiertos, por ejemplo, los bosques de nuestras montañas andinas en la novela *Cacique* o el mar en *Cuando besan las sombras*. Es de notar en esta construcción espectral de *Novela con fantasma*, la importancia que el autor da a las luces, a lo electromagnético y a las vibraciones energéticas y que se desprenden del fantasma, porque son aspectos que dialogan con otros con campos del conocimiento, en concreto con la física.

Es llamativo el hecho de las vibraciones energéticas puesto que, a partir de la explicación científica, se comprende que el universo está hecho de materia y energía. Ahora bien, un fantasma puede ser incorpóreo, pero también adquirir forma brumosa y convertirse en materia para alterar el tiempo y el espacio. Pensar esto indica un repentino asalto sensorial y rebasar las leyes de la física, por lo cual entramos en los terrenos de lo sobrenatural. En definitiva, Lázaro es un fantasma moderno que cuestiona las bases positivistas.

---

23 Jaramillo, *Novela con fantasma*, 81.

Si retomamos la cita precedente, observamos a un espectro representado en una voz esparcida en el ambiente; una voz fantasmal articulada en el aire, palabras lanzadas al éter: “No tenga miedo”. Poco después la voz toma forma particular, a veces etérea o cristalina, contornos difusos en unas partes y definidos en otras.

La construcción fantasmal que propone Darío Jaramillo no parece un fantasma en sí, sino un éter, una energía iónica, un conjunto de ondas eléctricas que comportan la consciencia de alguien y que gravitan en la marea de ondas que existen en el entorno: ondas de radio, ondas micro, ondas sonoras. Ese conjunto *ectoplasmático* de energía, emerge de un cuerpo humano moribundo, cuya consciencia divaga en unas regiones externas al cuerpo agónico, y en virtud de este maremágnum de ondas, no puede controlar hacia donde ir: “—Llevaban mi cuerpo al frente de este edificio con rumbo al hospital y, en ese momento, sin yo saber qué sucedía, me salí de mi cuerpo, de lo que era mi cuerpo [...] —Sé que no puedo regresar a él, pero todavía no he muerto. Hay algo que me ata”<sup>24</sup>. En esta afirmación se resalta el interés del autor por ahondar en la composición electromagnética del fantasma, y cómo se desenvuelve, casi arrastrado por los entornos de un hospital.

## Conclusiones

El fantasma es un arquetipo que se origina en el folclor de diversas culturas y su universalidad se funda en varios aspectos; por ejemplo, algunos fantasmas aparecen después de fallecer el individuo, otros se manifiestan incluso estando la persona en vida, en una suerte de desdoblamiento; sin embargo, todos traen misiones específicas ya que son constantemente portadores de una actitud comunicativa e interactiva con el mundo de los vivos y siempre tienen algo que decir.

Es claro que el fantasma se rastrea en las creencias populares y también se explora en el mundo literario hasta el punto de tener voz desde los inicios de la literatura<sup>25\*</sup>. El tratamiento de lo espectral se

24 Jaramillo, *Novela con fantasma*, 86.

25\* La creencia en fantasmas se evidencia desde las antiguas civilizaciones: el fantasma de Enkidú se apareció a su amigo Gilgamesh en la llamada primera epopeya de la humanidad, la de Gilgamesh. Es claro entonces fantasma nace en la cultura popular; la literatura lo potencia, le da valor agregado, le confiere estética. De la incertidumbre de la muerte se origina el espectro, se produce como explicación al inescrutable destino cuando expira la vida y como posibilidad de no abandonarla, de aferrarse a ella para tratar de resolver asuntos inconclusos que en vida quedaron. La especulación brota en lo popular, es aquí donde el fantasma adquiere forma y características propias del folclor.

ha diversificado gracias al interés de muchos autores por explorar cada una de sus facetas según los contextos culturales en los cuales se origina. No es ajeno entonces para el ámbito literario colombiano este personaje, puesto que hay obras en las que es evidente la alusión al hecho fantasmal.

Las construcciones fantasmales hacen un recorrido desde el inconsciente colectivo y se instalan en el folclor que a su vez manifiesta las especificidades de la cultura. En este orden de ideas, la novela *Cacique*, nos muestra una serie de tradiciones regionales y perspectivas sobre lo fantasmal. Hay un espectro llamado Mithra, el cual es malvado y se incorpora en seres humanos para hacer el mal. La región Andina nos muestra ligada a la creencia fantasmal, sus tradiciones y creencias: las ramas medicinales, los chamanes, las creencias en rituales ancestrales, los espectros. Podemos asegurar que esta novela caracteriza un fantasma próximo a esta parte de Colombia (región cafetera) y por tanto da muestras de un folclor antiguo cuyas fuentes son orales si nos atenemos a las leyendas sobre aparecidos que abundan en esta zona del país.

En lo que respecta a la novela *Cuando besan las sombras*, nos enseña un fantasma que se mueve y emerge en lo caribeño. Hemos ligado lo caribeño a lo exótico, el erotismo y lo multicultural. El fantasma recrea temas como la reencarnación, el exorcismo y la vida del *más allá*. Así pues, en el entorno de mar y brisa, una fantasma pidió paz eterna y fue liberado por medio de cánticos hindúes, asunto que dialoga con otras culturas y aporta un elemento ecléctico en la construcción fantasmal propia de esta obra.

En este punto se puede decir algo importante que confirma esta investigación: al ser un arquetipo, el fantasma en la literatura colombiana es culturalmente híbrido. Así lo indica la carnalización de Mithra, el fantasma malvado de *Cacique* y cuyo dialogo se establece con el folclor rumano (muerto viviente-vampiro), o Lázaro, de *Novela con fantasma*, un personaje que se emparenta con las doctrinas orientales en relación a los procesos que vive el protagonista, estos son, el desdoblamiento astral y cordón de plata.

Un ejemplo más para complementar lo anterior: el fantasma de Prudencio Aguilar de *Cien años de Soledad*. Este espectro nos configura

una tradición de orden medieval porque vaga como ánima atormentada. Se sabe que el espectro de esta época es una entidad que deambula y que sufre un estado de anomalía. Tal visión es usada para ilustrar al ignorante sobre una vida correcta moralmente y así evitar una pena después de la muerte corporal.

Por su parte la obra *Novela con fantasma*, nos construye la imagen de un espectro que es energía pura y que contraviene los postulados de la física. En este punto se nota la conciliación entre el pensamiento científico y el pensamiento mágico. Recordemos que, en la antigüedad, para las sociedades primitivas lo mágico estaba unido al pensar científico, pues esas realidades invisibles no eran excluidas del mundo físico. Este tipo de pensamiento está profundamente ligado al mundo mítico, a lo arquetípico; por tal razón, el reino del pensamiento mágico está integrado por arquetipos, símbolos, mitos, creencias y seres que no pertenecen a este mundo material.

En *Novela con fantasma* se muestra un entorno citadino, en el que es recurrente la mención a espacios cerrados: hospital, casa, estudio. Este tipo de construcción explora la visión que el fantasma tiene de sí mismo, todo ello, bajo algunas problemáticas, que, en primer momento, podemos atribuir a los entornos urbanos, sin que sea esto taxativo.

Finalmente, podemos rastrear en las construcciones fantasmales de la literatura colombiana, un diálogo constante con las realidades sobrenaturales bajo un sustrato indispensable: el folclor. Es por esta razón que los espectros se construyen de forma tan diferente. Ya sea en un entorno urbano o sustentado en una leyenda precolombina, el fantasma es un personaje poderoso cuya única intención no es el aleccionamiento moral o aterrorizar. Si bien la literatura ha dibujado un prototipo fantasmal a la luz del folclor, también es cierto que su funcionalidad en la narrativa trasciende el mero recurso artificioso porque como ya se anotó, es tan poderoso como un narrador omnisciente.

En lo que respecta a la literatura colombiana, hay muchos fantasmas que habitan en las páginas de novelas que integran la tradición literaria. Los hay de todas formas: cómicos como Lázaro, terroríficos como Mitrha o eróticos como Daniela Morán. Todo esto no es otra cosa diferente que la asimilación de un legado clásico fantasmal y la

apropiación de elementos populares para la construcción de nuestros propios fantasmas.

### **Bibliografía**

Aragón, Luis. *Diccionario folclórico colombiano*. Ibagué: Universidad de Ibagué, 2018.

Ballesteros, Antonio. *Antología de fantasmas*. Madrid: Ediciones Jaguar, 2003.

Bohórquez, Emma. “El pensamiento mágico: Un diálogo desde la novela latinoamericana”. Tesis de maestría. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira, 2015.

Borrero, Margarita. “El pensamiento mágico en la obra de Gabriel García Márquez”. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2010.

Callejas, Ana María. “Los cuentos fantásticos de Pedro Gómez Valderrama y Germán Espinosa: conflicto y liberación”. Tesis de Maestría. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2012.

Caillois, Roger. *Le mythe et l'homme*. Paris: Gallimard, 1938.

Cox, Michael. *Historias de fantasmas de la literatura inglesa*. Madrid: Edhasa, 1989.

Durán Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Eurípides. *Tragedias completas*. Barcelona: RBA Editores, 1985.

Espinosa, Germán. *Cuando besan las sombras*. Bogotá: Alfaguara, 2002.

Jaramillo, Darío. *Novela con fantasma*. Bogotá: Editorial Norma, 1996.

Liscano, Juan. *Espiritualidad y literatura y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1995.

Meletinski, Eleazar. *El mito. Literatura y folclor* (Madrid: Akal, 2001) 35.

Osorio Vásquez, Ernesto. *Cacique*. Armenia: Diseños e impresiones, 1998.

Vargas Llosa, Mario. *Diccionario del amante de América Latina*. Barcelona: Paidós, 2006.





# 10

## CAPÍTULO DIEZ



## El espacio simbólico en las novelas *El museo de la calle Donceles y La buhardilla iluminada*

**Jhon Walter Torres Meza**

*“Las cosas no empiezan y terminan en la piel”.*  
Edward T. Hall

El símbolo constituye el capital pensante del hombre. El fenomenólogo francés, Gilbert Durand, en su obra capital *Las estructuras antropológicas del imaginario*, estudia el símbolo en un esquema donde puede variar su sentido según el contexto, la cultura y la intención. Durand plantea dos regímenes de la imagen: Diurno y Nocturno. Ambos cargan de distinta significación el referente. En el Diurno se estudian los símbolos relacionados con la antítesis: luz y tinieblas, ascenso y caída. En el Nocturno la inversión y eufemización, la caída se transforma en suave descenso, la muerte en un viaje, la memoria en un espacio trascendental. Durand no define el símbolo de manera estructural, sino por el contrario plantea una epifanía del misterio, un esquema de imágenes polivalente y polisémico donde la significación pueda interpretarse en un campo abierto a la cultura y todos los signos o elementos puedan formar una constelación, una hermenéutica simbólica. El teórico menciona:

“[...] Como el símbolo no es ya de naturaleza lingüística, ha dejado de desarrollarse en una sola dimensión. Por lo tanto, las motivaciones que ordenan a los símbolos no sólo ya no forman

cadena de razones, sino que ni siquiera forman “cadena”. La explicación lineal del tipo deducción lógica o relato introspectivo no basta ya para el estudio de las motivaciones simbólicas”<sup>1</sup>.

El autor abre el espectro y se aleja del positivismo al plantear: “[...] Nos encontramos, entonces, en presencia del símbolo en el sentido estricto, símbolos que adquieren tanto mayor importancia cuanto más ricos en sentidos diferentes son”<sup>2</sup>. Y es allí, en un campo polisémico, donde pretendemos estudiar, en dos escritores regionales, el espacio, que no solo es narrativo y permite el desarrollo novelesco, sino también contiene campos de sentido que admiten una interpretación relacionada con el cuerpo, la historia latinoamericana de los escritores del *Boom* y el viaje a la ciudad.

Las novelas escogidas para nuestro estudio: *El museo de la calle Donceles* (2015) de Rigoberto Gil Montoya, y *La buhardilla iluminada* (2019) de Fabio Martínez, son obras con universos distintos y que dialogan con la tradición literaria y sucesos históricos. Sin embargo, ambas tienen un elemento en común: *el espacio simbólico*. La novela del risaraldense Gil Montoya gira en torno al museo, allí, además de los objetos que tienen representaciones simbólicas y generan haces de sentido que permiten un diálogo con otras obras, también se esconde un cadáver. En la historia del vallecaucano Fabio Martínez, se plantea un espacio representado en una buhardilla iluminada y la ciudad de un país europeo, donde los artistas latinoamericanos en los años cincuenta y sesenta buscaron el éxito. Se trata entonces de explorar el lugar, el *espacio simbólico* planteado también como eje narrativo en las novelas de dos autores que describiremos brevemente para tener un ligero perfil sobre sus formaciones.

Conviene primero empezar por conocer a los autores objeto de investigación. Rigoberto Gil Montoya, nacido en La Virginia (1966), fue Primer finalista en el Concurso Nacional de Crónica Urbana “Luis Tejada” (1977). Recibió, a su vez, el Premio Departamental de Historia por su libro *Nido de cóndores: aspectos de la vida cotidiana de Pereira en los años veinte* (2002). Ganador del concurso de ensayo “Caldas

---

1 Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2004), 35-36.

2 Durand, *Las estructuras antropológicas*, 64.

100 años” con su obra *Guía del paseante* (2005). La Universidad de Antioquia le otorgó el premio Nacional de Literatura 2014 con su novela *Mi unicornio azul*, y obtuvo en el mismo año el segundo lugar en el III concurso Nacional de Novela Corta de la Universidad Javeriana con su obra *El museo de la calle Donceles*.

Por su parte, Fabio Martínez, nacido en Cali en 1955, ganador de la Mención Especial en la Beca “Ernesto Sábato” (1987), Primer Premio de Ensayo Latinoamericano “René Uribe Ferrer (1999), Primer Premio “Jorge Isaacs” y el Premio Internacional de Literatura “Rubén Darío” 2019 con una de sus mejores novelas: *La buhardilla iluminada*.

El *espacio* en las novelas de Rigoberto Gil Montoya y Fabio Martínez, se encuentra relacionado con la máquina de escribir, la ciudad, el cuerpo y la memoria. Estos elementos serían parte fundamental de lo que hemos denominado el *espacio simbólico*; y constituyen el punto de encuentro de los escritores regionales.

En *El museo de la calle Donceles*, la máquina de escribir es fundamental, ya que está ligada a la vida de García Márquez y a la destrucción de la ciudad, donde en 1948 Bogotá ardió por el asesinato del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán. Este *espacio simbólico* servirá al autor para relacionar en el tiempo narrativo lo ocurrido con la desaparición del cadáver de Carmela Ovalle y la quema del museo. Es necesario señalar que Eduardo y su madre están formados en una educación sentimental, de la cultura popular. Los personajes leen textos astrológicos y creen en premoniciones. En el mismo museo Carmela exhibe las revistas que le llegaron de México y Argentina, que contaban la vida de las estrellas populares del momento, sus amantes, presagios y demás; allí también se teje la idiosincrasia, la verdad, y la voz del personaje que también forma un *espacio simbólico*.

En *La buhardilla iluminada* se presenta una manifestación distinta del espacio. La memoria jugará un papel fundamental pues permite al autor mediante la introspección de un personaje llamado Leopoldo el salto narrativo hacia la ciudad, donde se contará la historia de lo que vivieron algunos escritores del *Boom* y artistas latinoamericanos que ampliaron sus fronteras por buscar un reconocimiento en Europa alrededor de los años sesenta y setenta. En la novela de Fabio Martínez

el *espacio simbólico* estaría en el viaje y la ciudad fragmentada, marginal pero también soñada como conquista por los escritores latinoamericanos.

Antes de interpretar los elementos relevantes en las novelas, quisiéramos enfatizar que pretendemos hacer una hermenéutica donde el *espacio simbólico* abre las fronteras narrativas y existen posibilidades de sentido.

### La máquina de escribir y la ciudad

En la novela *El museo de la calle Donceles* (2015) la máquina de escribir y la ciudad forman un *espacio simbólico*. A través de allí se generan haces de sentido con la historia, con símbolos de la cultura popular latinoamericana, y una ciudad que también es una extensión del sujeto.

Existe en la novela de Gil Montoya un isomorfismo del *espacio simbólico*. En primer lugar, la máquina de escribir de García Márquez, que se guarda en el Museo, está relacionada a la ciudad porque en El Bogotazo se destruye. Este evento donde se relaciona la máquina y la ciudad es significativo porque muestra una descomposición social, una historia de la violencia donde sin duda alguna la obra de García Márquez es fundamental. Lo importante de *El museo de la calle Donceles* es que logra resignificar el evento a través de la desaparición del personaje de Carmela Ovalle, el incendio del museo y de nuevo los restos de la máquina, que guarda la historia de la violencia y la literatura latinoamericana.

*El museo de la calle Donceles* (2015), gira sobre la vida de un personaje, Eduardo Ovalle, que, junto a su madre, Carmela Ovalle, crean el Museo de la calle Donceles. Allí comienzan a guardar objetos representativos de la historia latinoamericana como fotos, recortes de periódicos, postales, catálogos y algunos objetos. Lo interesante es que se construye un *espacio simbólico*. La historia de Augusto Pinochet, Salvador Allende, Jorge Eliécer Gaitán, el presunto asesino del caudillo liberal Juan Roa Sierra y también la máquina de escribir perdida de Gabriel García Márquez, formarán, entre otras, las maravillas del museo. La novela, que está escrita en primera persona y por momentos

cae en el monólogo interior de Eduardo Ovalle, menciona que un martes Carmela muere debido a un fuego que se produce en el museo, un hombre llamado Ramón Nogueira que intenta salvarla también perece en el incendio. Eduardo, que además es homosexual y amante de un joven delincuente llamado Leopoldo Vallejo, es investigado por la desaparición de su madre. Su profesión de profesor es cuestionada por su bajo rendimiento y personalidad extraña. Daniel Buchard, un académico, le envía los restos de la máquina de escribir que quedaron luego del incendio, al parecer la misma que perdió García Márquez en El Bogotazo y él y su madre la guardaron con empeño en el museo.

Antes de interpretar el *espacio simbólico*, que en la novela está relacionado con la máquina de escribir y la ciudad, queremos mencionar el estudio que hace Elena Acosta Ríos<sup>3</sup> sobre *El museo de la calle Donceles*, donde la autora resalta el hipertexto, los intersticios y las líneas de fuga que conectan la obra de Gil Montoya con otras novelas. A continuación un ejemplo: “Creía escoger la experiencia del espíritu burlón que gobernó la curiosidad de José Arcadio Buendía, y el espíritu fantástico de Borges cuando señala que acaso no existan los objetos, sino un vertiginoso y continuo juego de impresiones brevísimas”<sup>4</sup>. Por tanto, la obra de Gil Montoya, contiene haces de sentido y encuentra relaciones con obras de la tradición literaria en Latinoamérica; en la cita anterior se menciona a García Márquez y Borges. A lo largo de la novela se hallan referencias de Piglia, Sábato, Tomás Eloy Martínez, Cortázar, Bioy Cáceres, entre otros escritores que han sido fundamentales para la literatura Argentina y latinoamericana. Los puntos de fuga que la conectan son de alguna manera los personajes –como se señaló en la cita– que permite encontrar un diálogo y una visión plural que se vincula en la narrativa del escritor risaraldense.

El *espacio simbólico* es polivalente y está anclado a una imagen poética, puede cambiar de semanticidad según se le interprete. Una de sus funciones es permitir que se vuelva sobre el pasado, se relacione con el presente y cree mediante la memoria una fuente simbólica. Gilbert Durand, en su capítulo “El espacio forma a priori de la fantástica” menciona: “Muy lejos de estar a las órdenes del tiempo, la memoria

3 Elena Acosta, “El museo de la calle Donceles”, *Revista Eleuthera* 12 (diciembre 2015): 225-228.

4 Rigoberto Gil Montoya, *El museo de la calle Donceles* (Bogotá: Universidad Javeriana, 2015) 21.

permite un redoblamiento de los instantes, y un desdoblamiento del presente; da un espesor inusitado al flujo taciturno y fatal del devenir, y en las fluctuaciones del destino garantiza la supervivencia y la perpetuidad de una sustancia”<sup>5</sup>. La memoria entonces tendría su propio espacio en la novela de Gil Montoya, en el museo, un lugar del recuerdo donde emergen sucesos importantes de la historia colombiana y latinoamericana. En ese espacio surgen de nuevo los hechos ocurridos para generar posibilidades de sentido.

El museo en la novela de Gil Montoya es un recurso narrativo para generar hipertextos o puntos de fuga, porque en su *espacio simbólico* reposa la historia política relacionada con El Bogotazo y el asesinato de Gaitán. También latinoamericana porque en el museo se guardan los documentos de los acontecimientos sucedidos con Pinochet en Chile, Eva Duarte en la Argentina, y obviamente también la máquina de escribir de García Márquez que en Gil Montoya estaría vinculada en el incendio del museo de la calle Donceles.

De los objetos guardados en el museo se enfatizará en la máquina de escribir, este objeto tiene una carga semántica y está relacionado con la muerte nada más y nada menos del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán. *El espacio simbólico* entonces guardará en sus posibilidades interpretativas el museo y entre sus objetos el de mayor significación: la máquina de escribir de quizá el mejor escritor colombiano, Gabriel García Márquez.

La máquina de escribir es un símbolo del espacio en *El Museo de la Calle Donceles*. Es necesario mencionar la reseña que realiza Valeri Osorio Restrepo “La intimidad como exhibición de museo”<sup>6</sup>. En su estudio resalta la máquina como un elemento fundamental de la propia literatura, donde la ficción forma un tejido de voces, pues el objeto tiene su propia historia literaria.

Gabriel García Márquez en *Vivir para contarla*<sup>7</sup>, menciona que en su juventud, cuando transcurría el año de 1948 en Bogotá y abandonó la carrera de Derecho, sus padres -que aún no sabían la noticia de su

---

5 Durand, *Las estructuras antropológicas*, 409.

6 Valeri Osorio Restrepo “La intimidad como exhibición de museo”, *Boletín cultural y bibliográfico* 95 (2018): 190-191

7 Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla* (Bogotá: Norma, 2002) 329-342.



retiro- para recompensarlo por su esfuerzo le enviaron una máquina de escribir liviana y la más moderna de la época. El escritor, en compañía de su hermano Luis Enrique, la empeñó por doce pesos para continuar con una parranda inolvidable. Lo que no sabía el de Aracataca es que el 09 de abril, tras el asesinato del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán, los bogotanos indignados destruyeron todo a su paso, incluyendo la tienda de empeño donde el futuro nobel esperaba obtener de nuevo su máquina de escribir. Y este objeto, que representa un hecho trascendental pues está asociado no solo a García Márquez, sino también al asesinato de Gaitán, forma de manera trascendental el *espacio simbólico* en la novela de Rigoberto Gil.

En la novela, el Museo guarda como un objeto preciado la máquina de escribir que pereció en El Bogotazo en el año de 1948. Este objeto tiene una relación con la muerte de Carmela Ovalle. En las primeras páginas de la obra<sup>8</sup> se menciona que Eduardo recibe una caja al parecer enviada por Buchard que contiene el esqueleto de la máquina, y este acontecimiento pone en crisis al personaje. Después, el narrador que está situado en el presente, nos cuenta que obtuvo la máquina gracias a los actos violentos de su amante Leopoldo Vallejo, que junto a sus muchachos presionó a un hombre viejo llamado Vecchio para que la vendiera. La máquina se exhibe en el museo, sin embargo, su madre siempre quiso venderla y empieza a negociarla. En la novela se lee: “[...] durante los meses en que estuvo exhibida en mi Salón y el conflicto que había generado el anuncio de mi madre de que la vendería por una fortuna a un museo mexicano interesado en adquirirla. Era la afrenta mayor y el indicio de que ella no descansaría hasta que me expulsara del museo”<sup>9</sup>. A partir de allí, Eduardo Ovalle se transforma y finalmente ocurre el incendio un martes 25 de marzo de 2003. Aunque el cuerpo de Carmela nunca apareció, la máquina de escribir es significativa, porque luego del incendio lo que queda de ella vuelve a Eduardo. La máquina, que representa también la ciudad debido a su relación con El Bogotazo y la muerte del caudillo Jorge Eliécer Gaitán es fundamental, pues permite crear en la obra un *espacio simbólico*, donde se interpreta la historia colombiana, el magnicidio ocurrido en la enorme ciudad que termina ardiendo, e igual que el museo, en sus calles desaparecen los cuerpos.

<sup>8</sup> Gil Montoya, *El museo*, 11, 13

<sup>9</sup> Gil Montoya, *El museo*, 90-91

La máquina de escribir, como forma del *espacio simbólico*, tiene la virtud de fusionar en la novela de Gil Montoya, la historia de García Márquez, el crimen de Gaitán, la muerte de Carmela Ovalle y finalmente la extinción del museo. La ciudad aparece como el espacio testigo de la muerte del caudillo liberal y del museo que lleva consigo la historia latinoamericana. En primer lugar, Bogotá arde en 1948 junto con la máquina de escribir de García Márquez, luego, por segunda vez ocurre un suceso trágico que enmarca la novela: el museo se quema, los objetos y material sobre las dictaduras y personajes latinoamericanos, junto con el cuerpo de Carmela Ovalle desaparece en las llamas. Este evento es significativo porque Gil Montoya muestra también un espacio violento y marginal en la ciudad que termina por destruir su memoria y buscar su cuerpo.

### El cuerpo del deseo y la educación sentimental

El cuerpo en *El museo de la calle Donceles* es también un *espacio simbólico*. Edward T. Hall en su texto *La dimensión oculta*, realiza un estudio sobre la proxemia<sup>10</sup> y menciona que el cuerpo produce: “prolongaciones de su organismo”<sup>11</sup>. Es decir, existe una relación o ampliación del cuerpo en el espacio. En la novela de Gil Montoya es fundamental interpretar el cuerpo del deseo, pues en el Museo se guarda la historia de Eva Duarte y también la desaparición de Carmela Ovalle. Es así, que el cuerpo del deseo, que tiene su propio *espacio simbólico* jugará parte importante de esa constelación que pretendemos interpretar.

