

II
*La nación moderna
y sus sistemas simbólicos*

*Ideología y novela:
prácticas narrativas en los años cuarenta*¹

YOLANDA FORERO VILLEGAS
Coker College

Hoy en día la literatura colombiana es reconocida mundialmente porque se la asocia con la obra del premio Nobel, Gabriel García Márquez. En Hispanoamérica, sin embargo, la novela colombiana del siglo XX tuvo gran éxito allende sus fronteras con la publicación de *La vorágine* de José Eustasio Rivera en 1924. Esta obra instauró una narrativa de protesta social, un género cuyo objetivo era poner al descubierto la situación de diversos grupos oprimidos. Las obras más representativas fueron escritas por César Uribe Piedrahita, Luis Tablanca, José Antonio Osorio Lizarazo y Bernardo Arias Trujillo. Las novelas de dichos autores se inscriben dentro de una línea de protesta social, similar a la que encontramos en la década de los treinta en otros países hispanoamericanos, como en el caso de la novela indigenista de Bolivia, Ecuador y Perú.

La novela, sin embargo, no era el género predominante en Colombia en los años treinta y cuarenta; la poesía, como sucedía

¹ Este estudio representa un resumen de las principales ideas expuestas en el libro de Yolanda Forero *Un eslabón perdido: la novela de los años cuarenta (1941-1949). Primer proyecto moderno en Colombia* (Santafé de Bogotá: Editorial Kelly, 1994).

antes de *La vorágine*, detentaba la hegemonía, con las nuevas figuras del movimiento “Piedra y Cielo”², centro de la atención cultural. La novela, ya comprometida con la realidad sociopolítica a partir de los años veinte, se dirigirá en dos vertientes: una, continuadora de la protesta social, con características más bien tradicionales; la otra, una novela moderna en la que lo estético es lo primordial y se aportan innovaciones en cuanto a técnicas narrativas, aunque en muchas de ellas se siga manifestando la protesta social, la críticas de las instituciones y el alegato en favor de las clases oprimidas. Este tipo de novelas es el que hemos llamado el primer proyecto moderno en Colombia, anticipando la ya reconocida modernidad de las narraciones de autores como Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio y Héctor Rojas Herazo. Dicho proyecto coincidió con la modernización en la década del cuarenta, de la nación colombiana.

Ahora bien, hablar de la novela moderna, de modernidad y de modernización se presta a muchas interpretaciones y aun a confusiones. En la historia de Europa se habla de modernidad a partir del renacimiento. El historiador Fabio Giraldo define la modernidad en Colombia así:

El desarrollo particular de las relaciones sociales, culturales, políticas y de producción se ha dado desde nuestro vínculo con occidente en un espacio/tiempo no solamente mucho más corto

² El grupo “Piedra y Cielo” estaba formado por los poetas Jorge Rojas, Eduardo Carranza, Arturo Camacho Ramírez, Carlos Martín, Gerardo Valencia, Darío Samper y Tomás Vargas Osorio. Este último escribió también narrativa, y habría de jugar un significativo papel de mentor en la producción novelística de la década de los cuarenta.

que el de algunas sociedades europeas, sino con una intensidad y una complejidad propias [262].

Tal vínculo con occidente nos viene entonces desde la conquista. Sin embargo, nos referimos a un impulso moderno mucho más reciente, el dado por el gobierno liberal de 1930 que, según Jorge Orlando Melo, “permitió el ascenso al poder de una élite con un proyecto de modernización [...] y entre 1930 y 1958 se consolidó este proceso, aunque en un contexto particularmente contradictorio” (236-239).

La modernidad político-económica trajo consigo en la superestructura una modernidad cultural. Como afirma Octavio paz: “Para nosotros, los latinoamericanos, la búsqueda de la modernidad política tiene un paralelo histórico con las repetidas y diversas tentativas de modernización de nuestras naciones” (117). En el contexto colombiano la modernidad cultural es un rompimiento con el pasado y una continua búsqueda de lo nuevo, del progreso, del avance.