En el Museo descrito en la novela de Gil Montoya se guarda la historia del cadáver de Eva Duarte, ella representa una parte del pasado e interpretación del presente de la Argentina. Igual que en la novela del argentino Tomás Eloy Martínez, *Santa Evita*<sup>12</sup>, existe una atracción con el cadáver. Es importante señalar que Gil Montoya logra relacionar dos cuerpos del deseo, el de la esposa de Perón, que desapareció, y también el de Carmela Ovalle, que después del incendio no queda nada que logre identificarla. Veamos entonces las relaciones y el museo como extensión del cuerpo:

---

<sup>10</sup> Hall postula una teoría proxémica donde el cuerpo es espacializado. El cuerpo tiene un espacio, según el teórico, que habita y ocupa un lugar, un territorio, al estudio del cuerpo, espacio y su relación con el entorno Hall lo llama proxemia.

<sup>11</sup> Edward Hall, *La dimensión oculta* (México: Siglo XXI, 1972), 9.

<sup>12</sup> Tomás Eloy Martínez, *Santa Evita* (Buenos Aires: Planeta, 1995).

Había escrito sobre el coronel Carlos Eugenio de Moorri Koenig, experto en teorías del rumor y del secreto, a quien enviaron como agregado militar a Bonn, luego de que descubrieran su obsesión enfermiza por el cuerpo de Eva Muerta. En su reemplazo, el presidente Aramburo le ordenó al coronel T.R Corominas ejecutar una operación secreta: debía desaparecer de la Argentina el cuerpo embalsamado, estorboso, de Eva, la reina de los grasistas: “Era preciso enterrar cuanto antes ese cuerpo de pólvora”. Debía enterrarlo clandestinamente como se entierra un secreto militar<sup>13</sup>.

La anterior historia del cuerpo de Eva Duarte es descrita por Eduardo Ovalle, quien tenía una obsesión por el cadáver de la argentina, una educación sentimental formada por novelas y folletos de la historia latinoamericana que constituía su visión de mundo en una cultura popular, en modas, tendencias. Por ello en el museo se exhibían, sin ningún criterio estético: flores artificiales, muñecas de plástico, sillas de mimbre, cestería, bordados indígenas. Es importante mencionar que también el cadáver de Carmela desaparece:

Porque aquí aún no hay cuerpo, no hay organismo, no hay indicio punible. De modo que tiene lógica pensar que, puesto que no existe el cuerpo de la anciana, ni prueba de que esté viva en algún otro lugar, aquel cuerpo, lógicamente, habría sido engullido en el mismo sitio donde residía. No era un lugar cualquiera. Era un museo, lugar de culto, altar para la memoria de lo que perece<sup>14</sup>.

El cadáver de Carmela nunca se encuentra, los detectives lo buscan y tratan de incriminar al hijo, la muerte genera una intriga y una pulsión permanente para descubrir el misterio. El cuerpo del deseo, esa atracción que también siente Eduardo por su criminal amante Leopoldo Vallejo, será un *espacio simbólico*, el lugar donde habita la historia y la muerte, un museo interior.

Carlos Monsiváis, ensayista y estudioso de la cultura latinoamericana en su texto *Aires de familia, cultura y sociedad en América*, reconoce la importancia de los narradores y poetas como constructores de identidad, que han plasmado en sus obras aquello que somos, creemos y

---

13 Gil Montoya, *El museo*, 41.

14 Gil Montoya, *El museo*, 78.

nos identifica. Para Monsiváis “Los escritores, por escasamente leídos que sean, resultan definitivos en momentos cruciales de Iberoamérica, cuando a un puñado de literatos e intelectuales se les concede una importancia suprema”<sup>15</sup>. Y es la importancia que señala la cita, la que se transmite o hereda en la tradición de la literatura latinoamericana, donde emerge el cine, la música, la cultura popular, lo melodramático, que estará presente en la novela y tendrá su propio espacio porque en el museo se exhiben proyectores de reproducción cinematográfica Pathé Baby, donde los mexicanos vieron a Santo, el enmascarado de plata; fotografías inéditas de Salvador Allende y Augusto Pinochet, mitos e historias inventadas que terminaron creyéndose. Los visitantes pueden ver lo que no encontrarán en los libros. En la obra se mencionan las revistas, folletines, textos astrológicos, historias novelescas y populares que forman la idiosincrasia y verdad de los personajes. En la novela se lee: “De hecho el claroscuro de mi vida corresponde a las obstinaciones de mi madre y a las tramas de folletín que mi tío José Emilio, adepto a las novelas de Carolina Invernizio, nos leía en el ritual de los domingos, cada vez que salíamos de paseo por las alamedas de la ciudad”<sup>16</sup>. Posteriormente encontramos:

Ahora que lo asimilo, la historia del museo se encuentra ligada a una herencia de la que aún no me desprendo. Lo que mi madre se propuso era recoger una memoria popular antes de que se esfumara en los afanes de la vida moderna. Los visitantes agradecían ese propósito y a menudo el agradecimiento se revertía en donaciones inesperadas. El museo debía contener, en cada objeto, brotes de una realidad asida a los sentimientos y emociones tanto individuales como colectivos<sup>17</sup>.

Es así que Gil Montoya logra recoger, al estilo del escritor argentino Manuel Puig en *Boquitas pintadas*<sup>18</sup>, la cultura popular, historias de folletín, la visión de mundo de personajes de barrios populares; en otras palabras: una educación sentimental que tiene un *espacio simbólico*, pues forma parte no solo del Museo, sino también de la construcción misma de los personajes que creen en la astrología, en los sucesos de novelas, en historias de revistas, en anécdotas inventadas;

---

15 Carlos Monsiváis, *Aires de familia* (Barcelona: Anagrama, 2000), 106.

16 Gil Montoya, *El museo*, 20.

17 Gil Montoya, *El museo*, 20

18 Manuel Puig, *Boquitas pintadas* (Bogotá: AGEA.S. A., 2000).

en fin, que viven en *El Museo de la calle Donceles*, un espacio sin tiempo, construido de historias populares que forman la idiosincrasia sentimental latinoamericana.

El *espacio simbólico* en la novela del escritor risaraldense estaría entonces construido en el Museo, el lugar donde reposó y desapareció la máquina de escribir, que tiene también su propia historia literaria y estaría relacionada con la muerte de Gaitán y El Bogotazo, en que la ciudad ardió de violencia y se llevó entre sus calles el cuerpo del caudillo liberal. El Museo que guardaba la historia de Eva Duarte y lo sucedido con su cadáver, resulta escondiendo el cuerpo de Carmela Ovalle, que genera un elemento detectivesco y en la educación sentimental que construye la visión de los personajes pareciera ser que las historias se entretejen y se mezclan, y forman parte del *espacio simbólico*.

### ***La Buhardilla iluminada y la memoria***

El *espacio simbólico* en la novela de Fabio Martínez, *La buhardilla iluminada*, se da a través de la memoria. Allí existe, como lo mencionamos también en el estudio de *El Museo de la calle Donceles*, no solo una vuelta al pasado sino una resignificación del presente que ayuda a generar haces de sentido y nuevas interpretaciones. El personaje principal que vive escondido en una buhardilla, tendrá como medio de escape la luz, las imágenes de un tiempo pasado que le permitirán sobrevivir y soportar el posible crimen y una locura enfermiza. Gilbert Durand menciona la importancia de la memoria en el espacio: “Pero si la memoria realmente posee la característica fundamental del imaginario, que es ser eufemismo, también por ese mismo motivo, es antidesestino, y se alza contra el tiempo”<sup>19</sup>. Y en la novela de Martínez será fundamental pues la memoria permite a Leopoldo, personaje principal, eufemizar el tiempo que vive encerrado, preso de sí mismo. A través de allí, de ese punto de fuga, el narrador irá contando la historia, *el espacio simbólico* abandonará la buhardilla y naufragará en la ciudad.

*La buhardilla iluminada*<sup>20</sup> narra la historia de los jóvenes escritores y artistas que se exiliaron en Europa no solo por problemas políticos o violentos en los años 70 y 80, sino también por buscar un reconocimiento,

<sup>19</sup> Durand, *Las estructuras antropológicas*, 409.

<sup>20</sup> Fabio Martínez, *La buhardilla iluminada* (París: Sial Pigmalión 2019).

apoyo económico, editoriales que publicaran sus libros en buena cantidad, y lectores que valoraran el estilo y la visión propia de los escritores latinoamericanos. La novela comienza narrando a través del personaje principal en primera persona, Luciano, su encierro en una buhardilla, porque al parecer lo persigue la policía por un asesinato a dos mujeres caleñas. El personaje recuerda lo que vivió en París y España junto a sus amigos: Cuauhtémoc Villoro, un escultor mexicano y Teófilo Capriles, escritor venezolano. Estos tres personajes se conocen en París y se vuelven amigos. Los tres comparten aventuras, amoríos, pobreza, una vida incierta y a veces desordenada que refracta en cierta manera la vida y el sentir de los latinoamericanos en el extranjero. Cuauhtémoc es internado en una clínica por problemas de alcoholismo y sus amigos Luciano y Teófilo visitan escritores reconocidos, siguen la pista del gran narrador Julio Cortázar, al que logran conocer de manera breve y les firma un libro. Óscar Collazos, el escritor colombiano, les dice que la situación en Europa es difícil, que el último triunfo de los escritores latinoamericanos lo obtuvieron García Márquez y Vargas Llosa. Luciano y Teófilo deciden entonces viajar a Madrid y terminan haciendo obras de teatro con unos amigos. Al final Teófilo logra ganar un Premio Hispanoamericano de Literatura y la situación económica de los amigos cambia. Regresan entonces por el escultor Cuauhtémoc al internado y al final resulta una situación inesperada, pues hay un cambio de tiempo y narrador. Luciano ya no cuenta la historia, sino Teo Capriles, que va por él a su casa. Luciano se encuentra recluido en un edificio y escondido en una buhardilla, esquizofrénico por la muerte de dos mujeres caleñas. Teo le explica que ese conflicto se solucionó hace treinta años, que no son culpables. Los amigos entonces vuelven a estar juntos. Luciano, esquizofrénico les entrega a sus compañeros una novela que tiene por título: “La buhardilla iluminada”.

El *espacio simbólico* estaría entonces en la memoria que tiene la facultad, según Gilbert Durand, de eufemizar las calamidades del tiempo. Desde el inicio de la narración se crea un viaje introspectivo gracias a la memoria que permite al autor dimensionar otro espacio y tiempo. Es necesario mencionar que el fenomenólogo ubica el espacio y la función de la memoria en el *Régimen nocturno de la imagen*, donde los símbolos se invierten, la caída se transforma en descenso, la muerte en un viaje, la calamidad en una oportunidad. Durand menciona: “Por el contrario, es la memoria la que se reabsorbe en la función fantástica,

y no lo inverso. La memoria, lejos de ser intuición del tiempo, escapa a éste en el triunfo de un tiempo “recuperado”, por lo tanto negado”<sup>21</sup>. Y es la memoria en *La buhardilla iluminada*, la que permite el viaje a la ciudad, el *espacio simbólico*.

A pesar de que Leopoldo, el personaje central de la novela de Fabio Martínez, se encuentre preso asimismo, en una buhardilla, la memoria amplía el espacio, el tiempo parece detenerse y comienza entonces el periplo de los escritores en Europa que luchan por hacerse camino. En la novela se lee:

Ahora que estoy esperando a la policía francesa, pienso que la mayor parte de mi vida la he pasado en cuartos sucios que han sido desinfectados por el crosopinol. Por esto, no es fortuito que ahora esté encerrado en esta buhardilla fétida y nauseabunda confiando en que un día la gendarmería archive el caso de mis dos compatriotas muertas y yo pueda volver a ser un hombre libre y caminar por las calles de París<sup>22</sup>.

La cita muestra el sentir del personaje en la buhardilla. El cuerpo habita un espacio físico donde Leopoldo se ve reducido. Solo sus amigos le llevan provisiones. A partir de allí, el narrador, gracias a la memoria rompe los límites del espacio y cuenta la historia de los jóvenes artistas que se hicieron camino en Europa. Es necesario señalar que el personaje no tiene ningún contacto con la realidad del momento porque se encuentra recluso, encerrado debido a la muerte de unas caleñas que al parecer fueron lanzadas de un quinto piso y donde él tendría una supuesta culpa, solo la buhardilla le permite el escape de sí mismo. Los acontecimientos que describe, ocurrieron hace algunos años. La imagen entonces se vivifica en la memoria de Leopoldo. El espacio simbólico eufemiza las calamidades del narrador. Observemos: “¿Hasta cuándo estaré confinado en esta habitación donde solo me visitan las palomas que gorjean al pie del tragaluz? Desde que supe la noticia fatídica sobre mi búsqueda, rompí todo vínculo con lo que se llama mundo”<sup>23</sup>. La memoria entonces crea un espacio que trasciende los límites físicos de la buhardilla, que es un símbolo donde la luz de una imagen pasada vuelve para significar.

21 Durand, *Las estructuras antropológicas*, 408.

22 Martínez, *La buhardilla*, 22.

23 Martínez, *La buhardilla*, 37

La novela de Fabio Martínez, además del *espacio simbólico*, tiene dos elementos que la enlazan con la de Gil Montoya: el crimen y la violencia en la ciudad. En *La buhardilla iluminada* ocurre un asesinato, dos caleñas, después de haber fumado y metido cocaína, fueron lanzadas desde un balcón de un apartamento de un quinto piso. Leopoldo y su amigo mexicano Cuauhtémoc Villoro eran sospechosos de lo ocurrido, por ello el escritor se refugia en la buhardilla. En *El museo de la calle Donceles*, también Eduardo Ovalle parece tener responsabilidad en la muerte de su madre Carmela Ovalle. Estos dos crímenes generan cierta tensión narrativa que son fundamentales para tener en expectativa al lector. En ambos escritores la ciudad se muestra hostil y violenta. En *El museo de la calle Donceles*, la Bogotá de 1948 debido al asesinato de Gaitán arde en llamas y todo es destruido, incluso la máquina de escribir de García Márquez. En *La buhardilla iluminada*, en la ciudad de París, bajo el mandato presidencial de François Hollande, alrededor del estadio tres kamikazes del Estado Islámico se inmolan y ocurren asesinatos y explosiones que dejan una cifra de 137 muertos y 415 heridos. El presidente declara estado de emergencia y cierre de fronteras. Por tanto, ambos autores regionales, en contextos distintos, muestran una parte de la sociedad descompuesta.

La memoria entonces será el escape para la prisión de la buhardilla, el *espacio simbólico* generará una salida para el narrador donde los escritores realizarán un viaje y naufragarán en la ciudad.

### **El viaje de la literatura latinoamericana hacia la ciudad**

El viaje en la novela de Fabio Martínez genera un *espacio simbólico* donde la literatura latinoamericana navega y se hace camino en la ciudad, en Europa, donde el nuevo mundo por su estética narrativa, genera en el siglo XX aquello que fue considerado como el *Boom*<sup>24</sup>, y escritores como García Márquez, Vargas Llosa, Cortázar, Carlos Fuentes, Borges, entre otros, dejan una huella indeleble para la tradición literaria. La memoria escapa por la luz de la buhardilla y nos lleva hasta al viaje de los escritores, que al igual que Ulises, enfrentan muchas dificultades para llegar a Ítaca, al reconocimiento que los catapulte. Fabio Martínez en *El viajero y la memoria*, en su capítulo “Antecedentes del viajero pensador”, señala que el viaje y la ciudad fueron fundamentales para

---

24 José Donoso, *Historia personal del Boom* (Madrid: Alfaguara, 1972).



el desarrollo del intelectual, que en *La buhardilla iluminada* estaría representada por los artistas que se aventuraron al viaje. Martínez señala: “En el siglo XX, ante el triunfo de la ciudad como megalópolis, el viaje se presenta como una apertura a la posibilidad de descubrir un nuevo campo del espíritu y del pensamiento”<sup>25</sup>. Y este viaje, que menciona la cita, es el que realizan los latinoamericanos Leopoldo, Teo y Cuauhtémoc, quienes tratan de hacerse camino en París. Martínez también señala: “Para el viajero intelectual o viajero pensador, el viaje es una vía, un método, un camino, que conduce al conocimiento de sí mismo y de otros mundos”<sup>26</sup>. Es por ello que en la novela aparecen personajes reales como Óscar Collazos, se menciona a Cortázar y a otros escritores representativos que buscaron en Europa lo que en sus tierras no consiguieron o les fue negado. En la novela, en el capítulo “Barcelona es buena si la bolsa suena” se lee: “Allí fue cuando Teo tomó la decisión de dejar París e irse a vivir a Barcelona. Supuestamente para buscar las huellas del Boom latinoamericano”<sup>27</sup>. Por tanto, el viaje se presenta entonces como un *espacio simbólico*, donde el escritor se aventura a las posibilidades. Es necesario recordar que al final de la novela Teo Capriles gana un premio hispanoamericano de literatura, el viaje del escritor termina haciendo reconocer la voz que quizá en Latinoamérica ha sido marginal y desvalorada.

En *Exilio, Nostalgia y Creación*, Julio Cortázar habla sobre el exilio interior, una conmoción que embarga al escritor o al artista al estar lejos no solo de su tierra, sino también al sentirse impedido o marginado. Menciona que a pesar de la adversidad se pueden generar oportunidades, y surgir en medio de la dificultad. El autor plantea: “Sé de sobra que los exiliados responden a múltiples estratos sociales y calificaciones culturales, y que hay los que están mejor preparados que otros para hacer frente al vacío y a la incertidumbre, dentro de ese limbo de penumbras que es siempre el exilio. Pero estoy seguro, de que en casi todos los casos, una vivencia de tipo afirmativo siempre es posible”<sup>28</sup>.

La vivencia afirmativa de Cortázar se refiere quizás a la voz que pudo manifestarse en Europa y el mundo con el triunfo o reconocimiento de los escritores más representativos de los años 70

25 Fabio Martínez, *El viajero y la memoria* (Cali: Universidad del Valle, 2005), 125.

26 Martínez, *El viajero*, 126.

27 Martínez, *La buhardilla*, 64.

28 Alberto Garrido, *Exilio, Nostalgia y Creación* (Mérida, Editorial Venezolana, 1987), 26-27.

y 80. Y la novela de Fabio Martínez, *La buhardilla iluminada*, logra recrear ese universo de intelectuales, de escritores, artistas, profesores y en general de ciudadanos del mundo que se exiliaron interiormente, huyendo no solo de dictaduras o crímenes, sino también de la pobreza, la marginalidad. En ese *espacio simbólico*, el viajero, el escritor, trata entonces de abrirse camino.

*La buhardilla iluminada*, en el *espacio simbólico* del viaje a través de la memoria de Leopoldo que rememora los hechos ocurridos en los 70, sitúa a los personajes no en el momento histórico de mayor auge de la literatura del *Boom*, sino que pudiéramos pensar que ocurre después. A pesar de que Teo gana un importante premio literario, es evidente que son otros tiempos y la ciudad se torna difícil, hostil. En la novela se lee:

Magín nos contó que después de la partida de Gabo y Vargas Llosa, el ambiente literario en la ciudad se fue enrareciendo. – Aquí nos toca currar duro para poder sobrevivir –dijo–. Cuando vivía aquí Gabo y Vargas Llosa, nos respetaban. Ahora nos llaman sudacas. Para no morir de hambre, servimos como lectores en las editoriales, donde tenemos que estar leyendo unos manuscritos insufribles que llegan del continente o, si no, escribiendo unos diccionarios infinitos, que a uno le recuerdan el trabajo de Bouvard y Pécuchet<sup>29</sup>.

Pareciera ser entonces que los personajes de Fabio Martínez llegan a Europa en un momento posterior al auge de la literatura Latinoamericana. En *El arte de la novela* Alejandro José López señala que al parecer el *Boom* termina en los años 70: “Al hablar del final del Boom sucede algo similar: hay una análoga disparidad para establecer las fechas, pero en cualquier caso, se advierte una proximidad entre los datos aportados por los diferentes críticos: todos se acercan a los inicios de la década del 70”<sup>30</sup>. Y es esa época, en ese *espacio simbólico*, donde los escritores de Martínez se abren camino. En la ciudad naufragarán los viajeros e igual que Ulises, enfrentarán monstruos y gigantes.

---

29 Martínez, *La buhardilla*, 70-71

30 Alejandro José López, *El arte de la novela en el postboom latinoamericano* (Cali: Universidad del Valle, 2017) 22.

Las ciudades en donde luchan por salir adelante los escritores son también violentas y tienen un pasado de guerra. París aún tenía vestigios de soldados mutilados que lucharon en la Segunda Guerra Mundial. En Barcelona y Madrid se hablaba de lo ocurrido en la guerra civil española. Los viajeros navegan en la incertidumbre. Fabio Martínez describe no solo la oportunidad que tuvieron algunos escritores de alcanzar reconocimiento en Europa, entre ellos a Julio Cortázar, que en la novela representa el arquetipo del escritor del *Boom* que abrió camino para las letras latinoamericanas, sino también lo oscuro, lo peligroso, el contexto hostil. En la ciudad de Madrid el escritor narra lo siguiente: “A veces, nos encontrábamos con viejas beatas vestidas de negro que representaban el antiguo régimen, o mendigos que habían quedado mutilados por la guerra. Pero en general, en la ciudad se respiraba un ambiente de libertad”<sup>31</sup>. Además de Madrid, que muestra una historia de guerra pero también de esperanza, el narrador señala un acontecimiento relevante ocurrido en París. En su último capítulo: “París se quema”, describe: “Treinta años después, en el Estadio de Francia se juega un partido amistoso entre la selección francesa y la alemana. El presidente François Hollande se encuentra en el estadio con una comitiva del gobierno. A las nueve y veinte suena una detonación. Tres kamikazes del estado Islámico se han inmolado en los alrededores del Estado Islámico se han inmolado en los alrededores del estadio”<sup>32</sup>. Es decir que la ciudad, que forma parte del espacio de los escritores es además un lugar un violento y hostil. Ya ha pasado en *La buhardilla iluminada*, el tiempo del *Boom*, en su lugar los nuevos narradores encuentran un mundo completamente distinto, el cual, a pesar de la adversidad, deciden enfrentar.

El viaje de la literatura latinoamericana en la ciudad forma parte del *espacio simbólico*, de esa buhardilla donde la memoria rompe los límites, el pasado ayuda a comprender el presente, se resignifica el valor de la ciudad y la oportunidad que tuvieron de hacerse camino en Europa los artistas latinoamericanos. Es necesario señalar el espacio que muestra la novela en la ciudad y refracta la lucha del escritor viajero y su huella indeleble en el mundo literario.

---

31 Martínez, *La buhardilla*, 82.

32 Martínez, *La buhardilla*, 85

Escritores fundamentales para la tradición latinoamericana, algunos del denominado *Boom*: García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa, Carlos Fuentes, entre otros, se hicieron también camino en Europa. En este sentido, la novela de Fabio Martínez, *La buhardilla iluminada*, contribuye a la novelística colombiana porque cuenta lo que vivieron los autores en las grandes ciudades europeas y su lucha porque su voz literaria fuera escuchada.

El *espacio* en dos escritores marginales: Rigoberto Gil y Fabio Martínez, crea mundos posibles donde el símbolo, según Durand<sup>33</sup>, como lo mencionamos al principio de nuestro estudio, es polivalente y puede cambiar de semántica dependiendo el esquema y el régimen de la imagen donde se interprete. El *espacio simbólico* en la novela de Gil Montoya, *El museo de la calle Donceles*, tiene, en primer momento, su representación en la máquina de escribir y la ciudad. La máquina porque está asociada no solo a la vida de García Márquez y al incendio que se produjo en el museo donde también desaparece el cuerpo de Carmela Ovalle, sino al asesinato del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán; allí la ciudad parece arder, igual que lo hace el museo. El cuerpo y la educación sentimental están asociadas al *espacio simbólico*, porque juegan una representación de lo ocurrido con el cadáver de Eva Perón, Jorge Eliécer Gaitán y por su puesto la desaparición de Carmela. La historia latinoamericana que se encierra en el Museo con folletines, recortes de periódico, revistas, y sobre todo la historia del cadáver de Eva Perón forman parte de la idiosincrasia de Carmela Ovalle y su hijo Eduardo, por tanto, constituyen una educación sentimental, una sensibilidad popular que hace parte del *espacio simbólico*.

En *La buhardilla iluminada* de Fabio Martínez el *espacio simbólico* se da a través de la memoria. El espacio rompe sus propios límites y eufemiza el encierro, la prisión donde se encuentra Luciano, se vuelve sobre el tiempo y se resignifican los acontecimientos. El viaje del escritor hacia la ciudad es fundamental, porque no solo representa lo ocurrido con los escritores latinoamericanos como Cortázar, García Márquez, entre otros, sino también simboliza la lucha constante de los artistas, que al parecer han sido marginados y exiliados en su propia tierra. A través del viaje, el escritor entonces navega en la ciudad, en un mundo hostil se abre camino, e igual que Ulises, trata de hallar su Ítaca.

---

33 Durand, *Las estructuras antropológicas*, 33.

El *espacio simbólico* en dos novelas *El Museo de la calle Donceles* y *La buhardilla iluminada*, es fundamental para interpretar los mundos narrativos de dos escritores regionales, que refractan en su literatura la historia latinoamericana. Gil Montoya desde el museo, los objetos antiguos, revistas y folletines que cuentan la historia de las dictaduras en Sur América, el cadáver de Eva Duarte, la foto inédita de Salvador Allende, la máquina de escribir perdida de García Márquez que encierra todo un mundo detectivesco, forman de alguna manera en la visión popular una educación sentimental. Fabio Martínez en el viaje que realizan los escritores y artistas por dejar una huella indeleble y obtener un reconocimiento en el mundo de las letras.

La novela del caleño Fabio Martínez logra aportar a la literatura colombiana una historia sobre las oportunidades que buscaron los autores en el viejo continente y cómo también se hicieron camino en una tradición donde hasta el momento faltaba incluir la voz de los escritores latinoamericanos.

La marginalidad o el desconocimiento de los autores consisten en que sus novelas no están en el *marketing* comercial o en editoriales de gran reconocimiento que hacen a veces de un escritor el más leído en círculos populares. Estos novelistas, que aún en nuestro país pasan desapercibidos, tienen su propio espacio en las regiones y son importantes en su contexto porque representan las voces de una literatura propia, de una visión particular que también constituye un modelo literario.

## Bibliografía

Acosta, Elena. “El museo de la calle Donceles”, *Revista Eleuthera* 12 (diciembre 2015): 41, 225, 228

Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2004), 33, 35-36, 64, 408-409.

Donoso, José. *Historia personal del Boom* (Madrid: Alfaguara, 1972).

García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla* (Bogotá: Norma, 2002) 329-342.

Garrido, Alberto. *Exilio, Nostalgia y Creación* (Mérida, Editorial Venezolana, 1987) 26-27

Gil Montoya, Rigoberto. *El museo de la calle Donceles* (Bogotá: Universidad Javeriana, 2015) 11, 13, 20-21, 78, 90-91.

Hall, Edwar. *La dimensión oculta* (México: Siglo XXI, 1972) 9.

López, Alejandro. *El arte de la novela en el postboom latinoamericano* (Cali: Universidad del Valle, 2017) 22.

Martínez, Fabio. *El viajero y la memoria* (Cali: Universidad del Valle, 2005) 125-126.

Martínez, Fabio. *La buhardilla iluminada* (París: Sial Pigmalión 2019). 64, 70-71, 82, 85.

Martínez, Eloy. *Santa Evita* (Buenos Aires: Planeta, 1995) 22, 37.

Monsivais, Carlos. *Aires de familia* (Barcelona: Anagrama, 2000) 106.

Osorio Restrepo Valeri. “La intimidad como exhibición de museo”, *Boletín cultural y bibliográfico* 95 (2018): 190-191

Puig, Manuel. *Boquitas pintadas* (Bogotá: AGEA.S. A, 2000)

11

CAPÍTULO  
ONCE





# Reescritura, memoria y resistencia: una propuesta femenina negra

*Patricia Cabarcas Morales*

“La presencia africana no puede reducirse a un fenómeno marginal de nuestra historia. Su fecundidad inunda todas las arterias y nervios del nuevo hombre americano”  
Manuel Zapata Olivella, (1997)

## Introducción

Históricamente la experiencia de los pueblos afrodescendientes ha estado vinculada con el tiempo y el espacio geográfico de América Latina. Con el exilio africano como su punto de origen y presentes desde la esclavización, la historia y memoria de estas poblaciones, ha sido objeto de burla, dispersiones y rupturas. Una historia establecida además en el ejercicio del poder eurocéntrico sobre los africanos y

sus descendientes. Así pues, se hace necesario realizar una cartografía retrospectiva que intente consolidar la construcción semántica de lo “negro”, que ha venido como proceso desde el siglo XVII, a través de ciertos elementos varios, tales como el trabajo, el sistema penal y la prohibición del sexo interracial, y teniendo en cuenta una trayectoria histórica de lo “negro” que va desde el colonialismo, y atraviesa, la esclavitud y la globalización.

Si nos adentramos en los momentos que marcan la biografía de lo africano, uno de los más importantes ocurre entre los siglos XV y XIX, cuando hombres y mujeres originarios de África son transformados en hombre-objeto, hombre-mercancía y hombre-moneda de cambio, de tal manera que pasan a pertenecer a “otros”, perdiendo su nombre y su lengua. Es desde allí que la idea de “negro” ha sido inventada y ha estado asociada a la exclusión, el embrutecimiento y degradación, en el imaginario europeo.

En el contexto de la modernidad, el negro fue el único ser humano cuya carne es transformada en cosa y reconstruido como un objeto amenazador. Es decir, Occidente crea un “derecho de gente”, para cobijar sus intereses raciales y económicos, otorgando de esta manera el poder de ser llamados “personas” con capacidades para desarrollar su superioridad. En esta posición, el negro se redujo a ser una figura fantasmagórica de la diferencia, un símbolo de la vida vegetal restringido a lo negativo, como lo afirmó Friedrich Hegel: “eran estatuas sin lenguaje ni conciencia de sí; entidades humanas incapaces de desembarazarse definitivamente de la figura animal a la que estaban unidos”<sup>1</sup>.

Occidente creó un discurso de clasificación y de violencia, en el cual el negro era un fuera de lugar, cuya característica principal, era ser una máquina de producción capitalista, incapaz de liberarse de su animalidad. Clasificado bajo el concepto de raza, que utilizaron los europeos para nombrar lo que correspondería a un estado de degradación, el “negro” era un ser inferior sometido a cualquier acto de violencia. Según Frantz Fanon, la raza es también:

---

<sup>1</sup> Georg Hegel, *Fenomenología del espíritu* (Madrid: Pre-textos, 2009), 456-463

El nombre que hay que darle al amargo resentimiento, al deseo irreprimible de vengarse, inclusive, a la rabia de quienes, víctimas del sometimiento con mucha frecuencia se ven obligados a sufrir numerosas injurias, toda suerte de violaciones y humillaciones, así como innumerables heridas<sup>2</sup>.

Ahora bien, todo lo anterior se ha mencionado con el fin de mostrar un lente panorámico acerca del “ser negro”, que encierra en sí mismo, también a la mujer negra. Además de reflejar la manera en que, desde la historia, estos sujetos han sido sometidos a diversos tipos de violencia. Es sabido que estos personajes no son narrados desde la Historia Oficial, por el contrario, esta Historia calla lo que realmente ellos son. Por eso, se hace necesario buscar otros caminos de representación que permitan mostrarlos desde su subjetividad, espiritualidad, ancestralidad, memoria, entre otros.

Haciendo un recorrido de antecedentes investigativos en Colombia sobre el problema del “negro”, me llamó la atención la tesis de la escritora Adelaida Fernández Ochoa “*Presencia de la mujer negra en la novela colombiana*”. En este trabajo, Fernández<sup>3</sup> se planteó los siguientes interrogantes: ¿cómo aparece la mujer negra en la novela canónica colombiana?, ¿qué sugiere esa representación de la mujer negra?, ¿cuáles son los factores que han determinado esa forma de representación?

Todos los interrogantes anteriores fueron motivados al preguntarse por qué la novela colombiana muestra un arquetipo de mujer negra, siempre en la periferia, cuyos roles (servidumbre, amante del hombre blanco) no le permiten ejercer su papel en el entorno. La mujer negra aparece en la novela colombiana en condición de “Otridad”, narrada desde la visión patriarcal: es una mujer sumisa, que no posee voz, ni mucho menos, un papel protagónico. Conviene subrayar que la mujer negra no se inscribe en el ámbito de lo “ideal” o de lo “proyectivo” sino que, por el contrario, la estigmatizan desde los límites. La sociedad le impone a esta mujer el cumplimiento de unos roles, pues además de los suyos tiene que llevar los de la mujer blanca que la carga con

<sup>2</sup> Frantz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas* (Madrid: Akal, 2009), 159

<sup>3</sup> Adelaida Fernández Ochoa, *Presencia de la mujer negra en la novela colombiana*. (tesis de maestría). (Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira, 2011).

sus funciones maternas y de manejo de la casa. Adelaida Fernández<sup>4</sup> concluye que la mujer negra, en la mayoría de los casos, es narrada por otros, y cuando toma la voz tiene a un hombre como intermediario.

Así surgió la pregunta, ¿cómo crean las escritoras afrolatinoamericanas personajes femeninos, con voz propia, que cuenten y narren una memoria que no es contada por la Historia Oficial? Si nos adentramos en la literatura escrita por mujeres afrodescendientes, sea esta narrativa o poesía, existen autoras como Nancy Morejón, Georgina Herrera, Excilia Saldaña, Teresa Cárdenas, Mayra Santos-Febres, Yolanda Arroyo, Aida Cartagena, Edwidge Danticat, Adelaida Fernández, Mary Grueso, Soleida Ríos, Aurora Arias, entre otras. Son mujeres que se toman el Caribe para narrarse y narrar desde otro ámbito a la mujer negra, son escritoras que desde su prosa realizan otro tipo de lectura de la cultura afrodescendiente en Latinoamérica y nos hacen un llamado a retornar a otras miradas.

En el caso de Colombia, se destaca la propia Adelaida Fernández Ochoa (Cali, Colombia, 1957), ganadora del Premio Casa de las Américas de Novela (Cuba, 2015). Fernández Ochoa es una escritora que a través de su obra literaria *La hoguera lame mi piel con cariño de perro* salda una vieja deuda de la novela colombiana con la mujer esclava. Su narrativa posiciona a la mujer negra como portadora de voz propia: su cuerpo, su memoria, su ancestralidad y su visión de vuelta a África como un mítico retorno. Fernández Ochoa, se ha constituido como una escritora que reconoce y visibiliza, desde la palabra escrita, a la mujer negra, que es narrada por primera vez desde otra óptica.

Este artículo tiene como objetivo principal analizar como la voz femenina negra desde su lugar de enunciación puede proponer miradas de resistencia. El objeto de estudio será el personaje femenino protagonista Nay de Gambia de la obra literaria *Afuera crece un mundo* (2017)<sup>5</sup> de la escritora Adelaida Fernández Ochoa. En esta obra, la escritora Adelaida Fernández nos propone un nuevo giro literario, una reescritura llena de significados, donde rediseña al personaje Nay de

---

4 Fernández, *Presencia de la mujer negra*.

5 En el año 2015 esta obra fue merecedora del premio de Casa de las Américas de novela (Cuba, 2015) bajo el título *La hoguera lame mi piel con cariño de perro*. Por efectos editoriales y para hacer más atractivo al público lector, el título de la novela fue cambiado por *Afuera crece un mundo*, publicada por la Editorial Planeta, Seix Barral en 2017.

Gambia, que en *María* era llamado Feliciana, por una mujer de armas tomar, una mujer que desea cambiar su destino y el de su hijo. Adelaida Fernández Ochoa busca recuperar un espacio: el espacio de las mujeres negras en la historia del país.

En cuanto a la estructura del presente artículo, está integrado por cuatro apartados: en un primer momento, “de la escritura a la reescritura: Nay de Gambia un personaje semánticamente potencial”. En un segundo lugar, “Nay de Gambia, mujer manumisa que construye sus propios conceptos”. En tercer lugar, “Nay de Gambia, mujer de memoria, herencia y resistencia”. Y, por último, “África: el eterno retorno”. Todos estos apartados se articulan para dar cuenta del papel de la mujer negra y en su construcción como sujeto libre y autónomo.

### **De la escritura a la reescritura: Nay de Gambia, un personaje semánticamente potencial**

Es necesario incluir y estudiar autoras afrodescendientes en el escenario de la crítica latinoamericana, dado que se tratan de escritoras que proyectan un pensamiento crítico que evidencian en sus obras, tocando temas relacionados con la memoria, la intersección entre raza, clase y género, la condición del sujeto femenino afrodiaspórico, la tradición cultural, entre otros. Estudiar estas autoras es una oportunidad para realizar un rastreo intelectual que comprenda la posición, el discurso, los imaginarios, las prácticas sociales y la construcción de un “pensamiento propio”, que cuestiona y a la vez propone nuevas formas estéticas de la literatura.

Al hacer un recorrido por la Historia se encuentra como a menudo se ignoran los procesos latinoamericanos y caribeños en torno a la capacidad de reconocer y ubicar una propuesta descolonizadora. Es decir, por parte de la Historia existe una deshistorización frente al reconocimiento y visibilización de los pueblos afrodescendientes. En este sentido, la Historia anula los procesos de representación de los afrodescendientes bajo la concepción de raza que la hegemonía de poder impone para omitir la construcción y el aporte de estos pueblos a la misma Historia. Es por esto que hoy en día existe una nueva tendencia de diversos movimientos políticos, culturales y sociales, registrados desde los años ochenta, que pretenden modificar las ideas

acerca de lo latinoamericano, proyectando así, un nuevo discurso que permita ubicar y visibilizar la cultura y la historia de los pueblos afrodescendientes. Asimismo, hay que mencionar que la historia no tiene una única versión, sino múltiples versiones desde diversas voces. Entonces, volver atrás significa comprender el propio relato del sujeto y develar las formas de la memoria y de la historia. De ahí que es importante volver al pasado, y a la historia misma para historizar y comprender el papel de los afrodescendientes. Para apoyar esta idea, cito a la filósofa Ángela Davis, en su libro *Mujeres, raza y clase*, quien señala lo siguiente:

El día en que alguien exponga la realidad de las experiencias de las mujeres negras bajo la esclavitud mediante un análisis histórico riguroso, ella (o él) habrá prestado una ayuda inestimable. La necesidad de emprender un estudio de estas características no sólo se justifica en aras de la precisión histórica, sino que las lecciones que se pueden extraer del periodo de la esclavitud arrojarán luz sobre la batalla actual de las mujeres negras, y de todas las mujeres, por alcanzar la emancipación<sup>6</sup>.

De acuerdo con lo expuesto por la filósofa Ángela Davis, se abren los caminos para situar estudios e investigaciones encaminadas a posicionar a la mujer negra, no solo desde la esclavitud, sino también desde diferentes ámbitos. En este sentido, en literatura, también encontramos escritoras afrodescendientes latinoamericanas que con su narrativa muestran un panorama literario ligado con la memoria y con la historia del pasado y del presente. Cabe resaltar aquí que estas nuevas narrativas no hacen parte del canon literario; y conviene subrayar también una urgencia de ampliar lo canónico desde la escritura de autoras afrodescendientes que pretenden visibilizar y ampliar desde la literatura los contextos en clave afro.

En este sentido, se impone como una necesidad estudiar la literatura femenina afrodescendiente y mirar esa nueva posición histórica; esa nueva defensa de las mujeres afrodescendientes silenciadas por la historia. Estas se muestran como narrativas que evidencian un desarrollo de nuevas formas de enunciación desde la escritura. Una escritura que busca reivindicar, situar y desarticular esa figura de deshistorización

---

<sup>6</sup> Ángela Davis, *Mujeres, raza y clase* (España: Akal, 2004), 13

que por mucho tiempo la “Historia” ha querido rezagar. Entonces, estas narradoras, como Adelaida Fernández Ochoa es mujer afrodescendiente, pero, al mismo tiempo, latinoamericana y esta doble naturaleza le permite tener una visión amplia de los procesos de la memoria, tanto individual como colectiva, y su contribución en la historia.

En este apartado se hablará de la escritura a la reescritura: Nay de Gambia un personaje semánticamente potencial: este título surge de una conferencia dictada por la escritora y novelista Adelaida Fernández Ochoa. “En el espacio de Libertades Literarias: Afrolatinoamérica escribe. Entrevistas con autores afrodescendientes de América”. Precisamente aquí la escritora hacía hincapié en ese guiño que le engendró el personaje llamado Feliciano en sus lecturas de *María*. Un personaje que tenía un gran potencial semántico que en la novela *María* (1867) de Jorge Isaacs no fue plenamente desarrollado.

Al hablar del personaje Nay de Gambia se debe retroceder hacia el siglo XIX en el que es mencionado este personaje por primera vez en la novela *María* (1867) de Jorge Isaacs. Este personaje es traído de África por medio del comercio Transatlántico hasta que llega al Nuevo Mundo. Se sabe que los jefes de las tribus de las costas de África eran vendidos a los europeos a cambio de fierros, armas, pólvoras, sal, aguardiente y baratijas de los prisioneros que conseguían en la guerra.

Nay llega en condición de contrabando a Turbo, Bocas del Atrato, Provincia de Antioquia. A la casa de un contrabandista norteamericano de apellido Sardick quien desea venderla:

Gabriela me tomó de la mano y me llevó al aposento para decirme que me iba de su lado, que se quedaría sola sin nada que hacer. Acababan de comprarnos a mi hijo y a mí. ¿Nuestro dueño?, un señor norteamericano, amigo de Sardick. Ellos juntos eran distintos de nosotras pues tal como hacían los hombres de mi aldea, hablaban en un idioma que nosotras no entendíamos. Lo que más me duele, dijo Gabriela, es que en ese país lejano vas a trabajar encadenada en una plantación y nunca saldrás de ahí porque los otros lugares, el río, los bosques, las rancherías, están cundidos de cazadores de esclavos con perros que los destrozan. Y, el hombre de la niña, ¿también es de donde tú dices? No, él

es de este país. ¿Aquí también voy a trabajar encadenada en una plantación?, ¿hay cazadores con perros? Aquí hay una ventaja que se llama Ley de vientres y consiste en que tu hijo será libre cuando cumpla los dieciocho años<sup>7</sup>.

De acuerdo con el fragmento anterior, se puede observar la condición de Nay, quien representa a una mujer negra, esclava, sacada de su África natal, para hacer parte de los millones de esclavos que ayudaron a construir el Nuevo Mundo. Lo interesante de este fragmento es el potente entendimiento de esta mujer que busca salvaguardar su vida y la vida de su hijo; una mujer que no se derrumba frente a las adversidades. Es decir, para Nay la única salvación en el momento es creer en la Libertad de Vientres, acudiendo al principio jurídico del siglo XIX que surgió como medida para el “abolicionismo de la esclavitud” y que otorgaba la libertad a los hijos de las esclavas al cumplir la mayoría de edad. En Colombia, esta Libertad de Vientres se promulgó inicialmente en el Estado Libre de Antioquía. Esta circunstancia le permite a Nay increpar su voz y apelar a esa condición desconocida para ella, porque requiere defender su vida y la de su hijo:

Me hice visible de rodillas: *Yo sé que en ese país adonde me llevan mi hijo será esclavo: si no quieres que lo ahogue esta noche, cómprame; yo me consagraré a servir y a querer a tu hija.* Mi condición de esclava duró un instante y quince lluvias. Trescientos castellanos de oro me crearon el espejismo de mi hijo libre<sup>8</sup>.

Cabe considerar, por otra parte, que las mujeres negras, desde los tiempos de la esclavitud y la servidumbre, han estado representadas por otros. Y esas representaciones son elementos de la discriminación, subordinación, racismo, invisibilización del elemento africano en la construcción de Nación. Sin embargo, Nay reinventa una herramienta conceptual desde la emotividad para acceder a una libertad tardía que haga de su hijo un hombre libre de la esclavitud. De esta manera, el padre de Efraín compra a Nay por una apuesta de azar:

---

<sup>7</sup> Adelaida Fernández, *Afuera crece un mundo* (Bogotá: Planeta, 2017), 76-77

<sup>8</sup> Fernández, 77.



El señor Sahal regateó poco y no sólo ganó la partida, sino que humilló al contrincante redactando esta carta de libertad:

Tubo, Bocas del Atrato, Provincia de Antioquia, a siete de julio de 1829, yo, Ibrahim Sahal otorgo esta carta de horro y libertad, en forma, a una pieza de esclavos llamada Nay de Gambia, y desde hoy en adelante me desapodero, destino, quito, retiro, renuncio, cedo y me aparto del derecho de acción, posesión, usufructo, propiedad de dominio y señorío que a dicha esclava tenía adquirido. Su todo y su parte a su nombre lo cedo; renuncio y traspaso a favor de la libertad, dándole el poder irrevocable en su favor y causa propia como se quiere y es necesario para que trate y contrate, compra y venda, comparezca en juicio, otorgue escritura y testamentos, memorias, codicilos y poderes y haga todo cuanto una persona libre y no sujeta a servidumbre pudiese hacer usando en todo su libre y espontánea voluntad<sup>9</sup>.

Esta declaración de libertad le permitió a Nay de Gambia poder quedarse en los territorios colombianos, específicamente en la hacienda del padre de Efraín. Todo lo anterior, se trae a colación para situar al lector en el contexto histórico de la llegada de Nay al Nuevo Mundo. Ahora bien, nos ubicaremos en el tema que nos concierne, al hablar de reescritura es situar al texto como un cuerpo de reflexión a través de la escritura. Es el espacio en el que se suscribe la creatividad y la autoridad para transformar. En atención a esto, la profesora e investigadora y escritora Doris Sommer argumenta:

Es a través del acto de escribir literatura que el peso de la experiencia se convierte en una chispa que enciende la creatividad. El trabajo de los escritores depende de poder arrebatar cierta dosis de libertad para moldear el material existente y transformarlo en otra cosa. Los escritores creativos no reconocen simplemente el mundo tal como es y ha sido: intervienen sobre el mundo con su aporte fresco que abre nuevas estructuras de sentimientos y pensamientos<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Fernández, 77-78.

<sup>10</sup> Doris Sommer, *Libertades literarias. La autoridad de los autores afrodescendientes* (Cambridge: University Press, 2018), 386-387

Y es precisamente eso lo que encontramos en *Afuera crece un mundo* (2017): una historia creativa, que muestra un contexto histórico problemático, donde la mujer negra, esclava, es protagonista de una historia, y cuya historia encierra lo que muchos de los esclavos, tanto hombres y mujeres traídos al Nuevo Mundo, nunca pudieron hacer que es volver a África para reencontrarse con sus raíces y tradiciones.

En *María* (1867) de Jorge Isaacs, la esclava Nay, a pesar de ser libre, se queda como criada de la familia de su libertador, sirviéndole a Efraín y María. Esta obra canónica muestra el contexto histórico del siglo XIX y la visión de Isaacs frente a lo africano visto desde el sistema esclavista y la hacienda patriarcal heredada por el régimen colonial. Desde la visión del autor, la hacienda es el espacio “idílico” donde los esclavos “vivían felices”, eran “sumisos” y afectivos para con su amo:

Tenía yo un cariño especial al negrito: él contaba a la sazón doce años; era simpático y casi pudiera decirse que bello. Aunque inteligente, su índole tenía algo de huraño. La vida que hasta entonces había llevado, no era la adecuada para dar suelta a su carácter, pues mediaban motivos para mimarlo. Feliciano, su madre, criada que había desempeñado en la familia funciones de aya y disfrutado de todas las consideraciones de tal, procuró siempre hacer de su hijo un buen paje para mí. Más fuera del servicio de mesa y de cámara y de su habilidad para preparar café, en lo demás era desmañado y bisoño<sup>11</sup>.

En la obra *María* (1867), el personaje Nay de Gambia, presenta varias rupturas con su origen. El primero tiene que ver con el cambio del nombre y lo segundo con la lengua, lo que constituye una ruptura de identidad impuesta por la hegemonía patriarcal de la Nueva Granada. Feliciano es narrado por Efraín en tres capítulos de esta novela fundacional. Su historia es dada a conocer por Efraín después de la muerte de Feliciano, quien fallece por causa de una hepatitis. Durante la narración de estos capítulos se puede apreciar la historia de esta princesa de Gambia. El hilo conductor que atraviesa la historia es mostrarle al lector quién era esta mujer y cómo llegó al Nuevo Mundo:

---

<sup>11</sup> Jorge Isaacs, *María* (Caracas: Colección Librería Ayacucho, 1978), 51

Aquella mujer que iba a morir lejos de su patria; aquella mujer que tan dulce afecto me había tenido desde que fue a nuestra casa; en cuyos brazos se durmió tantas veces María siendo niña... Pero he aquí su historia que, referida por Feliciano con rústico y patético lenguaje, entretuvo algunas veladas de mi infancia<sup>12</sup>.

Es así como, desde la voz de Efraín, se narra la historia de Nay en varios momentos. En primer lugar, la historia de Magmahú sus guerras y batallas, el amor de Sinar y Nay, la llegada de Magmahú, Sinar y Nay al país Kombu-Manez, el matrimonio entre Sinar hijo de Orsué y Nay hija de Magmahú, la muerte de Magmahú y la esclavización de Nay y Sinar por parte de los Cambez hasta llegar al Nuevo Mundo. Donde Nay y Sinar se separan y nunca más vuelven a encontrarse. De esta forma Efraín narra la historia que muchas veces Feliciano le contó en su niñez. Esta historia relatada nos muestra una mujer con un gran potencial, capaz de dar la vida por los seres que ama: “Nay presentó entonces las manos para que las atase aquel hombre. Ella sabía la suerte que le esperaba, y postrándose ante él le dijo: \_No mates a Sinar; yo soy tu esclava”<sup>13</sup>.

Este personaje ahora debía enfrentarse a un Nuevo Mundo esclavizada y con un hijo en su vientre; Nay había resuelto que el hijo de Sinar no fuera esclavo:

En una ocasión en que Gabriela le hablaba del cielo, usó de toda su salvaje franqueza para preguntarle:

—¿Los hijos de los esclavos, si mueren bautizados, pueden ser ángeles?

La criolla adivinó el pensamiento criminal que Nay acariciaba, y se resolvió a hacerle saber que en el país en que estaba, su hijo sería libre cuando cumpliera dieciocho años.

Nay respondió solamente en tono de lamento:

— ¡Dieciocho años!<sup>14</sup>

Todas estas circunstancias narradas en los capítulos XL, XLI y XLII de la Edición Ayacucho 1978 dejan claro el horizonte del origen

---

12 Isaacs, 116.

13 Isaacs, 125.

14 Isaacs, 129.

y travesía de Nay hacia la Nueva Granada. Mujer liberta que cuidaba y administraba el huerto y la lechería de la hacienda Ruda, cuenta historia a Efraín y tiene la esperanza de algún día regresar a su amada África:

Niños María y yo, en los momentos en que Feliciano era más complaciente con nosotros, solíamos acariciarla llamándola Nay; pero pronto notamos que se entristecía si le dábamos ese nombre. Alguna vez que, sentada a la cabecera de mi cama a prima noche, me entretenía con uno de sus fantásticos cuentos, se quedó silenciosa luego que lo hubo terminado; y yo creí notar que lloraba.