En Hispanoamérica el proyecto de la novela moderna, como apunta Jorge Lafforgue, “comienza con organicidad precaria en el cuarenta” (22-23). A la novela moderna se ha llamado también la “nueva novela”, a imagen de lo que se denominó *nouveau roman* en la literatura francesa. Este tipo de narrativa se define en oposición al proyecto mundonovista de la novela tradicional, de la tierra, que se venía escribiendo desde los años veinte. Se trata de un proceso renovador de la narrativa en la que se abandona la tierra y la selva, y existe una preocupación por una fachada capitalista, muestra de una naciente clase burguesa (y pequeño burguesa). Como indica Carlos Fuentes: “Ha muerto el realismo que supone un estilo descriptivo y psicológico de ob-

servar a los individuos en relaciones personales y sociales” (17). Para dejar tal realismo se necesita un lenguaje diferente, un lenguaje “de la ambigüedad, de la pluralidad de significados, de la constitución de alusiones, de la apertura” (Fuentes, 32).

A este tipo de novelas pertenecen las cuatro narraciones de las que nos ocuparemos en adelante: *45 relatos de un burócrata con cuatro paréntesis* (1941), de Rafael Gómez Picón; *Babel* (1943), de Jaime Ardila Casamitjana; *De la vida de Iván el mayor* (1942 y 1943), de Ernesto Camargo Martínez, y *Los dos tiempos* (1949), de Elisa Mújica³.

Para el estudio de estas novelas, habremos de inscribirlas en un proceso social, y al realizar tal inscripción se hará el examen de la ideología que, como señala Terry Eagleton, es el producto de las relaciones sociales concretas en las cuales entra el hombre en un tiempo y un espacio particulares: es la manera como se experimentan, perpetúan y legitiman las relaciones de clase⁴. Ésta es la noción de la ideología preconizada por Louis Althusser,

³ Las novelas más importantes publicadas en la década de los cuarenta son las siguientes: *Llamarada* (1941), de Carlos Flórez; *45 relatos de un burócrata con cuatro paréntesis* (1941), de Rafael Gómez Picón; *El arte de vivir sin soñar* (1942), de Eduardo Caballero Calderón; *Tipacoque* (1942), de Eduardo Caballero Calderón; *José Tombé* (1942), de Diego Castrillón Arboleda; *De la vida de Iván el mayor* (1942, primer volumen), de Ernesto Camargo Martínez; *Babel* (1943), de Jaime Ardila Casamitjana; *De la vida de Iván el mayor* (1943, segundo volumen), de Ernesto Camargo Martínez; *No volverá la aurora* (1943), de Jaime Ibáñez; *Cada voz lleva su angustia* (1944), de Jaime Ibáñez; *La tierra éramos nosotros* (1945), de Manuel Mejía Vallejo; *Esclavos de la tierra* (1945), de Iván Cocherín; *Chambú* (1946), de Guillermo Edmundo Chaves; *Tierra mojada* (1947), de Manuel Zapata Olivella; *Yugo de niebla* (1948), de Clemente Airó; *Las estrellas son negras* (1949), de Arnoldo Palacios; *Los dos tiempos* (1949), de Elisa Mújica.

⁴ Véase la página 6 del libro *Marxism and Literary Criticism*, de Terry Eagleton, cuya referencia aparece en las obras citadas.

en la cual la ideología es una organización particular de prácticas significantes que lleva a construir a los seres humanos y que produce las relaciones vividas mediante las cuales se conectan los sujetos en la sociedad. Puede, entonces, hablarse de un nivel ideológico de la realidad representada en la ficción narrativa que es, hasta cierto punto, una realidad objetiva que se manifiesta mediante representaciones y sistemas de creencias.