– ¿Por qué lloras? – le pregunté.

– Así que seas hombre – me respondió con su más cariñoso acento, harás viajes y nos llevará a Juan Ángel y a mí; ¿no es cierto?

– Si, sí – le contesté entusiasmado–: iremos a la tierra de esas princesas lindas de tus historias... me las mostrarás... ¿Cómo se llama?

– África – contestó<sup>15</sup>.

Todo este rastreo por las páginas de la ilustre obra fundacional *María* (1867) nos deja ver un personaje que muere con el sueño intacto de volver a su África natal para reencontrarse con sus raíces. Ahora bien, Fernández Ochoa, es una escritora que busca narrar a la mujer negra y a la mujer en general. En su novela *Afuera crece un mundo* (2017) su misión como escritora es darle voz y reconocimiento al aporte africano, en especial a lo concerniente a la mujer afrodescendiente. Como lo refiere en una entrevista con Darío Henao Director del periódico *La palabra*: “Me propuse superar la interpretación canónica imperante en la cual la presencia de los esclavos está perdida y no tienen protagonismo”<sup>16</sup>. Por otra parte, Fernández Ochoa afirma: “la voz de las mujeres negras en la literatura fundacional fue omitida o silenciada de forma sistémica y es mi propósito enmendar ese error”<sup>17</sup>.

---

15 Isaacs, 130-131.

16 Darío Henao, “Adelaida Fernández Ochoa Premio de novela Casa de las Américas 2015 Un canto al amor y a la libertad”. *La Palabra* (Cali- Valle del Cauca). Marzo 2015.

17 Paola Guevara, “La escritora caleña que encontró racismo, corrupción perversion en la novela *María*”. *El País.com.co* (Cali). 28 de abril de 2019

De este modo, *Nay de Gambia*, es la metaforización de una reescritura que busca ubicar al personaje en el foco de la narración, convirtiéndose en una mujer liberta, con voz propia que construye su propio camino. *Nay de Gambia*, un personaje semánticamente potencial significa construir la figura de la mujer negra en torno a un espacio narrativo del volver a la Nueva Granada desde la mirada de aquellos que fueron esclavizados. *Nay de Gambia*, es la gramática del ser, es la reivindicación de la mujer afrodescendiente en América Latina, *Nay* es la construcción de una nueva mirada alrededor de la esclava negra en el Nuevo Mundo y la representación del papel de la mujer negra afrodescendiente.

La obra literaria *Afuera crece un mundo* (2017) es el legado del pronunciamiento contra la esclavitud y la resignificación de la mujer africana en la historia. Es situar en contexto a las mujeres negras afrodescendientes en relación con esos espacios sesgados por el poder. *Nay* se convierte en la figura africana que desestabiliza esa “ciudad letrada” en el Nuevo Mundo y se adueña de su rol como heroína y portadora de una memoria ancestral. En relación a esto, la investigadora Doris Sommer propone:

África es, en los términos de Jacques Derrida, un “peligro suplemento”, una diferencia interna que hace temblar toda construcción estable. La identidad afrodescendiente es, cuando menos, triple, comparada con la dualidad de los retóricos criollos. Agregar lo africano complica la ya desconcertante alternancia entre lo ibérico y lo americano. Introduce una pieza de arquitectura imprevista en la “ciudad letrada” que los estudiosos de la literatura habían imaginado completa, pero que ahora necesita ser rediseñada<sup>18</sup>.

Como lo señala Doris Sommer, lo *africano* es una pieza arquitectónica que debe ser rediseñada. El legado de las escritoras afrodescendientes consiste en traer lo africano para ser mirado de otra manera. Y no como la Historia lo cuenta, atribuyendo a lo negro el poder de inferioridad, sumisión y violencia. Por esta razón, la escritura y la reescritura son los espacios de denuncias y de creación de nuevas historias que permeen el tema de lo afrodescendiente, escribir en nombre de la

---

<sup>18</sup> Doris Sommer, *Libertades literarias. La autoridad de los autores afrodescendientes* (Cambridge: University Press, 2018), 384

memoria; significa buscar nuevas formas de contar e inscribir la historia afro en la historia de América Latina.

### **Nay de Gambia, mujer manumisa que construye sus propios conceptos**

Al hablar de la manumisión en la Nueva Granada del siglo XIX es conversar acerca de los procesos de libertad dados por los amos a los esclavos por medio de la manumisión y la Ley de Libertad de Partos de 1814. Según Juan José Espinal<sup>19</sup> en su texto *El proceso de manumisión de esclavos en la República de Colombia*, entre los años de 1821 y 1851 aproximadamente 20.000 esclavos alcanzaban su libertad en el territorio nacional. Asimismo, Tovar, citado por Espinal, plantea que “sólo el cuarenta por ciento de los esclavos liberados lo hicieron a través de la manumisión, mientras que el sesenta por ciento restante a través de diversos conductos como la denuncia por malos tratos, el cimarronaje y la compra de su propia libertad con dinero ahorrado durante años”<sup>20</sup>. Por otro parte, Carlos Eduardo Valencia Villa, en su texto *Motivaciones económicas en la manumisión de esclavas*, expone que la manumisión esclava fue una característica estructural de la Sociedad Colonial Latinoamericana. Sin embargo, esto no quiere decir que la mayoría de los esclavos consiguieron salir del cautiverio, solo una pequeña porción logró hacerlo y este porcentaje la mayoría fueron mujeres. De este modo, la manumisión se dio por motivaciones económicas e ideológicas. Asumiendo así que la manumisión fue un trazo estructural de la historia de la esclavitud en el continente y como es evidente, en cada región y en cada época, ella asumió características diferentes<sup>21</sup>.

En ese orden de ideas, la manumisión adquirida por el personaje Nay de Gambia se consiguió a través de la carta escrita en Turbo, Bocas del Atrato, provincia de Antioquia, el 07 de julio de 1827 por el señor

---

19 Juan José Espinal, “El proceso de manumisión de esclavos en la República de Colombia. Una mirada cuantitativa a la liberación de esclavos en Medellín durante la primera mitad del siglo XIX vista a través de cartas de manumisión”, *Revista de estudios de Historia*, n° 5 (julio-diciembre de 2016): p 72

20 Hermes Tovar, *El oscuro camino de la libertad. Los esclavos en Colombia, 1821-1851* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2009), 90.

21 Carlos Eduardo Valencia Villa, “Motivaciones económicas en la manumisión de esclavas: una comparación entre ciudades de América Latina”, *Revista Ecuatoriana de historia*, no 27 (enero-junio de 2008): 19-20

Ibrahim Sahal quién otorgó la carta de horro y libertad. Esta carta le permitió a Nay acceder a su libertad y le dio la facultad de contratar, comprar, vender, otorgar escrituras y testamentos, memorias y poderes, y hacer todo cuanto una persona libre y no sujeta a servidumbre puede hacer usando su libertad y espontánea voluntad. Estas características detalladas en la carta dada por el señor Sahal le ayudaron a comprender a Nay su papel de mujer manumisa y acceder a su voluntad desde un libre albedrío.

Nay de Gambia, pasó de ser una mujer esclava sujeta a servidumbre a una mujer liberta en pleno siglo XIX. Esta libertad de manumisión le concede a Nay crear sus propios conceptos desde la visión de una mujer negra de descendencia africana. Es decir, Nay como mujer negra reclama un espacio para contar sus propias experiencias y crear nuevos caminos. En Nay vemos la construcción de 3 grandes conceptos que encierran la narración y la vida de este personaje. Estos conceptos son la libertad, la sexualidad y empoderamiento de la mujer negra africana visto desde el adueñamiento de sí.

De acuerdo con el concepto de libertad, la obra muestra cómo esto se va articulando en la vida de Nay y en la de su hijo Sundiata de Gambia. La libertad para los esclavos traídos al Nuevo Mundo y específicamente en la Nueva Granada se formó por los ideales de libertad sembrados en muchos de los esclavos. Gran parte de esto se dio por el cimarronaje y los ideales de libertad promovidos por los criollos en los ejércitos independentistas. En la obra *Afuera crece un mundo* (2017), la escritora Fernández Ochoa, muestra un contexto histórico relacionado también al grupo formado por el General José María Obando, así como también el recorrido del líder Candelario Mezu, sus batallas y derrotas. Cada uno de ellos batallan por una libertad de papel, para Nay la libertad es volver a su lugar de origen. Y su objetivo es acceder a esa libertad y sembrarla en el corazón de su hijo.

En una escena de la obra, Nay de Gambia como progenitora y promulgadora de la libertad le enseña a su hijo que esta libertad está más allá del amo: "...tanto les teme mi Sundiata a los pies calzados... el futuro es más allá del amo, de su mano y de su pie. Y su risa. En esa frase germina la semilla de la libertad"<sup>22</sup>. Nay de Gambia tenía muy

<sup>22</sup> Fernández, *Afuera crece un mundo*, 16.

claro su papel como madre y sembradora de la libertad. Es decir, Nay no se encasilla en el amo o en lo que este podía hacer, para ella la lucha de la libertad empezaba y debía llevarla hasta el fin.

En otro apartado de la obra, Nay de Gambia deja claro su concepto, para ella la libertad no es luchar en batallas y conseguir esa libertad en una lucha de sangre con el blanco. Aunque la apoya no es su principal fin:

Quiero hablarle de la libertad. Para mí es África. Nada sabe él. Nada conoce. Ni la aldea, ni el río, ni la madre o el padre que dieron origen a sus padres, no voy a poblar su cabeza de mis sueños, sino a traducirlos a los términos que él entiende. Estoy de su lado, pero en otro bando<sup>23</sup>.

Para Nay la libertad que promulgan los ejércitos independentistas desconoce la esencia y el origen del negro, su legado, su ancestralidad. Ellos luchan por una libertad de papel; Nay lucha por una libertad ancestral y del retorno a su país.

Candelario Mezú da la vida por la libertad de papel. Para mí la libertad es volver a África. La libertad de la causa abolicionista me importa poco porque ella no será distinta de la que llevo en mi faltriquera. Mi hijo no sería libre por la Ley de Vientres, sino porque mi condición de esclava duró un momento. En la nao fui cautiva y también lo fui en la casa de Gabriela mientras estuve en venta. El estadounidense al cual me vendió Sardick estuvo en condición de propietario mientras logré que me comprara el señor Ibrahim y este, apenas hubo entregado los trescientos castellanos de oro que le exigiera el comerciante, redactó esta carta de libertad. Sin embargo, mi hijo actúa como esclavo y eso moldea su pensamiento<sup>24</sup>.

Nay, como mujer negra, sabía acerca de las limitantes de una libertad de papel; una libertad que implicaba sacrificios, guerras y derramamiento de sangre. Ella como personaje central de la obra construía un nuevo concepto de la libertad a la inversa; es decir, si la esclavitud vino de África a la Nueva Granada, ella debe devolverse a su

---

23 Fernández, 37.

24 Fernández, 88-89.



punto de origen para convertirse en real libertad; “Pero mi reino no es de este mundo, mundo raro, mundo de cadenas, inframundo, inmundo. Mi única libertad es el retorno. Si la esclavitud se fue construyendo de África a la Nueva Granada, la libertad se recuperar yendo de regreso”<sup>25</sup>.

Otro imaginario establecido por Nay de Gambia tiene que ver con el concepto de la sexualidad. Si miramos de una forma retrospectiva, la sexualidad entre las esclavas y sus amos blancos estaban relacionadas muchas veces en violaciones, maltratos, injurias y todo tipo de barbarie. En este caso, las esclavas no disfrutaban de una sexualidad plena, por el contrario la sexualidad era un acto de humillación. En Nay de Gambia la sexualidad es goce y placer. Nay construye una sexualidad de la transgresión, es decir, Nay cambia el rumbo de la sexualidad entre la mujer negra y el amo blanco. De acuerdo con George Bataille, citado por Tornos Urzainki “la transgresión es aquella que limita lo prohibido, lo modifica dotándole de un nuevo sentido que antes no tenía”.<sup>26</sup> Este concepto sirve para pensar a Nay como mujer transgresora, como aquella que limita esos límites de lo prohibido para modificar su papel como mujer sexualizada:

...descorrí la tranca y volé para la cocina a prender el fogón para colocarle un café. Llegó desabrochado y sin mediar improprios volcó en mí su desesperación. Como en la tarde, por aquella violenta reacción en su oficina, yo presintiera su visita, ya estaba preparada en cuerpo y mente. De esta manera que, atrincherada contra el muro, mordí el placer, y con su desahogo borbotando en mis tibiezas me sentí infinita. Si no quieres besar finge, dijo. Y lo besé sin fingir<sup>27</sup>.

En Nay de Gambia la sexualidad no está supedita a su amor por Sinar y en esa búsqueda incansable. Para Nay la sexualidad es gozar de su cuerpo, y no sufrir con la relación íntima entre el amo y la esclava, es decir, Nay rompe con esa relación y decide vivirla y gozarla como dueña de sí y de su sexualidad. En este caso, Nay no se consagra a una sola persona, la obra también señala los encuentros sexuales entre Nay y el líder negro Candelario Mezú: “El gusto del uno por el otro nos

---

25 Fernández, 90.

26 Tornos Urzainki, *Deseo y transgresión: en el erotismo de Georges Bataille*. (2010), 199

27 Fernández, *Afuera crece un mundo*, 127

atrinchera en el aposento. Yo sé de mi cuerpo gracias al suyo, que no es refugio sino fuerza, fuego, furia, fusión, nos gusta desfallecer juntos<sup>28</sup>.

Y, por último, el concepto dueña de sí, este concepto es adquirido en Nay por medio de la carta dada por el señor Sahal. A través de esa carta Nay descubre que tiene en sus manos el poder de su voluntad y el dominio de sí misma. Este dominio le permite situar su papel de mujer negra libertad con voz propia y actos que le devuelven su historia y su creencia en sus raíces. Es decir, Nay no encarna la condición del negro esclavo, que fue traído a América como sujeto inferior, degradante. Como lo señala Achille Mbembe:

Entre los siglos XV y XIX, cuando hombres y mujeres originarios de África con transformados en hombre-objeto, hombres mercancías y hombre monedas de cambio. Prisioneros en el calabazo de las apariencias, a partir de ese instante pasan a pertenecer a otros. Víctimas de un trato hostil, pierden su nombre y su lengua<sup>29</sup>.

La carta de manumisión le devuelve la esperanza de nunca más ser vendida o de pertenecer a otro. Al comprender que es dueña de sí, Nay emprende un camino por afianzar su ancestralidad y sus raíces. No solo en ella sino también en la vida de su hijo. Nadie tiene control sobre la vida de Nay, ella como mujer hace lo que quiere y construye su propia visión alejada del mundo que la rodea, pues ella no pertenece a ese mundo. De este modo, al ser dueña de sí, Nay enfrenta y trastoca la visión patriarcal y se establece como una mujer de identidad africana con lengua propia y reposiciona un contra discurso a la hegemonía de poder y a las libertades constituidas en la guerra. Nay es un engranaje de pensamiento que en clave femenina edifica un universo para deconstruir las categorías impuestas de raza, género y lengua por la hegemonía de poder sobre los esclavos africanos.

En concordancia con lo anterior, Nay de Gambia alza su voz para derrumbar las imposiciones del amo:

---

28 Fernández, 184.

29 Achille Mbembe, *Crítica de la razón negra. Ensayos sobre el racismo contemporáneo* (París: Ediciones La Découverte, 2016), 27

...el señor Sahal dice: África queda lejos, ¿sabes negra? Y sin embargo van y vienen, amo. Para vos queda lejos, fuera de tu alcance. Tu lugar está aquí en esta casa y en la hacienda, y en tu catre conmigo. No, amo. Mi lugar me espera. Además, acuérdense de que yo soy mía. Y mío es mi hijo.<sup>30</sup>

Estas lejos de Gambia, ya la perdiste, hace tiempo la perdiste. ¡Pobre negra! Te lo digo una vez más: aquí está tu único lugar en el mundo, lugar que, además, es mío. De todas maneras, ya te dije y lo repito: si te vas, te mato para siempre. Te mato para eterna memoria. Lo miré como sólo yo sabía y le dije la única respuesta posible: Bien muerta seré<sup>31</sup>.

Esas citas afianzan el argumento de que Nay no le pertenece a ningún amo, ni tampoco al mundo donde la quiere retener el amo. Nay nació para ser libre y con autonomía de decidir sobre su cuerpo y su posición como mujer negra, gracias al poder de la escritura otorgado en la carta:

Aunque la carta decía darme lo que me había pertenecido a lo largo de mis dieciocho lluvias, siempre coronada, hija de Magmahú, capitán de los Kombu-Manez, ella representaba la palabra de alguien que daba fe de que yo era mía. Mi cuerpo y sus partes, y mi voluntad.<sup>32</sup>

Todo lo anterior, refleja la construcción de un arquetipo de mujer negra que increpa con la palabra y hace del lenguaje un aliado para exponer sus ideales y las bases de su pensamiento. Al ser dueña de sí, la empodera y la resignifica como un nuevo sujeto que la posiciona desde su lugar de enunciación y da cuenta de ese entre lugar en que se juega no solo su identidad sino su visión como mujer africana.

### **Nay de Gambia, mujer de memoria, herencia y resistencia**

En este apartado se estará hablando de Nay de Gambia como mujer que instaura una memoria en conexión con la herencia y la

---

30 Fernández, *Afuera crece un mundo*, 70.

31 Fernández, 128-129.

32 Fernández, 74

resistencia. Esto permite pensar la memoria como un espacio que abre sus puertas para evocar el pasado; la memoria como ejercicio o práctica que acontece desde el lugar del presente; la memoria como estrategia de transmisión de una herencia que el pasado deja. Y es aquí, donde la literatura juega un papel porque interviene ese pasado para producir narrativas del desacuerdo, de la resistencia, del volver de la rememoración para reivindicar ese pasado.

En América Latina existe una extensa producción estética sobre la memoria como forma de sentir, de oír, de volver atrás. Hay escritoras afrodescendientes que, a través de su literatura, construyen, reescriben y dan espacio a una escritura que permite ver a contraluz y en perspectiva histórica la posición del cuerpo negro con respecto a las dinámicas culturales. Esa memoria colectiva que está arraigada a una herencia, a un legado que conlleva el peso de la sangre, el peso de la transmisión de heredar y continuar simbólicamente con ella.

En Nay de Gambia, la memoria se edifica en sus prácticas ancestrales y en hablar de África como punto de origen. No obstante, en la época de la esclavitud, la memoria era subyugada por la hegemonía, el esclavo no podía recordar, contar, pues pertenecían a otro tanto en nombre, religión y lengua. Muchos de ellos debían guardar su memoria en sus recuerdos. Sin embargo, en la obra literaria *Afuera crece un mundo* (2017) encontramos a una mujer que crea sus propios patrones culturales y los mantiene vivos a través de la lengua y del poder de la escritura: “En mi aposento reina la máscara. En cedro la fui tallando para concentrar en ella mi historia y capturar el espíritu ancestral”<sup>33</sup>.

Para Nay de Gambia la memoria está por encima de los patrones hegemónicos impuestos por la Colonia en la Nueva Granada. Para ella, la memoria de sus ancestros, su lengua, su cultura no está supeditada a lo que la hegemonía quiere imponer. Pues ella como mujer negra desarticula estas categorías de lo Oficial sobre lo ancestral:

Nuestra memoria estará por encima de esa lengua que usted dice, ella no puede encadenar las imágenes, ni la tierra, ni el maní, ni las cabras, ni las redondas casas de barro, ni la molienda de millo, ni las lunas, y tampoco podrá amarrar a Kdongo que conoció a

---

33 Fernández, *Afuera crece un mundo*, 36.

Zape, que conoció a Matamba que conoció a Kinte que conoció a Acué que conoció a Casanga que conoció a Balanta que conoció a Kesuno<sup>34</sup>.

De esta manera Nay se enfrenta al discurso hegemónico que ahora ella cuestiona con una voz nueva que le permite establecer otros caminos distintos de reinterpretación y nuevas formas de repensarse y repensar su memoria. En el personaje de Nay encontramos a una mujer que resiste y hereda su memoria. Siguiendo a Gina Saraceni, en su libro *La soberanía del defecto*, la idea de la herencia es:

Reafirmación de lo que es asignado y reactivación de sus contenidos a través de un acto de infidelidad de parte del legatario: no dejar intacto el mandato recibido sino interrumpirlo, ejecutarlo, traicionarlo, transformarlo, como un modo de serle fiel, incluso a costa de su pérdida y abandono. El heredero es aquel que le otorga una nueva vida al mandato lo que supone, de su parte, no solo su recepción sino sobre todo su intervención<sup>35</sup>.

En este caso, Nay reafirma lo que le es asignado desde la memoria ancestral, pero al mismo tiempo la hereda para intervenirla y transformarla. En este sentido, podemos encontrar a Nay como una mujer negra que escribe, mantiene su lengua pagana, se convierte en enterradora, cultiva el conocimiento de las plantas medicinales y resiste de frente al modelo patriarcal impuesto. En otras palabras, Nay aprende a contarse de otra manera, desde su lengua, su cuerpo, sus ideales y su ancestralidad que la lleva a pensar y dibujar el África como el cimiento de la libertad.

La escritora Adelaida Fernández Ochoa nos presenta a un personaje femenino negro contestatario y desarticulador que a través de un pensamiento descolonizador plasma un sujeto femenino capaz de posicionar un contra-discurso que deconstruya lo patriarcal e imperial. En Nay observamos a una mujer que explora su intimidad y la conecta con su memoria que está atada a su escritura y preservación de la estirpe de su pueblo:

---

34 Fernández, 70.

35 Gina Saraceni, *La soberanía del defecto legado y pertinencia en la literatura latinoamericana contemporánea* (Caracas-Venezuela: Editorial Equinoccio, 2012), 14

Magmahú, padre, guerrero Ashanti y exiliado... ¿A quién le puede hacer daño estas historias? En su cuaderno y en mis letras, esas mismas historias dirían otra cosa. Pero en la pared, pintadas las letras, tejidas por mi madre, puede trocarse la lectura en contemplación de unas joyas de tinta.<sup>36</sup>

Sus cuadernos guardan la historia de su pueblo por medio de la escritura. De esta manera, Nay inmortaliza la historia de su familia y preservar en la memoria de su hijo la historia de su abuelo. Con el fin, de ampliar en su hijo la memoria de su origen.

Como se puede apreciar, la memoria en Nay está anclada a la escritura. Por lo tanto, la memoria se enuncia en mediación con la lengua escrita en la cual se articula el pasado con el presente. Con el propósito de ampliar, encontramos a Walter Benjamin, citado por Didi-Huberman quién destaca: “la importancia del lenguaje en la producción de la memoria al señalar que la lengua es el lugar de la interpretación del pasado donde la “imagen producida” y la “imagen comprendida” tienen lugar a través de una escritura “figurativa”, “portadora” y productora de imágenes”<sup>37</sup>.

En este caso, la escritura de Nay la convierte en una mujer escribana dotada de sabiduría quién ejerce el ejercicio de la escritura con autoridad: “Mi madre no traza letras, sino que las teje, parecen unas joyas de tinta”.<sup>38</sup> En fin, Nay se posiciona como una mujer negra que estructura su pensamiento desde la escritura, una escritura que la empodera de un mundo en clave femenina. En atención a esto encontramos a:

Roland Barthes y Paul Ricoeur hablan también del carácter configurado de la narración y de cómo la identidad es una construcción discursiva, un relato que pone en escena la temporalidad de una vida y que está poblado de voces, silencios, recuerdos de otros, “tramas de genealogías y generaciones” que le otorgan al sujeto un saber y una imagen de sí mismo.<sup>39</sup>

---

36 Fernández, *Afuera crece un mundo*, 110

37 George Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira* (Buenos Aires: Bordes Manantial, 1997), 121

38 Fernández, *Afuera crece un mundo*, 109

39 Leonor Arfuch, *Identidades, sujetos, subjetividades* (Buenos Aires: Prometeo, 2002), 22-23

Es así como Nay forma una identidad de autoridad, de pertenencia y de mecanismo de conocimiento que se traduce en la responsabilidad que tiene ella como mujer negra de transmitir ese legado de la memoria ancestral por medio del acto escribano. Y esto se debe a la dimensión donde la lengua y la escritura desmontan las instituciones de poder: “Una vez más le doy gratitud por la carta de horro. Porque le dio firmeza a mi palabra al hacerme escribana”<sup>40</sup>:

Pero ahora, cuando mi hijo y yo éramos materia expresa de un acuerdo que nos liberaba empecé a encontrar el espíritu de la escritura. Esa carta contenía las justas palabras y era depositaria de lo que yo debía saber tanto en ese momento como en el futuro<sup>41</sup>.

Desde el momento en que Nay descubre el espíritu de la escritura empieza a representar lo que sería su historia. Una historia de la memoria que está por fuera de la Historia oficial y desenmascara las estructuras de poder. Cabe destacar, que Nay de Gambia es una mujer que deshace, desarticula y duda de toda instancia que desee encasillarla. Nay asume la memoria y la herencia como aquellas posibilidades que le permiten reencontrarse con ella misma, pero al mismo tiempo con el legado de su estirpe y su origen africano que la vinculan en esa búsqueda incansable de la libertad como el eterno retorno.

### África: el eterno retorno

Al hablar de África debemos remontarnos al proceso de la esclavitud y la trata del comercio de esclavos a América Latina. En palabras de Ferreira y Seijas “existe consenso de que hubo entre diez y once millones de personas forzadas a migrar de África a América. Entre el 50 y el 60 por ciento de estas personas fueron obligadas a desembarcar en América Latina en diversos puertos”<sup>42</sup>. Esto muestra que América Latina absorbió a la gran mayoría de africanos forzados a migrar al otro lado del Atlántico. Y esta migración originó la esclavitud, la cual fue fundamental para el surgimiento de la economía europea.

---

40 Fernández, *Afuera crece un mundo*, 135

41 Fernández, 75.

42 Roquinaldo Ferreira y Tatiana Seijas, *El comercio de esclavos a América Latina una evaluación historiográfica* ((Cambridge: University Press, 2018), 43

En la época de la colonia los esclavos fortalecieron la mano de obra en América Latina, en implantaciones de caña, azúcar, entre otras. Estas implantaciones permitieron el crecimiento económico y político de Europa. Cabe destacar que, por otra parte, la esclavitud originó otro concepto en la clasificación de sujeto. Entonces, Achille Mbembe, en relación con esto, nos señala que:

La fabricación de sujetos de raza en el continente americano comienza a través de su destitución cívica y, en consecuencia, excluyéndolos de los privilegios y derechos garantizados a otros habitantes de la colonia. Por consiguiente, dejan de ser considerados hombres como todos. Y como una extensión de la esclavitud de por vida, esta situación se transmite a sus hijos y a los descendientes de estos<sup>43</sup>.

En ese orden de ideas, y apoyándonos en la cita anterior de Achille Mbembe, es importante resaltar la extensión de la esclavitud de por vida, la cual es transmitida a los hijos y a los descendientes de los esclavos. En *Afuera crece un mundo* (2017) vemos con exactitud a un personaje que recibe el influjo del espíritu femenino histórico de la época; es un personaje que se construye desde la palabra y desde la escritura. Y como tal comprende las trampas invisibles de la Ley de Vientres. Por esta razón, Nay debe salvar a su hijo de la esclavitud y la única manera de hacerlo posible es volver a África su punto de origen. Nay como mujer negra liberta construye su concepto de libertad basado en volver a sus raíces. Es así que África se convierte para ella en el horizonte; en esa madre tierra que la llama a su encuentro. Nay como mujer impetuosa, rebelde, polifónica y ancestral decide cortar la conexión de la esclavitud en su hijo. Por esto como madre, escribana y portadora de la estirpe Magmahú, debe sembrar en su hijo la semilla de la libertad. Y lo hace a través del uso de la palabra como proceso de *desclavización*. De esta manera, Nay como mujer de conocimiento le enseña a su hijo ideales y nuevas perspectivas que le ayudan a mirar hacia el futuro, un futuro que se encuentra lejos del amo y del mundo al que pertenece el amo:

---

43 Achille Mbembe, *Crítica de la razón negra. Ensayos sobre el racismo contemporáneo* (París: Ediciones La Découverte, 2016), 54



Tanto les teme mi Sundiata a los pies calzados. Como el garrote lo persigue, él suele pedir perdón. Yo estoy tratando de que no use esa palabra, la palabra perdón subordina, yo haré que la cambie y en su lugar diga que eso no volverá a pasar, que mientras lo diga, mire el futuro, el futuro está más allá del amo, de su mano y de su pie. Y su risa. Que lo repita: Eso no volverá a pasar. En esa frase germina la semilla de la libertad<sup>44</sup>.

Sin duda alguna, Nay es el icono de la libertad y representa a esa madre tierra que necesita sembrar el conocimiento y las costumbres de su natal África en la semilla que es su hijo. Así establece un vínculo de conciencia y de memoria que los conecte a ambos con el espacio geográfico del África añorada. Una África del afuera, del pasado y del futuro. Que, aunque la esclavización los rotuló como sujetos salvajes, de raza inferior, objetos de mercancía, mano de obra, para Nay África posee un valor sagrado, es su cuna y su cuerpo le pertenece a su pueblo y a sus raíces.

En Nay encontramos a una mujer amazónica que desde la palabra escribe una nueva historia; una historia que reabre la posibilidad de ser un sujeto femenino negro que interpela, construye y deconstruye saberes. Nay encarna la voz de las mujeres esclavas africanas que fueron forzadas a migrar a América, a una tierra desconocida y en condición de sujetos racializados. Nay de Gambia es la imagen del cuerpo negro que busca y llama a sus ancestros, a su aldea, a ese camino de regreso que la llevará a reencontrarse con su memoria. Al mismo tiempo, Nay resignifica la noción de África y la noción de la diáspora africana. Ella, como mujer negra, reelabora constantemente un pensamiento ideológico que la ayuda a proyectar un ideal de descolonización y liberación. Nay como sujeto femenino, no se define por la subordinación del patriarcado, sino por el contrario, en ella prevalece la categoría de territorio y el sentido de pertenecía por su África como punto de origen.

Como se afirmará luego, la libertad y lo territorial (África) puede entenderse como esa relación del saber ancestral y el conocimiento de madre a hijo. En este caso, Nay inculca en su hijo los principios y pilares de la libertad. Una libertad desde la palabra que le permite nombrar y desacomodar el patrón hegemónico impuestos por la colonización:

---

44 Fernández, *Afuera crece un mundo*, 16.

Los hombres hablaron al mismo tiempo, ellos gritan, aunque estén de acuerdo, ellos piensan igual sobre los criollos, pero no sobre la libertad, unos dicen que hay que conseguirla, otros dicen que ya la tienen. Yo veo que están de acuerdo en el amor por la libertad. Mi madre piensa distinto de todos y yo empiezo a entenderla. Para mí la libertad es cuando estoy con mi madre o cuando vengo al palmar, o cuando voy al monte con Matías, entonces la siento dentro de mí. La libertad es no tener miedo. Lo que no entiendo es por qué tienen que escribirla en los papeles si esa que guarda mi madre, ella dice que no sirve<sup>45</sup>.

También Nay de Gambia derroca el poder del hombre al creer en una libertad de papel. Ella subvierte este concepto y nombra un nuevo concepto de la libertad que surge de la necesidad de situarse como mujer pensante y percibir al mundo de una manera distinta. Como se ha mencionado antes, esta libertad está directamente relacionada con el volver a África, y esta pertenencia a la madre tierra configuran en Nay un mecanismo de conocimiento que se traduce al compromiso ancestral y moral de volver al lugar de donde alguna vez la arrancaron. Es decir, África es para Nay la reafirmación y constitución de un legado que debe mantener vivo en su memoria:

Solo quiero volver porque entre África y yo hay una herida que sangra y yo la voy a cerrar; para eso quiero volver. ¿Cómo las vas a cerrar? Uniéndome a ella, hincando mis rodillas en esa tierra, abrazando a mi gente, hablando mi habla y elevando mis plegarias al cielo donde está mi Dios... Voy a recuperar un pedazo de mí<sup>46</sup>.

Esta escena sugiere la idea de volver a reencontrarse con una herencia, con un legado que marca una huella de autenticidad como sujeto femenino. Nay de Gambia no se concibe por fuera de África, por tanto, es necesario confrontar todo lo que interpele esta noción de territorio. En efecto, Nay está llamada a ocupar afectiva y simbólicamente el lugar que como sujeto le pertenece. Y para esto debe enfrentar a los patrones culturales impuestos y resignificar su lugar cultural, ancestral y familiar.

---

45 Fernández, *Afuera crece un mundo*, 96

46 Fernández, *Afuera crece un mundo*, 228

Por su parte, la escritora y novelista Adelaida Fernández Ochoa, nos propone el contrapunteo de una melodía entonada desde África; un movimiento que llama a la reconciliación con el territorio. Este espacio del territorio es marcado en Nay a través de la evocación de varios elementos: la máscara que concentra su historia (p. 36), la memoria que está por encima de las lenguas impuestas (p. 70), El griot (p.75), la narración de su historia y su pueblo (p.110), los cánticos en su lengua (p.124). Todo esto resignifica en ella la relación con África como el espacio del volver a las raíces. Y este episodio lo vemos concluir al final de la historia, Nay de Gambia vuelve a reencontrarse con esa tierra del mítico retorno:

Porque África sale a recibirme, llega con las brisas, ellas traen la costa entera, el polvo de sus piedras y todo lo que los pasos muelen en ellas, la humedad de las palabras y de los suspiros, los vapores de sus ollas y un poco de humo de las hogueras diluidas con las estrellas bajitas. África sale a recibirme. Las olas que me mecen son los brazos líquidos de ella. ¡Maangi ci néég bi!<sup>47</sup>.

### Hacia una conclusión

Intenté vincular aquí la posición y la construcción del personaje femenino Nay de Gambia desde una narrativa que permite mirar otras formas de contar y narrar a la mujer negra. Este artículo reconoce esa poética de la memoria, de la resistencia donde el cuerpo, la palabra y la esencia de la mujer negra vislumbran otra faceta de la descolonización, que pone en juicio el papel hegemónico sobre los cuerpos negros. También este personaje narrado en *Afuera crece un mundo* (2017) se inscribe en y desde el sujeto femenino, donde las historias de las mujeres afrodescendientes latinoamericanas cobran vida y desarticulan las estructuras de poder de los procesos de deshistorización. Aquí la voz femenina desde su lugar de enunciación es un elemento que permite recuperar y dar a conocer no solo lo historiográfico, sino la importancia del sujeto femenino negro y en contar su historia.

Es por esto que este análisis interpretativo se suscribe dentro de una propuesta estética, ideológica y política desde las narrativas que promueven visibilizar el tema afro. Un tema coyuntural y fundamental, no solo para los movimientos políticos y feministas, sino también

---

47 Fernández, *Afuera crece un mundo*, 267

para la manera en que desde la literatura pueden ser fortalecidos esos espacios latinoamericanos narrados desde la escritura femenina que pone en consideración nuevas categorías y formas de ver a la mujer negra como una figura activa y constructora de una memoria y saberes ancestrales.

### **Bibliografía**

- Arfuch, Leonor. *Identidades, sujetos, subjetividades*, Buenos Aires: Prometeo, 2002.
- Bataille, Georges, *El erotismo*, Barcelona- España: Tusquets Editores, 1985.
- Curiel, Ochy, *Los aportes de las afrodescendientes a la teoría y práctica feminista: desuniverzalizando el sujeto mujeres*, Buenos Aires: En Perfiles del Feminismo, Vol III, 2007.
- Davis, Ángela. *Mujeres, raza y clase*, Madrid-España: Ediciones Akal, S.A, 2004
- Didi-Huberman, George. *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Bordes Manantial, 1997.
- Espinal Palacio, Juan “El proceso de manumisión de esclavos en la República de Colombia. Una mirada cuantitativa a la liberación de esclavos en Medellín durante la primera mitad del siglo XIX vista a través de cartas de manumisión”. *Revista de Estudios de Historia*, nº 5 (julio-diciembre de 2016) :63-87.
- Fanon, Frantz, *Piel negra, máscara blanca*. Madrid-España: Ediciones Akal, S.A, 2009.
- Fernández Ochoa, Adelaida, *Afuera crece un mundo*. Bogotá-Colombia: Editorial Planeta Colombiana S.A, 2017
- Fernández Ochoa, Adelaida, *Presencia de la mujer negra en la novela colombiana*. (tesis de maestría). Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira, 2011.
- Ferreira, Roquinaldo y Seijas, Tatiana. *El comercio de esclavos a América Latina una evaluación historiográfica*, Cambridge: University Press, 2018.

- Guevara, Paola. “La escritora caleña que encontró racismo, corrupción y perversión en la novela María”. *El País.com.co*. (Cali). 28 de abril de 2019. <https://www.elpais.com.co/cultura/gaceta/la-escritora-calena-que-encontro-racismo-corrupcion-y-perversion-en-la-novela-maria.html>
- Hegel, Georg. *Fenomenología del espíritu*, Madrid: Pre-textos, 2009.
- Henao, Darío. “Adelaida Fernández Ochoa Premio de novela Casa de las Américas 2015 Un canto al amor y a la libertad”. *La Palabra*. (Cali-Valle del cauca) marzo de 2015. <http://cvisaacs.univalle.edu.co/literatura/adelaida-fernandez-ochoa/>
- Isaacs, Jorge. *María*, Caracas: Colección Librería Ayacucho, 1978.
- Mbembe, Achille. *Crítica de la razón negra. Ensayos sobre el racismo contemporáneo*, París: Ediciones La Découverte, 2016.
- Saraceni, Ginna, *La soberanía del defecto legado y pertinencia en la literatura latinoamericana contemporánea*, Caracas-Venezuela: Editorial Equinoccio, 2012.
- Saraceni, Ginna, *Escribir hacia atrás: herencia, lengua, memoria*, Argentina: Biblioteca Ensayos Críticos, 2008.
- Sommer, Doris. *Libertades literarias la autoridad de los autores afrodescendientes*, Cambridge: University Press, 2018.
- Tornos Urzainki, Mainer, *Deseo y transgresión: en el erotismo de Georges Bataille*. 16. pp 195-210. 2010
- Tovar, Hermes. *El oscuro camino de la libertad. Los esclavos en Colombia, 1821-1851*, Bogotá: Universidad de los Andes, 2009
- Valencia Villa, Carlos “Motivaciones económicas en la manumisión de esclavas: una comparación entre ciudades de América Latina”. *Revista Ecuatoriana de Historia*, nº 27 (enero-junio de 2008): 19-42.
- Zapata Olivella, Manuel. *La rebelión de los genes: El mestizaje americano en la sociedad futura*, Bogotá: Altamir Ediciones, 1997.



# 12

## CAPÍTULO DOCE





# Crisis de ciudad en la narrativa contemporánea del Eje Cafetero (1986–2014)

*Rigoberto Gil Montoya*

Metrópolis

*Ciudades donde la vida apura  
tragos intensos,  
y el bullicio  
resulta un clamor de estadios,  
y el temor  
un puñado de tierra en los ojos,  
y la ansiedad  
precipita entre ríos de piedras  
los viejos horizontes de los  
dioses.*

*Alberto Verón*

*Paisaje urbano del siglo que amanece (2000)*

Demarcado por tres departamentos, Caldas, Risaralda y Quindío, y tres ciudades intermedias como sus capitales –Manizales, Pereira y Armenia–, el Eje Cafetero fortalece su relación con la cultura colombiana y en especial con su tradición literaria, a través de las más variadas expresiones que dialogan, sin dificultad, con las narrativas contemporáneas, algunas de las cuales se producen y circulan por fuera de un mercado editorial cuyo circuito de distribución suele concentrarse en la capital del país. La consecuencia inicial de esta cortapisa es el asomo de lo otro, de lo periférico, señalado como perteneciente a las provincias. Aunque se haga esfuerzos en congresos académicos por borrar límites espaciales, por leer la literatura en un plexo más amplio de la cultura, por reconocer en ella unos rasgos universales; e incluso se apele a la Constitución Política del 91 para recordar que Colombia es un país de regiones, nada homogéneo, con entidades territoriales autónomas en su gestión administrativa –incluyendo los territorios indígenas– es común encontrar que entre Bogotá como distrito capital y los departamentos, se establezca una escisión velada, se imponga una disparidad que tal vez carga con el lastre de una herencia colonial. Esta diferenciación puede leerse en una reciente columna sobre médicos caldenses, de Esteban Carlos Mejía titulada “Tres escritores de provincia”. En ella se refiere a las novelas *Los dormidos y los muertos* (2018) de Gustavo López, *Mar de leva* (2018) de Octavio Escobar y *El médico de Pérgamo* (2019) de Orlando Mejía. Al referirse a esta última y al constatar que el tema de la obra gira en torno a Galeno, médico y filósofo griego en el imperio romano, el columnista concluye con cierto asombro:

Su tema sobrepasa de lejos las fronteras de esta patria boba. Y eso que es un autor de provincia. Un provinciano escribiendo sobre sucesos universales, magnífica paradoja, quizás equiparable al distanciamiento espacio-temporal hacia este terruño de *Tríptico de la infamia* (Literatura Random House, septiembre de 2014), de otro provinciano, Pablo Montoya Campuzano, de El Retiro (¡Antioquia!)<sup>1</sup>.

Ser de provincia implica que no se vive en Bogotá ni se recibe, en una perspectiva histórica, influencia directa de la expresión estética y

---

<sup>1</sup> Esteban Carlos Mejía. “Tres escritores de provincia”. *El Espectador* (4 de diciembre 2020), Columna Rabo de paja: <https://www.elespectador.com/opinion/tres-escriitores-de-provincia/>

humanística afincada en unas tradiciones clásicas, grecolatinas, que le dieron aires cosmopolitas a la llamada *Atenas suramericana*, en tanto “mito político-cultural”, al decir de Carlos Rincón, agenciado en la oratoria, en el culto a la gramática, en los dictámenes de las academias de la lengua y de historia; todo ello sumado a los panegíricos de Marco Fidel Suárez y Rufino José Cuervo, con un fino despliegue de conocimiento de la cultura helénica, no exento de “gracejos, donaires y galanterías”<sup>2</sup>. Sin embargo, como un acto reflejo, nada irónico, la provincia quiso arrimarse a esta expresión cultural y respondió con una amalgama exótica, que logró ampliar la confusión por la lucha de los estilos en Colombia: el “grecoquimbayismo”<sup>3</sup>. La carga irónica más bien se dio en el espacio de la recepción, cuando este término fue empleado, aparte de García Márquez, por autores tan disímiles como Jaime Mejía Duque, Ricardo Cano Gaviria, Rafael Humberto Moreno-Durán y Eduardo Escobar<sup>4</sup>, para expresar con su uso una molestia frente a las raíces simuladas y los artificios de la cultura colombiana conservadora. “La calificación de «greco-caldenses» o «greco-quimbayas»—escribió Eduardo López Jaramillo—encierra cierta intención peyorativa”<sup>5</sup>; aunque esto no pudiera ocultar su filiación con los retóricos y los oradores de la *Atenas suramericana*, con todo y su condición de ser “hijos del autodidactismo”: “Los «greco-quimbayas», en este sentido, continúan con naturalidad un comportamiento propio de los intelectuales colombianos”<sup>6</sup>.

El mito de la *Atenas suramericana* fue, además, hondamente criticado por Gutiérrez Girardot cuando aludió a este como el resultado de practicar, en un ambiente político conservador, regeneracionista, una “cultura de la simulación”, es decir, una “cultura de viñeta”<sup>7</sup>. Estos

2 Carlos Rincón. Íconos y mitos culturales en la invención de la nación en Colombia (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar. Colección 2010, 2014) 198-199

3 Rigoberto Gil Montoya. «Posturas intelectuales y políticas del *Grecoquimbayismo*». *HiSTOReLo*, Vol. 2, n° 4: 112-133, 2010.

4 Ricardo Cano-Gaviria. “Nicolás Suescún, el ironista onirómano”, *Revista Aleph*, n° 136, Año XI, (enero/marzo, 2006); Rafael Humberto Moreno-Durán. *Los felinos del canciller* (Bogotá: Planeta, 1987); Eduardo Escobar. “Bohemia, antiohemia y regresión”, en *El ensayo en Antioquia*, selección y prólogo Jaime Jaramillo Escobar/Antonio Álvarez Restrepo (Medellín: Alcaldía de Medellín/Alcaldía Ciudadana/Biblioteca Pública Piloto de Medellín, 2003).

5 Eduardo López Jaramillo. “La generación greco-quimbaya”, en *Glosas de ver pasar* (Pereira: Biblioteca Pública Ramón Correa Mejía, Colección Escritores Pereiranos, n° 48, 2017) 89

6 López Jaramillo. “La generación greco-quimbaya”, 91

7 Rafael Gutiérrez Girardot. “La literatura colombiana en el siglo XX”. En *Manual de historia de Colombia*, Tomo III, *Historia social, económica y cultural* (. Bogotá: Procultura, 1982) 447-453

rasgos, de acuerdo con el balance que el filósofo boyacense hiciera a la luz del estilo expandido del poeta y político Guillermo Valencia, serían característicos de una “desmesura provinciana”<sup>8</sup>; la misma por la que acaso había sido censurado Gabriel García Márquez en 1950, en virtud de haberse referido con mordacidad en sus columnas de “La jirafa”, a “algunas congregaciones literarias de Bogotá”<sup>9</sup>. Las críticas no se hicieron esperar, al punto que su postura fue tildada de “típicamente provinciana”<sup>10</sup>. Desde este señalamiento, el joven escritor de veintitrés años, replicó: “El provincianismo literario en Colombia empieza a dos mil quinientos metros sobre el nivel del mar”<sup>11</sup>.

En esta circunstancia y sin perder de vista el lugar de enunciación de una literatura que se resiste a ser enmarcada en unas singularidades geográficas, sobre todo cuando a esas singularidades se le endilgan un implícito –lo otro, lo distinto– buscó profundizar en el tópico de la representación de ciudad que algunos novelistas exploran en sus obras recientes, no sin antes señalar algunas características de orden literario en el ámbito de la historia de la región, en aquello que se ha dado en llamar lo “grecolatino” y/o lo “grecocaldense”<sup>12</sup>. Esto con el fin de ligar la breve tradición literaria del Gran Caldas al denominado “Paisaje Cultural Cafetero”<sup>13</sup>, a propósito del reconocimiento de un territorio como ecosistema cultural, no ajeno a las crisis de un país híbrido en el mapa complejo de sus regiones.

El trabajo de reflexión busca elementos comunes y diferenciales en obras diversas como *Tierra de leones* (1986) de Eduardo García Aguilar, *Corte final* (2002) de Jaime Echeverri, *Anónimos* (2012) de Alan González, *Cielo parcialmente nublado* (2013) de Octavio Escobar Giraldo y *Metal-Riff para una sirena varada* (2014) de Omar García Ramírez. Se trata de aludir a ciertos contenidos de las obras señaladas, para caracterizar en sus páginas unos elementos sustanciales en la

---

8 Gutiérrez Girardot. “La literatura colombiana en el siglo XX”, 448

9 Gabriel García Márquez. *Textos costeños*. Recopilación y prólogo Jacques Gilard (Madrid: Mondadori, 1991) 193

10 García Márquez, *Textos costeños*, 193

11 García Márquez, *Textos costeños*, 193

12 Octavio Jaramillo Echeverri. ¿Qué es el grecolatinismo? (Manizales: Biblioteca de Escritores Caldenses, Imprenta Departamental, 1988).

13 Diego Alejandro Mayorga Castaño, “Paisaje Cultural Cafetero, Patrimonio de la Humanidad. La cuestión del discurso patrimonial en contraste con el paisaje de la caficultura”, *Territorios*, 32, 35-59 (noviembre 2015). Doi: <http://dx.doi.org/10.12804/territ32.2015.02>

composición imaginaria de unas nociones de ciudad, que se resuelven en crisis, o bien como sentimiento ambiguo de unos personajes que entran en conflicto emocional con sus lugares de origen, o bien como manifestación de lo anómalo en espacios inestables donde se impone la soledad, lo marginal, la crisis de valores, la inacción y, en general, el malestar con la cultura heredada; todo ello derivado de la circunstancia vivida por los escritores en tanto artistas y sujetos individuales. Se trata de una experiencia que corresponde a la modernidad, a lo que Luz Mary Giraldo describe como “(...) el punto de unión entre la ficción y la escritura consciente a través de la reflexión estética”<sup>14</sup>, esto es, “la autoconciencia y la metaficción”<sup>15</sup> en clave de carnaval y parodia; lo cual implica tener una alta conciencia del lenguaje y el reconocimiento de que la experiencia de vida puede ser nombrada desde unos descentramientos, donde es difícil esconder la crisis que se torna argumento en la existencia de los personajes.

La reflexión que propongo busca, asimismo, vincular las expresiones literarias de algunos narradores de la región del Eje Cafetero, con las manifestaciones de la más reciente literatura que se escribe en el país, en la que se insiste en dar cuenta de los conflictos propios de las ciudades colombianas modernas, mediadas por un proceso modernizador que ha ido de la mano con las nuevas violencias impuestas por el narcotráfico, el sicariato, el movimiento revolucionario armado, el paramilitarismo y el desplazamiento forzado. El propósito, en este caso, es actualizar la existencia de una literatura que solo por una contingencia de tipo territorial, ubicamos en un lugar de la geografía colombiana, pero que por su composición y sus logros estéticos y literarios, no se aparta de los rumbos que dicha literatura expresa en las coyunturas históricas de nuestro país en el siglo XXI, sumándose al inventario de lo que preocupa a la crítica literaria leer en perspectiva, como signos palpitantes de un devenir anómalo: la inseguridad, la corrupción, la violencia urbana, los reclamos sociales, la conciencia histórica, el sentido de la existencia, entre otros<sup>16</sup>.

---

14 Luz Mary Giraldo, *Narrativa colombiana: Búsqueda de un nuevo canon 1975 – 1995* (Santa Fé de Bogotá: CEJA, 2000 ) 101

15 Giraldo, *Narrativa colombiana: Búsqueda de un nuevo canon 1975 – 1995*, 106

16 Carlos Arturo Guevara Amórtegui y otros, *Novela colombiana: del canon a la marginalidad mediática* (Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Diálogos, 2015) 78-79

## Una herencia de colonización

Cuando en Colombia se habla del Eje Cafetero y más recientemente del Paisaje Cultural Cafetero, se hace referencia a tres departamentos en particular, Caldas, Quindío y Risaralda, cuyas capitales comparten una historia común en cuanto a los procesos de colonización (el antioqueño y caucano) que se vivieron en parte del siglo XIX<sup>17</sup>, y al fenómeno de poblamiento urbano, luego de su demarcación en una compleja geografía atravesada por el sistema montañoso de la región Andina.