La primera novela por considerar es *45 relatos de un burócrata con cuatro paréntesis* (1941), de Rafael Gómez Picón. La obra es la historia de las vivencias de un empleado del ministerio público en Colombia, Juan García, circunscritas al decenio del treinta en Bogotá. García empieza como escribiente y gracias a una palanca asciende en la escala laboral, consigue un nombramiento como jefe de sección y finalmente como secretario general del ministerio. La novela se presenta como una queja, un grito en contra de los vicios de la burocracia. La obra de Gómez Picón puede leerse, por un lado, como la denuncia de una situación anómala en un país burócrata por excelencia, una situación que, como se señala en una de las reseñas que se le hicieron a la obra en su época, “es una acusación al régimen y una alerta a la patria” (*Revista Colombiana*, 652). Por otro lado, sin embargo, la novela muestra un pensamiento y un lenguaje burgueses que son típicos de la naciente época moderna. Tal situación no debe sorprender en el ámbito literario hispanoamericano ni en el colombiano, porque, como afirma el escritor y crítico ecuatoriano Jorge Enrique Adoum,

[...] en una obra pueden coexistir elementos ideológicos, no solamente diversos, sino inclusive opuestos, particularmente en las sociedades en las que, de las diferentes ideologías en pugna, la

ideología dominante no es aquella a la que el autor se ha adherido [8].

45 relatos es, entonces, una novela que continúa la tradición de la protesta social. Su rasgo más destacable como novela moderna lo constituye su carácter metaficticio. La narración empieza con una sección denominada “Ático” dividida en tres apartes. Un yo narrador que no tiene nombre muestra cómo un tal Juan García se le ha acercado porque quiere referirle una historia. Después de los relatos 1, 11, 21 y 45, hay cuatro paréntesis en los que reaparecen el yo narrador y Juan. La metaficción posee una función ideológica puesto que Juan se inmiscuye en el mundo de los relatos supuestamente objetivos para insistir en que no es él quien cuenta los acontecimientos e indicar la presencia de un intermediario, el yo narrador. Que el autor ficticio se considere sólo transcriptor de Juan constituye una estrategia de escape, pues la responsabilidad recae por completo en éste.

Las técnicas narrativas de *45 relatos*, salvo la metaficción, no se revelan particularmente innovadoras. El asunto, sin embargo, es una narración de la vida urbana, y su propio discurso se pronuncia al respecto, mostrando una actitud parricida:

Los publicistas, los escritores, no deberían irse solamente a las selvas enmarañadas, orladas de horrendas historias, o de falsas leyendas, o de mortales peligros o verdes y misteriosos embrujos, en busca de motivos que pudieran inspirarles libros fuertes en cuyas páginas encontrarán hermanadas la idea y la belleza, alivio de estadistas que buscaran meticulosamente la realidad nacional o algo de la realidad nacional. ¿Por qué ir hasta ellas en busca del problema cabalgando sobre el lomo de los ríos enmar-

cados de majestad y de muerte o deambulando por las inciertas llanuras sin límites, en alegre camaradería, con el corruscante paisaje del trópico? [249].

La alusión a *La vorágine* y a las narraciones que siguieron sus pasos no podría ser más clara ni más consciente:

Para justificar un nuevo tipo de narrativa, el narrador se vale de interrogantes que se refieren a su propia novela: “¿Pero quién habría de cantar las vidas de los burócratas?, ¿a quién podría importarle su pasado, su presente, su futuro?... ¿Para qué?” [250].

Adoum destaca de estos 45 relatos lo siguiente:

Asumiendo su condición burguesa [...] abandonó la selva, el llano, la pampa, y se instaló en “el burgo” [...]. En los centros urbanos, reales o inventados, viven esos protagonistas que el novelista conoce y se cruza con ellos y los frecuenta y a los que se parece más o menos según el caso: funcionarios públicos, hombres de Estado y de negocios, empleados, amantes, respetables señoras adúlteras [8].

Babel (1943), de Ardila Casamitjana, como indica Antonio Curcio Altamar, “en la historia de la novela nacional contemporánea significará una feliz aventura: la novela colombiana con un diseño narrativo abigarrado e interesante” (183). Como anota Alejandro Carrión, en *Babel*

[...] se verifica por primera vez la ruptura total de las unidades clásicas del relato –exposición, nudo y desenlace– al realizar

una clásica utilización del tiempo que constituye una nueva y muy grande libertad conquistada por la novela colombiana [46].