No extraña, asimismo, que para inicios del siglo XX suela hablarse del Gran Caldas o el Viejo Caldas, no solo por unas confluencias político-administrativas (Manizales se erigió capital de la región), sino además por unas circunstancias históricas compartidas. La existencia de los antiguos caminos indígenas<sup>18</sup> impulsó unas dinámicas de intercambio de productos básicos y circulación de unos saberes comunitarios. Así, la arriería sería uno de los primeros motores de trueque comercial, unida a la fonda como una “bolsa mercantil”, que pronto se convirtió en “eje de la comunidad”<sup>19</sup>, y en promotora de una actividad mercantil, un tanto informal, aunque efectiva para el crecimiento de las pequeñas poblaciones, enraizadas en unos preceptos morales y religiosos cristianos, como legado o imposición –según se mire– de la permanencia de la cultura española en la Colombia republicana, posterior a las luchas de Independencia.

En relación con su memoria escrita, podríamos decir que la circulación de documentos impresos en el Gran Caldas también ofrece unas similitudes. Las primeras imprentas que se instalaron en la región se remontan a finales del siglo XIX o principios del XX. La primera que se abrió en Pereira, por ejemplo, data de 1903 y fue agenciada por el

---

17 Albeiro Valencia Llano, *Manizales en la dinámica colonizadora (1846-1930)* (Manizales: Universidad de Caldas, 1990); James J., Parsons. *La colonización antioqueña en el occidente de Colombia* (Bogotá: Banco de la República – El Áncora Editora, 1997).

18 Larry Vito Larrichio, “La arquitectura del paisaje topográfico-ecológico y adaptación cultural en el Eje Cafetero: el Camino del Quindío”. En *Policromías de una región. Procesos históricos y construcción del pasado local en el Eje Cafetero*, Alexander Betancourt Mendieta (Editor), 57-78 (Pereira: Red de universidades públicas del Eje Cafetero, Alma Mater y Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México, 2008)

19 Antonio García, *Geografía Económica de Caldas* (Bogotá: Banco de la República, Archivo de la Economía Nacional, 1978) 37

comerciante Emiliano Botero<sup>20</sup>. Más tarde, en 1909, se abrió en Pereira la Imprenta Nariño, cuyas máquinas fueron adquiridas a un empresario de Manizales, donde funcionaba con el nombre de Tipografía Caldas. Si se cotejan los contenidos de las primeras publicaciones, de carácter periodístico, podríamos establecer unos elementos análogos: lo que se escribe en estos medios de circulación limitada resalta la vida en comunidad, anima una idea de progreso entre los lugareños y se impone, desde las líneas editoriales, una especie de fiscalización en el actuar de las autoridades locales. La idea de progreso está vinculada con la construcción de vías, parques, medios de transporte y establecimientos de comercio.

En cuanto a los contenidos temáticos, se da lugar al acontecimiento cotidiano de una sociedad que se organiza, privilegiando una mirada costumbrista, heredada de viajeros y cronistas decimonónicos, en la que la poesía juega un papel de primer orden, al extremo de que la publicidad que aparece en los periódicos, se escribe a manera de rima y de versos bufos. En términos literarios, los poetas tendrían el privilegio de aparecer como garantes de una cultura letrada. De ahí su protagonismo en las páginas sociales y en las actividades culturales en las que participa la comunidad que apela al orden y al pragmatismo.

### Una herencia grecolatina

En materia de la producción literaria, las primeras décadas del siglo XX descubren a la región cafetera aún ligada a los influjos del Romanticismo, cuya figura cimera fue Jorge Isaacs, autor de *María* (1867), la novela emblemática de un sentir popular, donde lo trágico, en tanto visión de mundo, acendra la representación de un paisaje que influye en los estados anímicos de sus protagonistas. La novela de Isaacs fue imitada en el contexto Cafetero tanto en estilo como en contenido. Ese influjo se sintió con fuerza en la poesía que autores como Aníbal Arcila, Victoriano Vélez, Juan B. Gutiérrez, Lisímaco Salazar publicaban en la prensa local. En cuanto a la narrativa, la imitación corrió por cuenta del pereirano Arturo Suárez –uno de los primeros casos de profesionalización de la escritura en el país<sup>21</sup>–, en cuyas

20 Eduardo Correa Uribe. “El periodismo en Pereira”. En *Monografía de Pereira*, directores Alberto Upegui Benítez y Jairo Casas Upegui (Medellín: Ediciones Hemisferio, 1960) 76-77

21 Paula Andrea Marín Colorado. *Novela, autonomía literaria y profesionalización del escritor en Colombia (1926-1970)* (Medellín: La Cartera Editores E.U., 2016).

novelas de honda raíz popular, *Montañera* (1916) y *Rosalba* (1918), se percibe aún la idealización del paisaje, aunque el autor conseguirá agregarle a sus tramas un color local distintivo de la región. Pero quizás el ejemplo mayor de la resonancia del drama de Efraín y María en nuestro paisaje, lo verificamos en *Rosas de Francia* (1926), la primera novela del escritor y editor Alfonso Mejía Robledo, un hombre nacido en Villamaría (Caldas) en 1897, pero criado en Pereira, donde publicó la mayor parte de su obra poética y narrativa y en el que agenció la Editorial Panoramas<sup>22</sup>.

Mientras se extendía la sombra de *María* en el imaginario de algunos autores locales, otra sombra, quizá más fuerte, se cernía sobre el país. Me refiero al poeta modernista Guillermo Valencia, un hombre nacido en Popayán, influyente en la creación de un estilo nacional que, una vez avalado por la clase política de la gramática y el poder centralista<sup>23</sup>, se impuso en el país, como deriva de erudición y alta cultura. El poeta Valencia encarnó lo que críticos y especialistas han denominado el *Grecolatinismo*, una especie de escuela retórica y literaria, sustentada sobre la base de unas búsquedas estéticas foráneas, que lograron opacar, hasta la segunda mitad del siglo XX, cualquier intento de renovación, expresado tempranamente en las *Gotas amargas* (1908) de Silva y en su novela *De sobremesa* (1925), que hoy puede leerse como declaración de unos principios estéticos a los que se acogió el poeta *dandy*, como un modo de rechazo al ambiente cultural que vivía en su aldea natal. El otro intento de renovación opacado por ese estilo nacional de la grandilocuencia, fue sin duda el que brilló en el costumbrismo raizal de Tomás Carrasquilla.

A ambos intentos renovadores, habría que agregar el que impulsó el quindiano Luis Vidales al publicar su celebrado libro *Suenas timbres* en 1926. Para entonces los coletazos del vanguardismo eran fuertes en Chile, México y Argentina, pero muy tímidos en Colombia. Sin embargo, visto en perspectiva, una pequeña estridencia vanguardista puede hoy subrayarse en las crónicas de Luis Tejada y en la poesía

---

22 Alfonso Mejía Robledo. *Rosas de Francia* (1926). Estudio, edición y notas de César Valencia Solanilla y Rigoberto Gil (Pereira: Sello Editorial Red Alma Mater, Clásicos regionales, Universidad Tecnológica de Pereira, 2013)

23 Malcom Deas, "Miguel Antonio Caro y amigos: gramática y poder en Colombia", en *Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas* (Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1993) 25-60



de León de Greiff y Vidales. Solo que en la década del veinte, el país seguía ocupado en resaltar, como expresión ideal, el formalismo poético y exótico de Guillermo Valencia, señalado irónicamente por Eduardo Carranza, a comienzos de la década del cuarenta, como “un taller de belleza, una ortopedia de palabras”<sup>24</sup>, mientras la clase popular y periférica hallaba en la poesía de Julio Flórez la expresión más auténtica de un sentir social.

Tanto el formalismo poético y exótico de Valencia, como la poesía sentimental de Flórez, tuvieron gran acogida en la región Andina, lo que tal vez nubló la trascendencia de la obra narrativa de Bernardo Arias Trujillo, pero, en especial, la ejemplar vocación artística y arriesgada de un intelectual que no hizo deslindes entre sus preocupaciones estéticas y su vida personal, de cara a un contexto social y cultural pobre en tales vocaciones<sup>25</sup>.

### Las garras de los Leopardos

En relación con el Gran Caldas, dos fueron las vertientes que alimentaron procesos de escritura en la primera mitad del siglo XX. Por un lado, la herencia de Carrasquilla señaló el camino de los cuadros de costumbres y de los dramas locales, a partir del uso de un lenguaje rico en coloquialismos, derivado en parte de la colonización antioqueña. En este sentido, obras como *Bobadas mías* (1933) y *Asistencia y camas* (1934) del manizaleño Rafael Arango Villegas y *El río corre hacia atrás* (1980) del pereirano Benjamín Baena Hoyos, determinaron los alcances de un estilo marginal, apreciado en la provincia, muy distante, en sus propósitos literarios y humanísticos, del que agenciara el establecimiento político central bogotano, visible en las preceptivas y estudios académicos de Caro y Cuervo.

Por otra parte, pronto se impuso, quizá con mayor fuerza, el legado canónico de Guillermo Valencia, al ser acogido por un grupo de jóvenes radicales, cuyas preocupaciones en el campo intelectual, desconocían las líneas divisorias entre política y arte; respondiendo así a las vagas nociones que sobre literatura se tenían a principios del XX

24 Eduardo Carranza, “Un caso de Bardolatría”, en *Visión estelar de la poesía colombiana*, 189-192 (Bogotá: Biblioteca Banco Popular, Vol. 126, 1986) 192

25 Albeiro Valencia Llano y Roberto Vélez Correa. *Bernardo Arias Trujillo: el intelectual, el escritor* (Manizales: Universidad de Caldas, 1997)

en el país, donde igual se consideraba literario un discurso político, un panegírico o un texto periodístico de opinión. Me ocupó aquí de los denominados Leopardos, cuya filiación política al conservatismo, se dio en un momento de crisis al interior de este partido, cuando ya la hegemonía conservadora que ostentaban desde el siglo XIX –la llamada Regeneración–, empezó a sufrir fracturas. Esta situación coincide, paradójicamente, con el hecho de que el poeta Guillermo Valencia, fungiendo como candidato a la presidencia de la República por el conservatismo, fue derrotado en 1930 –segunda vez en su carrera política–, por el liberal Olaya Herrera.

Fieles a unas ideas radicales, cercanas al fascismo de Mussolini y al falangismo de Primo de Rivera, jóvenes conservadores como José Camacho Carreño, Eliseo Arango, Augusto Ramírez Moreno, Joaquín Fidalgo Hermida y los caldenses Aquilino y Silvio Villegas, insistieron en la construcción de una retórica que seguía remarcando el gusto por una expresión poética y narrativa incendiarias, puestas peligrosamente al servicio de unas ideologías en pugna, cuya mayor estetización, en el terreno de la realidad histórica y social, podría evidenciarse en los discursos instigadores de Jorge Eliécer Gaitán y Laureano Gómez. Una expresión retórica que en el campo minado de la escritura en el Gran Caldas, exhibe un libro emblemático, cuyo título hoy sugiere un rumbo nacional: *No hay enemigos a la derecha* (1937). En las páginas de ese libro, el autor, Silvio Villegas, declara su adherencia a una generación “excesivamente literaria”, cuyas búsquedas humanísticas descansan, según él, en el “aspecto estético del catolicismo”<sup>26</sup>.

Cuando un muchacho de la Costa Caribe, Gabriel García Márquez, se atrevió a preguntar en 1948 por la herencia literaria que recibía de los mayores y expresó que esta tenía un “sabor de barricada” y una “dimensión de trinchera”<sup>27</sup>, sospecho que apuntaba al estilo y a las visiones de mundo que defendían los Leopardos, a quienes miembros del Grupo de Barranquilla solían llamar, no sin sorna, los *Grecoaldenses*. Luego, en 1969, serían llamados *Grecoquimbayas* por Jaime Mejía Duque en su ensayo “Problemas de la Literatura en Caldas. La cultura en la provincia en el marco de ciertas condiciones

---

26 Silvio Villegas. *No hay enemigos a la derecha (Materiales para una teoría nacionalista)* (Manizales: Editorial Arturo Zapata, 1937) 19-23

27 Gustavo Arango. *Un ramo de nomeolvides. García Márquez en El Universal* (Bogotá: Tercer Mundo Editores/El Universal, 1995) 18

sociales de ‘subdesarrollo’”. En algunas de sus columnas de opinión de 1950, publicadas en *El Heraldo* de Barranquilla, García Márquez aludía a ellos como parte del “emplasto oratorio de indiscutible calidad nacional”, afectos a “manifestaciones tribunicias”, capaces de citar “con mayor desenfado a Cicerón, en jerga romana, como otros connotados oradores citaron a Goethe en grecocaldense, sin advertir la procedencia de la cita y valiéndose del socorrido argumento de que en el discurso oral no se ven las comillas”<sup>28</sup>.

Con el arribo de García Márquez al ámbito de la narrativa, una nueva generación buscaba hacerse a un lugar, al tiempo que tomaba distancias de ese estilo impostado, propio de una “múltiple ficción del *humanismo* colombiano”<sup>29</sup> —expresa Gutiérrez Girardot— de unas formas *excesivamente literarias*, para dar paso a una literatura con influencias distintas, acaso más próximas a las necesidades de representación de las crisis sociales y culturales de un país violento, fragmentado y desigual.

### Otras voces, otros ámbitos

Las tempranas posturas críticas de García Márquez frente a la tradición literaria heredada y el afortunado ejercicio de experimentación al que sometió su propia obra, constituyeron un cambio de rumbo en los procesos literarios del país. Para el caso de la literatura producida en el Eje Cafetero o del Gran Caldas, ese cambio se advirtió inicialmente en las obras de autores como Humberto Jaramillo Ángel, Silvio Girón, Jaime Echeverri, Néstor Gustavo Díaz y Eduardo García Aguilar. El quindiano Jaramillo Ángel fue un autor que ya en los años cuarenta se atrevía a escribir unos relatos apelando al fluir de la conciencia y al manejo complejo de temporalidades, a partir de la invención de personajes con una hondura psicológica<sup>30</sup>. Esa experimentación y capacidad de complejizar destinos y de admitir un lugar desde lo poético al hecho cotidiano, se percibiría de nuevo en un libro elogiado del manizaleño Jaime Echeverri. Me refiero a *Historias reales de la vida falsa* (1979). Entre uno y otro autor emerge, para Pereira, la narrativa

28 Gabriel García Márquez. *Textos costeños*, Obra periodística I. Recopilación y prólogo Jacques Gilard (Bogotá: Norma, 1997) 239

29 Rafael Gutiérrez Girardot. “La literatura colombiana en el siglo XX”. En *Manual de historia de Colombia*, Tomo III, *Historia social, económica y cultural* (. Bogotá: Procultura, 1982) 449

30 César Augusto Reyes Vélez. *Aproximación crítica a la cuentística de Humberto Jaramillo Ángel*. (Bucaramanga: Sic Editorial, 2009)

moderna de Silvio Girón Gaviria. En obras suyas como *Ninguna otra parte* (1971) y *Rostros sin nombre* (1973), el rumor de la ciudad en crisis, los diálogos del rebusque, empiezan a exigir su propia representación en el plano de una literatura que ya reconoce lo inocultable: la anomalía de sus contextos, la violencia urbana, el desamparo, la prostitución, la economía informal, la pobreza, el desplazamiento y el no futuro<sup>31</sup>.

De la representación de lo anómalo a la representación del esperpento, el camino resulta corto. Es aquí donde ubicamos obras como *La loba maquillada* (1975) de Néstor Gustavo Díaz y *Senador cena senador* (1985) de Carlos Eduardo Marín Ocampo, donde se recrea un ambiente cultural local, desde un tratamiento estético no exento de mofa y carnaval. En ambos textos se hace una rendición de cuentas, por vía de la ridiculización y el adefesio, a ese ambiente social que protagonizaron algunos miembros de los Leopardos, al pretender convertir a Manizales en un fortín ateniense.

Este malestar de la cultura se presiente en buena parte de la narrativa del manizaleño Eduardo García Aguilar, especialmente en su trilogía *Tierra de leones* (1986), *El bulevar de los héroes* (1987) y *Viaje triunfal* (1993). La extravagancia, la teatralidad exótica de los personajes de Aguilar, insisten en recordar un pasado lleno de viejas glorias literarias, que habitan un mundo de la impostura y la superficie, marcada por la adherencia a ciertos ideales estéticos alineados a un romanticismo decimonónico, mezcla de simbolismo y decadentismo, donde la figura de Rubén Darío deviene alegórica. El empleo de tales recursos descubre en el autor una “inveterada nostalgia por la ciudad de Manizales”<sup>32</sup>, el reclamo por el declive de una ciudad que pareciera vivir de un pasado glorioso, visible aún en la arquitectura *kitsch* de su casco central urbano. Para Vélez Correa, subyace en la obra de Aguilar una especie de “homenaje crítico a las generaciones de soñadores que creyeron y lucharon por hacer de esta capital de provincia una especie de Atenas merecedora de ser llamada el Meridiano Cultural de Colombia”<sup>33</sup>.

---

31 Rigoberto Gil Montoya. *Pereira: visión caleidoscópica* (Pereira: Instituto de Cultura de Pereira/Publiprint, 2002) 130-132

32 Roberto Vélez Correa. *Literatura de Caldas 1967-1997. Historia crítica* (Manizales: Editorial Universidad de Caldas, 2003) 47

33 Vélez Correa. *Literatura de Caldas 1967-1997*, 47

## Crisis de ciudad: lo que anuncian las voces neogrecolatinas

Del *homenaje crítico* a una ciudad de pasado glorioso en el imaginario de sus intérpretes, a la imagen híbrida de una ciudad que acentúa, al masificarse, la crisis social más allá del centro autorizado de la urbe, se perfila en el Eje Cafetero una escritura que aprovecha los logros estéticos y literarios del llamado *Boom* latinoamericano. Dicho de otra manera: los autores jóvenes, que nacieron bajo la sombra del realismo mágico, comprendieron el ejercicio de la literatura como campo de experimentación formal y el lenguaje como principio de renovación, a partir del cual se ampliaron, en las expresiones del *posboom*, las miradas críticas sobre unos contextos inestables, en los que el extraño rumor de la vida urbana y la paradójica soledad del ciudadano, estimulan la imaginación de sus creadores.

En cuanto a las ciudades intermedias que se suman al territorio del Gran Caldas, los contextos inestables se ligan al contexto mayor de un país que busca modernizarse, sin que logren esquivar del todo los coletazos de unos fenómenos con historia propia: la violencia bipartidista, las componendas políticas del Frente Nacional, el acendramiento de las guerrillas rurales y urbanas, el ascenso del narcotráfico, los desplazamientos forzados hacia las periferias de ciudades en contraste, los fallidos procesos de paz y la indiscriminada violencia paramilitar y del crimen organizado.

Lo que puede leerse en este nuevo proceso de escritura resulta interesante y, desde luego, conflictivo, para quienes aún reclamaban de la literatura sus nexos con unos procesos de representación más cercanos al realismo social de Soto Aparicio y Álvarez Gardeazábal y al neocostumbrismo de Fernando Vallejo. Lo nuevo está más cerca del tipo de experimentación con las formas que puede rastrearse en obras como *Breve historia de todas las cosas* (1975) de Marco Tulio Aguilera Garramuño, *Hasta el sol de los venados* (1976) de Carlos Perozzo, la trilogía *Fémina Suite* (1977-1983) de Rafael Humberto Moreno-Durán, *El álbum secreto del Sagrado Corazón* (1978) de Rodrigo Parra Sandoval, *Falleba* (1979) de Fernando Cruz Kronfly y *Prytaneum* (1981) de Ricardo Cano Gaviria. Estas obras buscaron alejarse de la anquilosada tradición literaria que tanto Gabriel García Márquez

como Hernando Téllez cuestionaron en los años sesenta<sup>34</sup>. Sus autores comprendieron que el lenguaje y las estructuras literarias puestos en situación, eran determinantes para la construcción de universos poéticos caros a la naciente vida urbana que se consolida en el destino de Ignacio Escobar, el personaje de *Sin remedio* (1984) de Antonio Caballero. De este fenómeno de renovación derivan las obras *El último diario de Tony Flowers* (1995) y *Variaciones* (1995), de los manizaleños Octavio Escobar y Adalberto Agudelo. O *Crónicas de Temis* (1993) y *Ópera prima*. Altamira 2001 (2001) de los quindianos Susana Henao Montoya y Omar Ramírez García. Obras que bien podemos enmarcar en “una estética de ruptura con respecto a la narrativa colombiana tradicional”<sup>35</sup>, de la que hablara Orlando Mejía Rivera al referirse a unos narradores colombianos no canónicos, cuyas obras debían ser estudiadas, conforme a la tematización que el crítico hace de los propósitos artísticos de los autores estudiados, “no con el canon vigente, sino con un distinto canon crítico que asimile los elementos culturales de su literatura”<sup>36</sup>.

Desde este lugar movedizo, se entiende mejor la visión crítica de Bonel Patiño en su ensayo “Neogrecolatinismo: una revisión de nuestra literatura caldense actual”, cuando afirma que los nuevos actores de la literatura en Caldas son igual de escapistas y evasivos que los autores afines al *Grecolatinismo*, en virtud de que las técnicas empleadas y los temas tratados por estos creadores recientes en sus propuestas literarias, los vincularía más con asuntos europeos y norteamericanos, dando así la espalda a realidades propias colombianas. Para este crítico, los nuevos escritores y poetas de su comarca continúan siendo “lejanos y difusos (...) nuestros creadores parecen haber escondido la cabeza como el avestruz”<sup>37</sup>.

Si bien las apreciaciones de Bonel Patiño resultan sugestivas al especificar los rasgos de la literatura de fin de siglo y comienzos del

---

34 Gabriel García Márquez. “La literatura colombiana, un fraude a la nación”. En *De Europa y América*, Obra periodística 3. Recopilación y prólogo Jacques Gilard (Bogotá: Norma, 1997) 575-579; Hernando Téllez. “Anotaciones sobre la literatura colombiana”, en *Textos no recogidos en libro 2* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Colección Autores Nacionales, 46. Edición y notas Juan Gustavo Cobo Borda) 759-767

35 Orlando Mejía Rivera. *La generación mutante. Nuevos narradores colombianos* (Manizales: Universidad de Caldas, Colección Artes y Humanidades, 2001) 31

36 Mejía Rivera. *La generación mutante*, 31

37 Bonel Patiño Noreña. “Neogrecolatinismo: Una revisión de nuestra literatura caldense actual”. En *Momentos y motivos de la grancaldensidad* (Manizales: Talleres de Edigraficas, 2003) 132

siglo XXI en su región, olvida ligar a esos rasgos todo un lento proceso literario de transformación y búsqueda, en el que se empeñaron escritores y poetas posteriores a Los Nuevos (1925) y la generación de Piedra y Cielo (1939). Piénsese en Luis Vidales, Osorio Lizarazo, Eduardo Carranza y Eduardo Zalamea. Con la expresión “neogrecolatina” se reducen las nuevas formas expresivas a la influencia, en nuestro medio, de la retórica excesiva de Silvio Villegas, cuyas huellas aún se revelan en la ensayística de Otto Morales Benítez, o en las columnas de opinión de Fernando Londoño Hoyos, a quien han atacado con frecuencia, tildándolo de “grecocaldense”<sup>38</sup>.

Por “lejanos y difusos” comprendo más bien la apuesta por una escritura que en sí misma se debió al interés de superar el color local de los cuadros de costumbres y el mero registro de las víctimas y victimarios de la violencia. Un interés que se convirtió en reclamo cuando se fortaleció la crítica literaria en las reflexiones de Baldomero Sanín, Rafael Maya y Hernando Téllez; este último, por ejemplo, puso en duda en 1951 que en Colombia, país con un alto grado de analfabetismo, existiera en realidad una fuerte tradición humanística que pudiera respaldar la superabundancia del *Grecolatinismo*<sup>39</sup>. En 1966 escribió que la nuestra era una literatura “medianera”, influenciada aún por la literatura del Centenario y proclive a una “irresistible tendencia a la cursilería”<sup>40</sup>. Pero su opinión llegó más lejos en 1966: “(...) nuestra literatura, la que hemos creado y escrito en el curso de nuestra propia historia, no puede, con exactitud y rigor, calificarse como tal”<sup>41</sup>. No era suficiente para Téllez lo que ya se registraba como avance en la narrativa de Arturo Laguado (*La rapsodia de Morris*, 1948 y *Danza para ratas*, 1954); la de Arnoldo Palacios (*Las estrellas son negras*, 1949); la de Álvaro Cepeda Samudio (*Todos estábamos a la espera*, 1954 y *La casa grande*, 1962); y la de García Márquez (*La hojarasca*, 1955 y *El coronel no tiene quien le escriba*, 1958). Lo lejano y lo difuso, en todo caso, ya había sido propuesto por García Márquez en

38 Héctor Abad Faciolince. “Modesta proposición para un monumento público”. *Semana*, n° 1226 (Bogotá, octubre 31- noviembre 7, 2005) 84

39 Hernando Téllez. “¿Pero hay tradición humanística?”. En *Textos no recogidos en libro*. Tomo I. (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Colección Autores Nacionales, 45. Edición y notas Juan Gustavo Cobo Borda) 310-316

40 Hernando Téllez. “Anotaciones sobre la literatura colombiana”, en *Textos no recogidos en libro 2* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Colección Autores Nacionales, 46. Edición y notas Juan Gustavo Cobo Borda) 762

41 Téllez, “Anotaciones sobre la literatura colombiana”, 764

1950, cuando apelaba a la necesidad de aceptar las influencias foráneas para afinar los estilos propios:

Todavía no se ha escrito en Colombia la novela que esté indudable y afortunadamente influida por los Joyce, por Faulkner o por Virginia Woolf. Y he dicho «afortunadamente», porque no creo que podríamos los colombianos ser, por el momento, una excepción al juego de las influencias<sup>42</sup>.

Este juego de las influencias ha permitido que a la zona geográfica del Eje Cafetero lleguen vientos que han refrescado el ambiente de su variada literatura, a partir de la inclusión de elementos que parcialmente podría enumerar aquí, señalando, entre paréntesis, algunas de las obras en las que es posible reconocer estos giros: la profundización en temas caros a la cultura popular (*Reina de picas*, 1993, de Jaime Echeverri y *Pelota de trapo*, 2009, de Adalberto Agudelo). La reactualización, en perspectiva crítica, de momentos históricos, inherentes al pasado de las regiones (*1851. Folletín de cabo roto*, 2007, de Octavio Escobar y *Verdes sueños*, 2011, de Cecilia Caicedo Jurado). La ironía y la parodia como instrumento semántico que despliega la ambigüedad literaria, el lujo de las citas –terreno abonado por Vila-Matas como referente tácito–, dando forma a cotidianidades contemporáneas que no escapan al erotismo, al juego de la memoria que reconstruye lo perdido, a lo no dicho que esconde el secreto (*De rumba corrida*, 1999, de Adalberto Agudelo, *La memoria de Elio*, 2009, de Hugo López Martínez, *Andago La línea K*, 2014, de Jaiber Ladino Guapacha y *Después el aire*, 2016, de Diego Alexander Vélez Quiroz). El tratamiento del fenómeno de la violencia a través de complejas estructuras narrativas (*Pensamientos de guerra*, 1998, de Orlando Mejía Rivera y *Los dormidos y los muertos*, 2018, de Gustavo López Ramírez). La incursión en el género negro y policiaco (*Saide*, 1995, de Octavio Escobar, *El juego de Archer*, 2010, de Adrián Pino y *Loveland, Un caso de Mario Cifuentes*, 2017, de Luis Alfonso Salazar). La contingencia de las pérdidas humanas y materiales derivadas del desastre natural, narrada a partir de experiencias familiares dramáticas (*Montañas azules*, 2016, de Juliana Gómez Nieto y *Bajo el cielo sucio*, 2018, de José Nodier Solórzano). En fin, el trabajo intertextual con formatos propios de la subliteratura: el cómic,

---

42 Gabriel García Márquez. *Textos costeños*, Obra periodística 1. Recopilación y prólogo Jacques Gilard (Bogotá: Norma, 1997) 190



las radionovelas, las revistas de aventuras, la narración gráfica (*Sobre el jardín de las delicias y otros textos terrenales*, 1994, de Omar García Ramírez y *Perros de paja*, 2000, de Rigoberto Gil).

A estos elementos variados habría que agregar el de la ironización de unos tópicos canónicos, al tiempo que se privilegia la construcción de personajes y ambientes enlazados a la complejidad de las atmósferas urbanas en ciudades intermedias. Si bien en la trilogía mencionada de Eduardo García Aguilar se recrea un supuesto pasado ilustre, la ausencia de una mirada irónica por parte del autor le cede el paso a un reclamo nostálgico, en el que pareciera invocarse el paraíso perdido de la anacronía, como el que representa y reclama el poeta viajero Leonardo Quijano en *Tierra de leones* (1986). Al retornar a la pequeña ciudad de Los Andes –clara referencia a Manizales–, Quijano observa que la ciudad de su juventud ha sido desplazada por una ciudad con aspiraciones modernas, que arrasa con una memoria y unos valores intrínsecos, para él, a una alta cultura:

La ciudad progresaba y crecía devorando los montes aledaños, deglutiendo viejos parques románticos, chupándose los aires andinos, carcomiendo la paz de los recuerdos y la ternura de los recodos inolvidables.<sup>43</sup>

La ironización resulta más clara en *Corte final* (2002), la novela de Jaime Echeverri. Néstor es un personaje frío y agudo en sus posturas críticas frente a Manizales. Más por un deber moral que por capricho o gusto, Néstor retorna a la ciudad de su infancia para asistir al entierro de su madre. La desaparición de la figura materna lleva consigo la negación de su propia naturaleza, unida al ámbito de una ciudad que a Néstor se le antoja decadente y opuesta a lo que él ha conseguido ser, o cree haber sido, en otra parte. Implacable en el momento de arrasar con las imágenes de un pasado reciente y perverso en su dinámica de liquidar mitos, el regreso de Néstor es doloroso, porque al poner en tela de juicio la conducta moral de su propia familia, pone en el centro del desastre su propia educación y con ella, las improntas y convenciones de una sociedad ampulosa, frívola, hipócrita y “(...) esquizofrénica. Una de sus caras pregona una intachable moralidad, mientras la otra se

---

<sup>43</sup> Eduardo García Aguilar, *Tierra de leones* (Manizales: Imprenta Departamental de Caldas, 1997) 50

regocija en lo prohibido”<sup>44</sup>. Sin antidotos para detener la propagación de esta enfermedad social, el protagonista se lanza a recorrer una ciudad extraña, incomprensible y vaga:

Todo superpuesto, escondido, agazapado, esperando el momento de manifestarse. Torrente que corre entre las fachadas, convirtiendo cada acera en la orilla de un río tormentoso. Imágenes de mí mismo reproducidas, multiplicadas, encerrándome entre las rejas de una nostalgia que no me pertenece y que desecho<sup>45</sup>.

Miembro de una familia con menos traumas, Andrés, el personaje de *Cielo parcialmente nublado* (2013), la novela de Octavio Escobar, también retorna a Manizales. Esta vez para acudir al llamado de su familia, preocupada por la salud mental del padre, a propósito de la situación política que se vivía en el país, durante los frustrados diálogos de paz que Andrés Pastrana llevó a cabo con el movimiento guerrillero de las Farc. Aún se recuerda la famosa silla vacía que no ocupó Manuel Marulanda, alias “Tirofijo”, en las negociaciones de paz, que permitieron el despeje de la zona del Caguán, lo cual, como sería analizado luego por especialistas, fortaleció militarmente a la guerrilla en una vasta zona del país. El padre de Andrés sufriría de ansiedad y temor frente a lo que podría pasar si el gobierno le entregara el poder a la subversión.

El viaje que Andrés emprende desde España a Colombia, y en especial, a su tierra natal, será un reencuentro con su familia y amigos; también será un viaje sentimental a la semilla. Un viaje menos traumático que el de Néstor en *Corte final*, y acaso más tranquilo, a pesar de que el viajero siente que la ciudad de sus primeros amoríos ya no le pertenece, porque su destino y su familia de España lo están esperando. La mirada de Andrés a la ciudad de Manizales es de reconocimiento y acaso de aceptación. El ambiente festivo en tiempo de Ferias hará más emotivo el recorrido por la avenida Santander y por los bellos laberintos del barrio La Estrella. Su paseo por este barrio en una bicicleta pintada con los colores del Once Caldas, es decir, los colores de su juventud, constituye un paseo memorable, un consentimiento de su propia realidad como hombre que pertenece a otro mundo más allá del Atlántico. Una familia

---

44 Echeverri, Jaime. *Corte final* (México: Ediciones Sin Nombre, 2002) 12

45 Echeverri, *Corte final*, 26.

que lo espera en la casa de siempre y le sirve de soporte para ver crecer a la suya:

Escogió una ruta que le permitía transitar por la parte más plana del barrio La Estrella (...) Ahora que pasaba una y otra vez por allí lo consolaba comprobar que su apreciación juvenil no estaba tan errada. Para rematar su paseo decidió darle la vuelta al estadio. Descendió por la calle sesenta y tres y viró hacia el sur por la avenida paralela (...) El impulso que traía le ayudó en la primera parte, pero después tuvo que luchar con el ahogo de sus pulmones, la fatiga de sus piernas y el dolor de sus rodillas (...) Desmontó sin cuidarse de qué pasaba con la bicicleta y respiró por la boca, con las manos sobre las rodillas, hasta que sintió que su corazón se desaceleraba. Un minuto después, más recuperado, levantó la bicicleta del pasto y empezó el doloroso regreso a la casa de sus padres<sup>46</sup>.

Si en García, Echeverri y Escobar se urde la cartografía de una ciudad que ocupa el lugar de la memoria y el deseo, en cuyo vértice afectivo el personaje central expulsa o encubre sus escrúpulos, con nieves perpetuas incluidas, el mapa urbano de una geografía compartida alarga sus calles sucias, abre boquetes en los lotes baldíos —una variante de *The broken windows theory*— concentra el nerviosismo en los estados alterados de la economía descalza y expande en los extramuros otros rumores fundidos en experiencias narrativas que enturbian el aroma a fruto rojo del Paisaje Cultural Cafetero. Pienso en *Anónimos* (2012) de Alan González Salazar y en *Metal-riff para una sirena varada* (2014) de Omar García Ramírez. A ambos autores les preocupa la música, el lenguaje multicolor de los guetos, el desafuero de los destinos vacilantes del transeúnte, ese “nuevo nómada urbano” —la expresión es de Cruz Kronfly— que se lanza a la ciudad a demarcar “el tejido de sus sensaciones”<sup>47</sup>, a pesar de que en ella se impongan “todos los delirios de novedad, todas las voracidades” propias del “imperio de lo efímero”<sup>48</sup>. De esta zona versátil y sospechosa germina el *underground*, el fuera de lugar, el rumbo incierto baudeleriano con destino a la taberna, la noche

46 Octavio Escobar Giraldo, *Cielo parcialmente nublado* (Bogotá: Intermedio Editores, 2013) 189-190

47 Fernando Cruz Kronfly, “Las ciudades literarias”. En *Pensar la ciudad*. Fabio Giraldo y Fernando Viviescas, compiladores. Bogotá: Tercer Mundo, 1996) 207

48 Cruz Kronfly, “Las ciudades literarias”, 207

humeante como un signo de la contracultura que no duerme. Habita en ambos autores la pulsión por una escritura aprensiva que vibra con las taquicardias de la vida. Saben que en medio de la alienación se escucha el fluir de la existencia en clave de rock y balada setentera.

Ninguno de estos escritores opera bajo la hojarasca del banano que extraen de Macondo, sino bajo los efectos cocteleros de psicoactivos y drogas que expenden en las esquinas de McOndo, ese nuevo país metropolitano intercomunicado, virtual y violento, ese *sí-lugar* en el que a la realidad aumentada se le antepone el prefijo post, de *post-todo*: “post-modernismo, post-yuppie, post-comunismo, post-babyboom, post-capa de ozono. Aquí no hay realismo mágico, hay realismo virtual”<sup>49</sup>. Con una *post-data*: en ese lugar sin límites de la masificación y el contraste, hasta la pobreza y la contaminación, hasta la soledad y el abandono se desbordan sobre un decorado ruidoso: “(...) con autopistas, metro, Tv-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald’s, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas contruidos con dinero lavado y *malls* gigantescos”<sup>50</sup>. Hablamos, por supuesto, de un país de marca trasnacional donde prima la cultura híbrida, o lo que Fuguet y Gómez llaman la *cultura bastarda* en la que nada se repele y todo se fusiona: el vallenato, el rock, la tecnocarrilera, la balada: “Temerle a la cultura bastarda es negar nuestro propio mestizaje”<sup>51</sup>, sentencian.

Con todo y su mueca mestiza, las voces –Él y Ella– en la propuesta narrativa de Alan González se resuelven anacrónicas, empolvadas en un ideal del malditismo; solo que en los sitios que frecuentan estos personajes lánguidos, con mal de Edipo, no se consume absenta y hachís; en su lugar, se exhala humo y se lee poesía. Es como si en *Anónimos* estuviéramos obligados a seguir en el universo esperpéntico de Leonardo Quijano en *Tierra de leones* (1986). Es como si esos chicos que deambulan por las márgenes de una ciudad alienada y vagabunda, retornaran, acaso más cansados en sus incursiones urbanitas por las *ollas*, a la Gruta Simbólica de Julio Flórez y decidieran licuarse en la bilis inagotable de Vargas Vila, mientras fingen caminar bajo el lastre de una experiencia leída, a la sombra de los poetas decadentistas y bajo los efectos de lo que estos personajes desangelados pueden adquirir en “La

---

49 Alberto Fuguet y Sergio Gómez, eds. *McOndo* (Madrid: Grijalbo, Mondadori, 1996) 10

50 Fuguet y Gómez, *McOndo*, 15

51 Fuguet y Gómez, *McOndo*, 15

Churria”: “aquel parnaso de las drogas”<sup>52</sup>. Para escenificar este lugar y quizá para subrayar un rictus melodramático, los personajes ambulantes ensayan algunas frases que podrían encajar en lo que aquí se nombra como “Hipernihilismo”<sup>53</sup>, una suerte de *delirium tremens* ocasionado por el exceso de poesía mezclada con parlache (torcy, yesca, bareto), una extraña psicosis tóxica asociada al efecto bovarista de creer en la literatura y hacer suyos sus contenidos. De ahí que se revuelvan, en un mismo coctel, las admoniciones de Alberto Caeiro –heterónimo de Pessoa–, las obras pictóricas que recogen lo monstruoso de la vida melancólica, el brío rebelde de los textos juveniles de Andrés Caicedo, un verso delgado de Rilke, un aullido poliformo de Bunbury y como tela de fondo, una idea vaga sobre “La obra maestra desconocida” de Balzac:

La ciudad me resulta espectral... Retorno a casa, al sueño, para despertar al medio día, no soportando ver nacer el sol, con plomo en la sangre y cenizas en los pulmones, los ojos abiertos escudriñando la oscuridad, recordando con indecible dificultad los errores de ayer: «*Estoy enfermo*» Le dije «*Es mi destino, debo resolverlo*» (...) desemboqué en barrios laberínticos donde las aves carroñeras vigilan en los techos o entre la basura; donde desde las puertas sombrías de las casas apiñadas salían hombres cubiertos con harapos de las mejores marcas, salían llenos de furia (...) Nos marchamos fumando con lentitud, ascendiendo las escaleras en zigzag; ya arriba, lejos de la cloaca, la lluvia se precipitaba sobre la ciudad donde sobresalen los centros comerciales<sup>54</sup>.

González Salazar apela a la escritura teatral, al congelamiento de escenas gobernadas por el tedio, donde es posible desvelar, *in extenso*, el movimiento neurótico de una ciudad alucinada por el tránsito perezoso de unos jóvenes que van de un lugar a otro con su hartazgo atado a un cigarrillo. Se impone así un discurrir casi adolescente y sin experiencia, que se replica a sí mismo: “¡Sólo yo puedo sepultar mis tormentos!”, dramatiza una voz frente a la reja abierta de un cementerio<sup>55</sup>. Y se

52 Alan González Salazar, *Anónimos* (Medellín: La Carreta Editores, Instituto Municipal de Cultura y Fomento al Turismo de Pereira, 2012) 44-45

53 González, *Anónimos*, 58

54 González, *Anónimos*, 40-43-44

55 González, *Anónimos*, 35

comprende, desde luego, esa afirmación de autonomía, en tanto que es fruto de un “Maldito lirismo quejumbroso”<sup>56</sup>.

Desde otro lugar de enunciación, más libre de los lastres del pasado centenarista y grecocaldense, con un malditismo pop, discurre la vida de Gregorio Toscano, empresario de músicos “rayados”<sup>57</sup>, investigador del *heavy* colombiano y coleccionista del “mejor rock clásico”<sup>58</sup>, narrador de *Metal-riff para una sirena varada* (2014), una suerte de biografía novelada. Heredero de un romanticismo tardío, Toscano llegó a pensar que un escritor “podría pasar sobre la historia o permanecer en la memoria de su tribu, con tan solo un poema”<sup>59</sup>. Enemigo declarado del *establishment*, pero en especial de los “intelectuales de la nomenclatura”, Toscano le da rostro casi heroico a una figura legendaria del movimiento metalero en Colombia y, de paso, traza algunas líneas personales de unos destinos ignorados entre lo que podríamos llamar la *psychedelic generation*. Hablamos de un tiempo posterior a la saludable aunque exigua trifulca nadaísta, que daría paso a la conformación de guerrillas urbanas, a la aplicación de un estatuto de seguridad antiterrorista y al surgimiento de una ola de escritores y poetas que empezó a valorar, con suspicacia, las secuelas del mágicorealismo. La decisión fue otra: asimilar la estética pop anglosajona a la manera de Allen Ginsberg y corrientes subliterarias que se nutren del cómic, el cine de licántropos y vampiros, el radioteatro, los *never-before-seen drawings* de Tim Burton, la fotonovela y el *role-playing game*.

La *psychedelic generation* que Ómar García pincela en el apartado “Visitantes del duende en carreteras del infierno”, habita los bordes y extramuros de McOndo, aunque en lugar de hamburguesas con ketchup, sus personajes consumen tripis con cerveza. El narrador describe, bajo los *riffs* de una guitarra maldita, los fantasmas de un álbum de vidas extraviadas: Juanita Billard y su muerte en la “montaña blanca”; Pedro Sinisterra, el veloz, el mismo que convirtió su muerte en ironía, al estrellarse contra una valla de ron Viejo de Caldas; Antonio Ferreira, un ecologista perdido en tierras de los páramos; Pedro Catarsis y su inmersión en los infiernos a través de su música siniestra; Mary Shelley

---

56 González, *Anónimos*, 80

57 Omar García Ramírez, *Metal-riff para una sirena varada* (Armenia: Biblioteca de Autores Quindianos, Secretaría de Cultura, Gobernación del Quindío, Universidad del Quindío 2014), 45.

58 García, *Metal-riff para una sirena varada*, 45

59 García, *Metal-riff para una sirena varada*, 93

Fernández, cuya laceración del cuerpo desemboca en la neurosis de una sociedad machista que niega el cuerpo femenino ensañándose con él. El inventario de los destinos confusos es tan amplio en estas carreteras del infierno, como la desazón duenderil que estos seres de la muchedumbre heredaron de un país atávico, un “infierno verde del que todos éramos un poco sobrevivientes”<sup>60</sup>: “¿Qué éramos como generación? ¿Qué significábamos?”<sup>61</sup>, se pregunta Toscano al final de todo. La respuesta desalentadora precisa de una nueva interrogación: “¿Fantasmagoría de amigos lejanos y muertos?”<sup>62</sup>

En la novela de García Ramírez se atiende al fluir de una contracultura que merodea en ocasiones un pedazo de ciudad por las encrucijadas del Parque Nacional, la Plaza de Toros, el parque del chorro de Quevedo y los nichos orientales de La Candelaria en Bogotá. Se atiende a una contracultura que demanda su propia simbología y arritmia. Y por contracultura entendemos lo que enseñó Ken Goffman: un fenómeno histórico que deriva de la necesidad del sujeto por *afirmar* su poder individual: “para crear su propia vida más que para aceptar los dictados de las convenciones y autoridades sociales que le rodean, ya sean generales o subculturales”<sup>63</sup>. Para no ir más lejos, Angélica, la cantante nacida en 1975, la *sirena varada*, *La Hechicera-Druida*, la *Sirena de los suburbios capitalinos*, está convencida de que “Existe una corriente de resistencia cultural”<sup>64</sup> donde su música se inscribe y tiene frecuencia. Pero a su vez Toscano está convencido de que algo no funciona bien en el ambiente del rock que se practica en América Latina, cuando comprueba que se actúa bajo la premisa de que solo es válido lo anglosajón. El rock para él pasó de ser marginal a convertirse en la música del sistema, el sistema la cooptó, convirtiendo a sus inspiradores en simples “*Freaks* desechables”<sup>65</sup>. Esa es su crítica: “Quien no encaja y se amolda, está condenado a vivir en la periferia y se mantiene gracias a circuitos alternativos y siempre bajo sospecha, control y vigilancia”<sup>66</sup>.

---

60 García, *Metal-riff para una sirena varada*, 129

61 García, *Metal-riff para una sirena varada*, 157

62 García, *Metal-riff para una sirena varada*, 157

63 Ken Goffman. *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al ácid-house*. (Barcelona: Anagrama, 2005) 61

64 García, *Metal-riff para una sirena varada*, 55

65 García, *Metal-riff para una sirena varada*, 123

66 García, *Metal-riff para una sirena varada*, 123

Al buscarla en su memoria febril y al elevarla a la categoría de *sirena mística* y *reina del metal dorado*, Gregorio Toscano da lugar en Angélica a sus sentimientos más íntimos y desnuda él mismo el fracaso de un colectivo que reclama existir en los pesados ambientes de antros como el “Enano de hierro”, “Los nostálgicos decadentes”, o el “Cabaret-Voltaire”, este último ubicado en los alrededores del círculo de la Plaza de Toros bogotana, donde, al decir del narrador, se entregaban a los desmanes de una *vida dadaísta*, esto es, una vida confiada al exceso, a la negación del lugar común, a la representación de lo absurdo, a la algarabía de una poética lacerada por el sol de media noche y las luces de neón:

¿Crees que soy oscuro?!  
¿Crees que soy un animal de hielo?!  
¿Crees que soy una bestia de fuego?!  
Nadie te regalará una dosis.  
Nadie te encenderá un cigarrillo...  
La avenida lluviosa es larga.  
Oscura como una película de gángster de los años 50 (...)<sup>67</sup>

El laberinto en *Metal-riff para una sirena varada* ha complicado sus oscuras galerías, ha triplicado sus espejos cóncavos y alargados el inventario de sus fantasmas y sombras a través de la distorsión generada por el artificio perceptivo que suscitan las drogas y la ausencia de futuro. No hay salida del laberinto cotidiano de urbes alienadas, porque tampoco hay deseo de buscarla. Hay heroísmo en la inacción, rebeldía en la desidia. Hay desamparo en las fugas nocturnas, ternura al perseguir los afectos. Lo que se presenta con Angélica y su pareja es un *ennui* de los últimos días, un desaliento que trata de suavizarse con la música, el alcohol y las drogas. Ya no es el *spleen* baudeleriano del poeta que sale al mundo y se entrega a la contemplación de la derrota de los otros y en esa derrota explora la honda belleza en los ojos de los pobres y desheredados. El *spleen* acá se vive tras las cortinas de un aparta-estudio o del cuarto de un hotel *on the road*, como telón de fondo para hacer ajena la experiencia del desorden y la transgresión: “Yo no había sido más que un periférico, una buena parte de mi vida había escrito desde cuartos mal iluminados en hoteles baratos”<sup>68</sup>. La

---

67 García, *Metal-riff para una sirena varada*, 69

68 García, *Metal-riff para una sirena varada*, 91



periferia no es el castigo, es tal vez un motivo para declarar el dolor, la desgarradura, para dar lenguaje a una antigua pesadumbre. La periferia es un estado del alma que no tiene sitio en el pesebre de una familia que huye del castigo. El *spleen* deviene aquí “ofrenda litúrgica para nuestra soledad”<sup>69</sup> y tiene cara de abandono y se regodea en la suciedad en que conviven los seres maltrechos:

La ciudad transcurría catatónica y rayada como una vieja película en blanco y negro (...) Por estas calles en donde docenas de veces paseamos, sobre esta geografía de coordenadas de cemento y un cielo cambiante de cristal negro que se derrumbaba en aguaceros cada seis horas (...) La lluvia se ocupa en las mesetas del trópico de lavar las muertes que dejan los movimientos telúricos del tiempo.<sup>70</sup>

A partir del recorrido que hemos hecho por algunas de las vertientes de la literatura del Gran Caldas (Eje Cafetero), se puede concluir que el nuestro es un proceso que cada vez está más abierto a los diálogos y discusiones con una literatura de temática urbana, donde empiezan a surgir, en el plano de su representación estético-literaria, las hondas problemáticas de las ciudades intermedias en cuanto a fenómenos históricos, culturales y sociales que les son inherentes. El hecho de que narradores emblemáticos de nuestra región se resuelven críticos frente a la tradición de la que nutrieron sus obras iniciales y desde allí generen procesos creativos cada vez más híbridos y con más huellas de influencias foráneas, permite advertir una evolución que señala nuevos caminos en el escenario de nuestra breve tradición literaria. Es nuestra forma de superar modos de expresión propios de la grandilocuencia y la rimbombancia de un estilo que hizo carrera en el país de Guillermo Valencia y el leopardo Silvio Villegas. La de ahora es una literatura que mira hacia el pasado para reactualizar sus contenidos, que acepta el discurso de la historia como versión de unas verdades puestas en entredicho, que hace de la memoria un nicho de confrontación, que convierte el lenguaje en un laboratorio experimental y que aterriza en el presente para asumirse portadora de unos diálogos con la literatura que hoy se genera, sin demora, en las diversas regiones de un país del *post-todo*, complejo en su variada y exótica cultura.

69 García, *Metal-riff para una sirena varada*, 27

70 García, *Metal-riff para una sirena varada*, 78

## Bibliografía

- Abad Faciolince, Héctor. “Modesta proposición para un monumento público”. *Semana*, n° 1226 (Bogotá, octubre 31- noviembre 7, 2005): 84.
- Arango, Gustavo. *Un ramo de nomeolvides. García Márquez en El Universal*. Bogotá: Tercer Mundo Editores/El Universal, 1995.
- Cano-Gaviria, Ricardo. “Nicolás Suescún, el ironista onirómano”, *Revista Aleph*, n° 136, Año XI, (enero/marzo, 2006).
- Carranza, Eduardo. “Un caso de Bardolatría”. En *Visión estelar de la poesía colombiana*, 189-192. Bogotá: Biblioteca Banco Popular, Vol. 126, 1986.
- Correa Uribe, Eduardo. “El periodismo en Pereira”. En *Monografía de Pereira*, Alberto Upegui Benítez y Jairo Casas Upegui, directores, 76-77. Medellín: Ediciones Hemisferio, 1960.
- Cruz Kronfly, Fernando. “Las ciudades literarias”. En *Pensar la ciudad*. Fabio Giraldo y Fernando Viviescas, compiladores. Bogotá: Tercer Mundo, 1996.
- Deas, Malcom. “Miguel Antonio Caro y amigos: gramática y poder en Colombia”. En *Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas*, 25-60. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1993.
- Echeverri, Jaime. *Corte final*. México: Ediciones Sin Nombre, 2002.
- Escobar, Eduardo. “Bohemia, antibohemia y regresión”, en *El ensayo en Antioquia*, selección y prólogo Jaime Jaramillo Escobar/ Antonio Álvarez Restrepo (Medellín: Alcaldía de Medellín/ Alcaldía Ciudadana/Biblioteca Pública Piloto de Medellín, 2003).
- Escobar Giraldo, Octavio. “El discurso”. En *La posada del almirante Benbow*. Manizales: Imprenta Departamental de Caldas, 1997.

- Escobar Giraldo, Octavio. *Cielo parcialmente nublado*. Bogotá: Intermedio Editores, 2013.
- Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio, eds. *McOndo*. Madrid: Grijalbo, Mondadori, 1996.
- García Aguilar, Eduardo. *Tierra de leones*. Manizales: Imprenta Departamental de Caldas, 1997.
- García, Antonio. *Geografía Económica de Caldas*. Bogotá: Banco de la República, Archivo de la Economía Nacional, 1978.
- García Márquez, Gabriel. *Textos costeños*. Recopilación y prólogo Jacques Gilard. Madrid: Mondadori, 1991.
- García Márquez, Gabriel. *Entre cachacos*, Obra periodística 2. Recopilación y prólogo Jacques Gilard. Bogotá: Norma, 1997.
- García Ramírez, Omar. *Metal-riff para una sirena varada*. Armenia: Biblioteca de Autores Quindianos, Secretaría de Cultura, Gobernación del Quindío, Universidad del Quindío, 2014.
- Gil Montoya, Rigoberto. *Pereira: visión caleidoscópica*. Pereira: Instituto de Cultura de Pereira/Publiprint, 2002.
- Gil Montoya, Rigoberto. «Posturas intelectuales y políticas del *Grecoquimbayismo*». *HiSTOReLo*, Vol. 2, n° 4: 112-133, 2010.
- Giraldo, Luz Mary. *Narrativa colombiana: Búsqueda de un nuevo canon 1975 – 1995*. Santa Fé de Bogotá: CEJA, Centro Editorial Javeriano, 2000.
- Goffman, Ken. *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al ácid-house*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- González Salazar, Alan. *Anónimos*. Medellín: La Carreta Editores, Instituto Municipal de Cultura y Fomento al Turismo de Pereira, 2012.

- Guevara Amórtegui, Carlos Arturo, Vargas Manrique, Pedro José y Granda Gaviria, Armando. *Novela colombiana: del canon a la marginalidad mediática*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Diálogos, 2015.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. “La literatura colombiana en el siglo XX”. En *Manual de historia de Colombia*, Tomo III, *Historia social, económica y cultural*, 448-467. Bogotá: Procultura, 1982.
- Jaramillo Echeverri, Octavio. *¿Qué es el grecolatinismo? Manizales: Biblioteca de Escritores Caldenses, Imprenta Departamental, 1988.*
- López Jaramillo, Eduardo. *Glosas de ver pasar*. Pereira: Biblioteca Pública Ramón Correa Mejía, Colección Escritores Pereiranos, n° 48, 2017.
- Marín Colorado, Paula Andrea. *Novela, autonomía literaria y profesionalización del escritor en Colombia (1926-1970)*. Medellín: La Carreta Editores E.U., 2016.
- Mayorga Castaño, Diego Alejandro. “Paisaje Cultural Cafetero, Patrimonio de la Humanidad. La cuestión del discurso patrimonial en contraste con el paisaje de la caficultura”. *Territorios*, 32 (noviembre 2015): 35-59. Doi: <http://dx.doi.org/10.12804/territ32.2015.02>
- Mejía Duque, Jaime. “La llamada literatura Greco-quimbaya”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Biblioteca Luis Ángel Arango, n° 6, Vol. VII (1964): 974–982.
- Mejía Duque, Jaime. “Problemas de la Literatura en Caldas. La cultura en la provincia en el marco de ciertas condiciones sociales de ‘subdesarrollo’”. En *Literatura y Realidad*. Medellín: Editorial Oveja Negra, 1969.
- Mejía Rivera, Orlando. *La generación mutante. Nuevos narradores colombianos*. Manizales: Universidad de Caldas, Colección Artes y Humanidades, 2001.

- Mejía Robledo, Alfonso. *Rosas de Francia* (1926). Estudio, edición y notas de César Valencia Solanilla y Rigoberto Gil Montoya. Pereira: Sello Editorial Red Alma Mater, Clásicos regionales, Universidad Tecnológica de Pereira, 2013.
- Mejía, Esteban Carlos. “Tres escritores de provincia”. *El Espectador* (4 de diciembre 2020), Columna Rabo de paja: <https://www.elespectador.com/opinion/tres-escritores-de-provincia/>
- Moreno-Durán, Rafael Humberto. *Los felinos del canciller*. Bogotá: Planeta, 1987.
- Parsons, James J. *La colonización antioqueña en el occidente de Colombia*. Bogotá: Banco de la República – El Áncora Editora, 1997.
- Patiño Noreña, Bonel. “Neogrecolatinismo: Una revisión de nuestra literatura caldense actual”. En *Momentos y motivos de la grancaldensidad*. Manizales: Talleres de Edigr@ficas, 2003.
- Reyes Vélez, César Augusto. *Aproximación crítica a la cuentística de Humberto Jaramillo Ángel*. Bucaramanga: Sic Editorial, 2009.
- Rincón, Carlos. *Íconos y mitos culturales en la invención de la nación en Colombia*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar. Colección 2010, 2014.
- Téllez, Hernando. *Textos no recogidos en libro*. Tomo I. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Colección Autores Nacionales, 45. Edición y notas Juan Gustavo Cobo Borda, 1979.
- Téllez, Hernando. *Textos no recogidos en libro 2*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Colección Autores Nacionales, 46. Edición y notas Juan Gustavo Cobo Borda, 1979.
- Valencia Llano, Albeiro. *Manizales en la dinámica colonizadora (1846-1930)*. Manizales: Universidad de Caldas, 1990.

Valencia Llano, Albeiro y Vélez Correa, Roberto. *Bernardo Arias Trujillo: el intelectual, el escritor*. Manizales: Universidad de Caldas, 1997.

Vélez Correa, Roberto. *Literatura de Caldas 1967-1997. Historia crítica*. Manizales: Editorial Universidad de Caldas, 2003.

Verón, Alberto Antonio. *Paisaje urbano del siglo que amanece*. Pereira: Colección de Escritores Pereiranos, 17, Editorial Postergraph, 2000.

Villegas, Silvio. *No hay enemigos a la derecha (Materiales para una teoría nacionalista)*. Manizales: Editorial Arturo Zapata, 1937.

Vito Larrichio, Larry. “La arquitectura del paisaje topográfico-ecológico y adaptación cultural en el Eje Cafetero: el Camino del Quindío”. En *Policromías de una región. Procesos históricos y construcción del pasado local en el Eje Cafetero*, Alexander Betancourt Mendieta (Editor), 57-78. Pereira: Red de universidades públicas del Eje Cafetero, Alma Mater y Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México, 2008.

## Autores

**Jhonattan Arredondo Grisales** (Cartago, Valle, 1990). Poeta, narrador e investigador literario. Licenciado en Español y Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira, tallerista de la Biblioteca del Banco de la República (Centro Cultural Pereira) y docente del Colegio del Sagrado Corazón de Jesús Hermanas Bethlemitas de Pereira. Ganador del Concurso Nacional de “Cuentos cortos para esperas largas” 2017 (Festival de Literatura de Pereira) y Finalista de la V Edición del Concurso Internacional de Microrrelatos (Fundación César Egido Serrano, España). Ha sido invitado al Festival Internacional de Poesía Luna de Locos (2018), al Festival del Libro de Santa Rosa de Cabal (2018) y a la Feria del Libro de Pereira “Paisaje, café y libro” (2018, 2019). Publicaciones suyas aparecen en medios de comunicación como *Literariedad*, *La Raíz Invertida*, *El Diario*, *El Espectador*, entre otros. Su libro de poesía *Las sombras interiores* (inédito) obtuvo Mención de Honor en el XXIV Premio Latinoamericano de Poesía Ciro Mendía

**Patricia Cabarcas Morales** (Barranquilla, Atlántico, 1983). Magíster en Estudios Literarios de la Universidad Santo Tomás de Bogotá, Magíster en Educación de la Universidad del Atlántico y estudiante del Doctorado en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira. Es docente activa de la Secretaría de Educación del Distrito de Bogotá. Perteneció al Grupo de Investigación en Estudios Regionales sobre Literatura y Cultura de la Universidad Tecnológica de Pereira y al Colectivo Red Elegguá, una ONG colombiana interesada en investigar y fomentar una educación antirracista basada en el estudio de África y la diáspora africana. Orienta, investiga y desarrolla su propuesta de estudio en torno al tema de la “La memoria y su reescritura como herencia y resistencia en la narrativa de tres narradoras afrolatinoamericanas”.

Interesada, a través de su investigación, en profundizar los Estudios Afrolatinoamericanos y lo relacionado con el papel de la mujer negra, en particular, como constructora de memoria, herencia y resistencia, con especial atención a la intersección entre raza, clase y género, el cuerpo negro femenino y lo afrodiaspórico.

**Carlos Alberto Castrillón** (Armenia, Quindío, 1962-2021). Poeta, cuentista, traductor, editor, gestor cultural, crítico literario e investigador de los procesos literarios de la región del Gran Caldas. Gestor de la Biblioteca de Autores Quindianos. Consultor del Ministerio de Educación Nacional en temas de lineamientos curriculares. Especialista en la Enseñanza de la Literatura de la Universidad del Quindío y Magíster en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira. En ambas universidades se desempeñó como profesor de literatura, con énfasis en metodologías de la investigación literaria. Entre sus libros se destacan *El rostro de los objetos* (1990), *Libro de abluciones* (2010), *Tres ensayos de vecindad* (2010) y *Palabras reincidentes* (2014).

**Rigoberto Gil Montoya** (La Celia, Risaralda, 1966). Magíster en Comunicación Educativa (UTP) y Doctor en Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Está adscrito a la Facultad de Educación de la Universidad Tecnológica de Pereira donde dirige el Grupo de Investigación en Estudios Regionales sobre Literatura y Cultura. Es profesor del Doctorado en Literatura y de las maestrías en Literatura y en Estética y Creación (UTP). Autor de los libros *El laberinto de las secretas angustias* (1992), *La urbanidad de las especies* (1996), *Perros de paja* (2000), *Pereira: visión caleidoscópica* (2002), *Plop* (2004), *Territorios* (2010), *Mi unicornio azul* (2014), *El museo de la calle Donceles* (2015) y *La buena hora de la literatura colombiana en el siglo XX* (2019). Algunos de sus reconocimientos obtenidos: Premio Nacional de Novela “Aniversario Ciudad de Pereira” (1992); Premio Departamental de Historia (1998) del Ministerio de Cultura; ganador del concurso de ensayo “Caldas 100 años” con su libro *Guía del paseante* (2005); Premio Nacional de Literatura (2014) de la Universidad de Antioquia por su novela *Mi unicornio azul*; segundo lugar en el III Concurso Nacional de Novela Corta de la Universidad Javeriana con su obra *El museo de las calle Donceles*; Premio de Periodismo “Simón Bolívar” (2017) en la modalidad de Crítica.



**Nathalia Gómez Raigosa** (Pereira, Risaralda, 1989). Candidata a Doctora en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira (Becaria de Minciencias), Magíster en Literatura de la misma Universidad, y Comunicadora social-periodista de la Universidad Católica de Pereira. Realizó pasantías internacionales en la Universidad de Buenos Aires (2017), Universidad Autónoma de Barcelona (2018), Università degli Studi di Bergamo (2018) y *fellowship* en el “Archivo García Márquez” en el Harry Ransom Center de la Universidad de Texas (2022). Investigadora asociada al grupo de investigación de Estudios Regionales sobre Literatura y Cultura en las líneas “Procesos de escritura creativa en los campos de la ficción y el periodismo” y “Literatura y Contexto Social”, ambas dirigidas por el profesor Rigoberto Gil Montoya. Investigadora asociada en dos proyectos vinculados a AR.DOC (Archivo Digital y Nueva Edición Crítica de Obras Completas de Rubén Darío), dirigido por el profesor Rodrigo Caresani de la Universidad Tres de Febrero en Buenos Aires (Argentina). Ganadora de la Beca de Investigación en la categoría “Periodismo cultural, crónica y reportaje” de la Segunda Convocatoria Estímulos de 2013, y Mención de honor en la “Categoría ensayo” en el Concurso Colección de Escritores Pereiranos de 2016. Ha sido docente en diferentes universidades de la región, colaboradora en medios nacionales y regionales y consultora en la formulación de planes de lectura, escritura, oralidad y bibliotecas en Risaralda (Colombia).

**Jáiber Ladino Guapacha** (Quinchía, Risaralda, 1984). Licenciado en Español y Literatura y Magíster en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira. En la actualidad ejerce como docente de secundaria en la Institución Educativa Miracampos, zona rural de Quinchía, Risaralda. Ha publicado las novelas *Andago La línea K*, *Mapa con abejas y tambor* (resultado de su trabajo de grado de maestría), *Trocha y telaraña*, y una crónica novelada sobre su familia *Amelia. Río y memoria*. Colaborador habitual del portal de periodismo *La cola de rata*, con reseñas sobre obras de autores regionales y cuentos de temática homoerótica. Perteneció al grupo de investigación de Enseñanza de la Literatura y Literatura Latinoamericana de la UTP.

**Edison Marulanda Peña** (Cartago, Valle, 1963). Licenciado en Filosofía y Magíster en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira. Es profesor transitorio del Departamento de Humanidades de la misma institución; periodista y escritor. Integrante del Grupo

de Investigación en Estudios Regionales sobre Literatura y Cultura. Algunas de sus obras publicadas son *Si he sido vida fue por darte a ti la vida. La balada entre besos y voces* (Secretaría de Cultura de Pereira, 2022); *Más que Juan Mosca. Fernando Garavito, escritor y hereje* (Editorial Universidad de Antioquia, 2016); *El cuarto poder soy yo. Vida y final del periodista César Augusto López Arias* (Universidad Libre, 2011); “Silvia Galvis, representante de la libertad de pensamiento”, en el libro colectivo *Silvia, recuerdos y suspiros. Memoria y retrato de Silvia Galvis* (Sílabas Editores, 2010); *Cátedra de cultura regional Viviendo la Cultura* (coautor, AMCO, 2002); *El cardenal Castrillón, entre la fe y el poder* (Editorial Nueva América, 1999). Fue reconocido con el Primer Puesto del VI Premio Regional de Periodismo “Hernán Castaño Hincapié” (2005), categoría prensa, y Premio Colección de Escritores Pereiranos (2021), Categoría Crónica y reportaje, en la 10 Convocatoria de Estímulos Secretaría de Cultura de Pereira

**Jorge Mario Ochoa Marín** (Guática, Risaralda, 1964). Profesor del Departamento de Lingüística y Literatura de la Universidad de Caldas (Manizales, Colombia). Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad de Caldas y Magíster y Doctor en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira. Autor de los libros *La narrativa de Andrés Caicedo* (Universidad de Caldas, 1993), *El yo en la literatura hispanoamericana del siglo XIX. El ciclo autobiográfico de Domingo Faustino Sarmiento* (Universidad de Caldas, 2007), *Blanca Isaza. Escritora y Editora* (Universidad de Caldas, 2022).

**Sergio Pérez Álvarez** (Bogotá, Cundinamarca, 1983). Doctor en Literatura de la Universidad de Antioquia, Magíster en Filosofía de la Universidad de los Andes y Profesional en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Realizó una estancia postdoctoral con el Grupo de Investigación sobre Literatura y Cultura en la Universidad Tecnológica de Pereira (2020) patrocinada por Minciencias. Sus intereses de investigación giran en torno a las teorías literarias contemporáneas, estudios sobre el libro y la edición y literaturas colombianas y latinoamericanas. Autor del libro *Cultura editorial literaria en Colombia. Una historia de editores y editoriales en el siglo XX*, y de varios artículos de investigación en revistas académicas nacionales y extranjeras.

**Mauricio Ramírez Gómez** (Pereira, Risaralda, 1976). Comunicador social-periodista de la Universidad de Antioquia y Magíster en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira. Es compilador y prologuista del libro *Un solo incendio por la noche* (2004) (obra crítica, literaria y periodística recuperada de Jorge Gaitán Durán), publicada por la Casa de Poesía Silva de Bogotá. Ganador del 27° Concurso Colección de Escritores Pereiranos con el libro *Parábola del hombre urbano* (2011). En 2013 la Editorial Universidad de Antioquia publicó su libro *Jorge Gaitán Durán, un mar que se ignora*. Como editor, contribuyó a la publicación de los libros *Pedacitos de historia* (2013) y *Con arrestos de Guapo* (2015), de Lisímaco Salazar.

**César Augusto Reyes Vélez** (Medellín, Antioquia, 1964). Licenciado y diplomado en Filosofía, y Magíster en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira. Se desempeña como profesor en Educación Básica y Media. Es autor del libro *Aproximación crítica a la cuentística de Humberto Jaramillo Ángel* (2009), publicado por Sic Editorial de Bucaramanga y la Gobernación del Quindío.

**Gleiber Sepúlveda** (Dosquebradas, Risaralda, 1982). Docente y escritor. Doctorando en Literatura de la universidad Tecnológica de Pereira. Ganador del Premio Nacional de Novela Aniversario Ciudad de Pereira con la obra *Calle luna, calle sol*, publicada en 2021. Su trabajo narrativo ha sido incluido en *Elipsis 2016*, proyecto impulsado por el British Council para la promoción de escritores emergentes en Colombia. Es especialista en la narrativa de Germán Espinosa y sus vínculos con lo sobrenatural. Actualmente es docente en el programa de Literatura y Lengua Castellana de la Universidad Tecnológica de Pereira, y de Humanidades en la Universidad Cooperativa de Colombia.

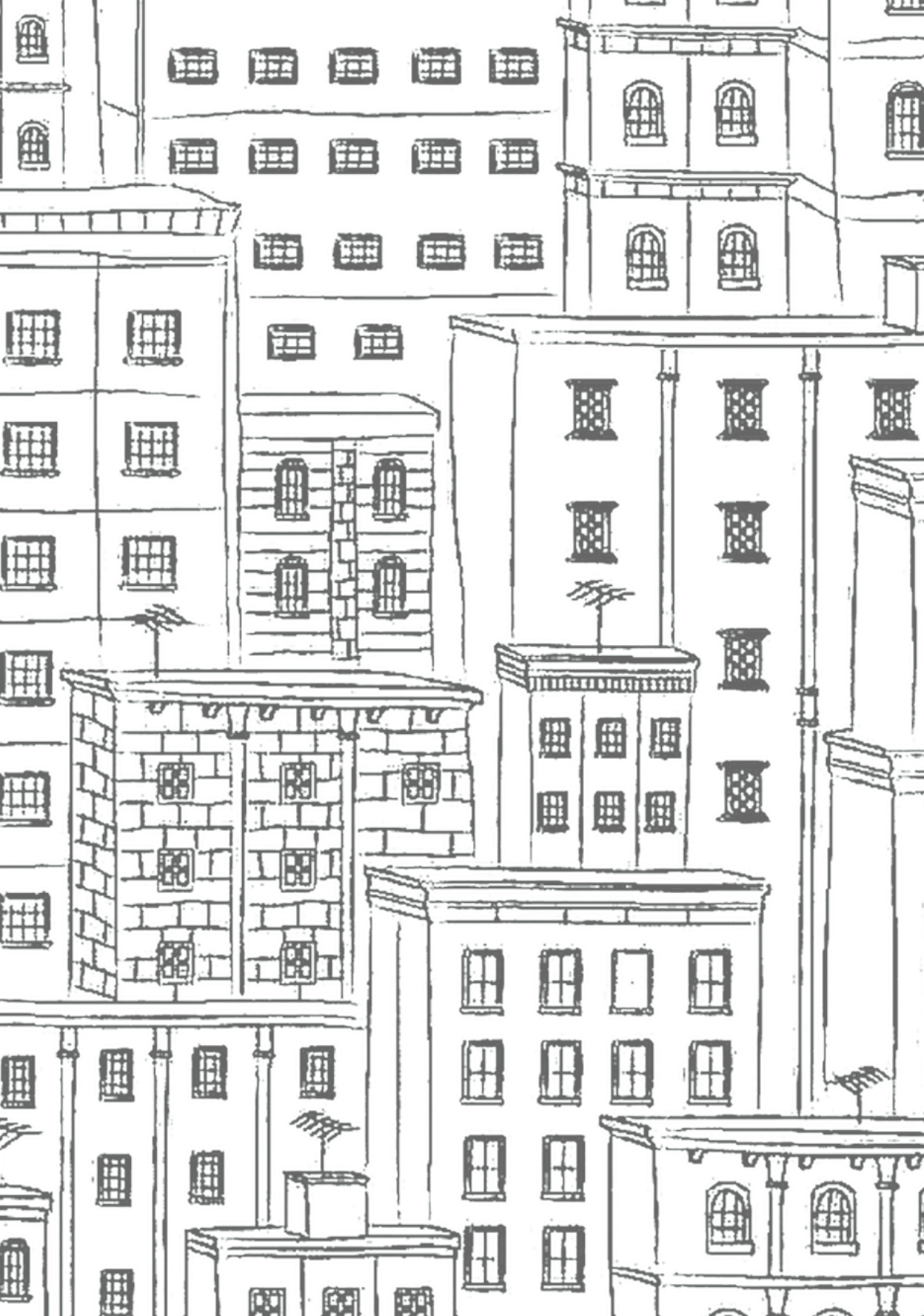
**Jhon Walter Torres Meza** (Zarzal, Valle, 1983). Catedrático de la Universidad del Valle, Sede Zarzal. Escritor e investigador. Doctorando en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira en la que investiga el tema del “sujeto en crisis” en la literatura. Director y fundador del Taller de Escritura creativa Ítaca, adscrito al Ministerio de Cultura Red Relata y la Universidad del Valle, Sede Zarzal. Ha publicado *El sujeto en crisis en la narrativa de Fernando Cruz Kronfly* (Editorial Universidad del Valle, 2020), “La peste, el estanque de Narciso y la posibilidad del ser poético” (Revista *Educere*, 2020), *La canción de los*

*hacinados (antología de cuentos)* (Editorial Poemia, 2019), “El sueño de Andrómeda” (Cuento) en *Antología Relata del Ministerio de Cultura* (2014), “Cómo regresar a la virginidad después de los veinte” (Ensayo de hermenéutica simbólica), en el libro *Memorias de un imaginario colectivo* (Klepsidra Editores, 2013).

**Mariana Valencia Giraldo** (Manizales, Caldas, 1993). En 2015 obtuvo el grado de Comunicadora social y periodista de la Universidad de Manizales y recibió la mención “Tesis meritoria” por su trabajo de grado “La estructura de las imágenes del cine animado”. En el año 2020 obtuvo el título de Magíster en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira y recibió la mención “Tesis sobresaliente” por su tesis de grado “La condición híbrida de la crónica: periodismo y literatura en las obras de Adel López Gómez y Blanca Isaza”. Durante su trayectoria profesional ha escrito para revistas académicas como *Escribanía* de la Universidad de Manizales y *Revista Cazamoscas* de la Universidad de Caldas. Asimismo, se ha desempeñado como redactora en medios de comunicación como *El Tiempo* y la *Revista Alternativa*. En el año 2021, participó como panelista de la charla “Voces y propuestas de la literatura en la región del Gran Caldas”, en el marco de la edición número 12 de la Feria del Libro de Manizales.

**Diana Vela** (Lima, Perú, 1980). Doctora y Magíster en Literatura Hispanoamericana por The State University of New York at Buffalo, en donde recibió las becas de Teaching Fellowship, Tuition Scholarship y Nonresident Alien Fellowship para realizar sus estudios de posgrado. Es Licenciada en Comunicación por la Universidad de Lima, Perú. Entre sus publicaciones académicas recientes destacan “La fuerza y el carisma: Victoria Santa Cruz” (en el libro *Poemas y cantos: antología crítica de autoras afrodescendientes de América latina*, 2020, eds. María Mercedes Jaramillo y Betty Osorio) y “Los afectos como espacio intersticial en la película Altiplano” (en la revista *Hispanic Studies Review*, 2018, Vol. 3, n° 2). Ha participado como miembro del jurado en la modalidad cuento de la convocatoria Estímulos (2017) y en el concurso de cuentos *Pereira cuenta con voz de mujer* (2022). En el 2020, obtuvo el segundo puesto en el concurso *Cuentos cortos para esperas largas* con el relato “Agravio”. En la actualidad, es profesora en la Universidad Tecnológica de Pereira. Sus intereses investigativos abarcan la teoría y crítica feminista, así como la construcción histórica y cultural de la figura de la bruja.

Este libro terminó de imprimirse en marzo del 2023, en los talleres gráficos de Gráficas Olímpica, bajo el cuidado de sus autores.  
Pereira, Risaralda, Colombia.



El conjunto de artículos reunidos en este libro en torno a las literaturas del Eje cafetero, deja ver la pertinencia de la investigación literaria en un territorio que ha venido consolidándose como región cultural. Desde distintas perspectivas teóricas y metodológicas, se plantean propuestas que interrogan sobre autores poco trabajados en la crítica y que en general están ausentes en las historias de la literatura nacional, valorando su obra en un sentido estético, emocional, artístico; se abordan fenómenos como la crítica literaria o la aparición de distintos tipos de géneros textuales, que han sido fundamentales en la tradición de una cultura escrita también en las regiones; se introducen nuevas categorías de análisis en obras que podríamos considerar canónicas, desde perspectivas que problematizan su pertenencia a estas mismas tradiciones; o se abren algunos interrogantes sobre las literaturas de negros y negras, y en el tema crucial de la literatura femenina, en el que, creemos, el libro tiene notables aportes.



**Facultad de Bellas Artes y Humanidades**  
Colección Trabajos de Investigación

eISBN: 978-958-722-830-4