La obra es la historia de un intelectual, Santiago, que se cuestiona su papel en la sociedad y “busca algo en qué comprometerse que sea más profundo que la realidad exterior. Piensa actuar: dedica su tiempo al pensamiento” (Brushwood, 153). El yo narrador, Santiago, refiere sus experiencias desde la niñez hasta la edad adulta. No hay orden en la presentación de los eventos narrados, y durante la narración el lector puede darse cuenta de la condición de intelectual del protagonista por cuanto en el texto se asiste a lecturas de la *Biblia*, de Proust, de Pascal, de Aristóteles y de Anatole France, entre otros. En la mayor parte del relato, el narrador protagonista se debate entre su amor carnal por Carmen y su devoción espiritual por Inés. De igual manera, Santiago se halla siempre frente a una disyuntiva entre sus ideas racionalistas y el materialismo práctico que le ofrece la vida.

Babel, como la novela de Gómez Picón, tiene un carácter metaficticio y es, además, un texto autoconsciente, pues su protagonista reflexiona sobre el acto mismo de escribir, tanto al principio como al fin de la narración, con el pasaje del Génesis que explica la confusión de lenguas en la torre de Babel. En la cita final, en una carta escrita a Inés, que jamás le fue enviada, Santiago confiesa que escribe una novela que será derribada como la torre, ya que su relato no tiene plan alguno: resulta babélica la confusión en la estructura. La voz narrativa se percata así de que una novela que fragmenta el tiempo y no sigue un orden de causalidad puede estar condenada a la destrucción; sin embargo, la historia literaria se encargó de no condenar tales babeles, sino de convertirlas en paradigmas de modernidad.

Hay cierta acción en *Babel*, pero el espacio novelesco está ocupado en su mayor parte por reflexiones o “divulgaciones” a decir del narrador. La novela está constituida entonces por dos lenguajes: por una parte, el propiamente narrativo (el discurso anecdótico) y, por la otra, el ensayístico. Haber escogido el ensayo como forma expositiva señala una visión del mundo estática, basada en las ideas y no en la acción. Los actos de Santiago son menos importantes que sus divagaciones. Éstas apuntan hacia temas como la enajenación en la que se halla el intelectual, el soñar, el significado de transcurrir temporal, la vocación literaria y el amor. La novela plantea para el protagonista una elección: o actuar o pensar.

En la obra de Ardila Casamitjana el tiempo adquiere una dimensión diferente: se trata de tiempo como momento vivido. Lo anterior se constata al ver que el relato no guarda fidelidad con la sucesión cronológica. Lo importante es lo que se vive; no en qué orden, ni cuanto dura. El narrador percibe el tiempo como algo psicológico, que si bien es conmesurable (en segundos, minutos, horas, días, semanas, meses, años) puede ser una percepción que se relativiza según el sujeto que la perciba. El protagonista, mediante sus divagaciones y su fantaseo, desea detener el paso del tiempo a toda costa.

Como se ha mencionado, Santiago es escritor y en la novela se opone el acto de escribir al acto de vivir. Esta obra presenta una pugna entre lo espiritual y lo carnal, entre lo teórico y lo práctico, entre lo positivista y lo idealista, y como tal es clara muestra de lo que sucede en la narrativa hispanoamericana en la que se está dejando de lado el realismo y se están explorando terrenos psicológicos que darán paso a una renovación en técnicas y formas narrativas.

De la vida de Iván el mayor es una obra de su tiempo por cuanto en sus páginas se instaure un diálogo con una ideología y un sistema de creencias que corresponden a la época entre los finales de los años treinta y los inicios de los cuarenta. La política es de izquierda; tal alineamiento del protagonista se observa especialmente en el segundo tomo.

En el primer volumen de la obra, a pesar de presentarse la vida idílica del campo mediante los recuerdos infantiles de un narrador adulto, se da también cuenta de las injusticias sociales y de otros aspectos criticables de la sociedad ficcionalizada, como las marcadas diferencias entre la familia de Iván (los dueños de la finca) y las familias de los trabajadores.

Como novela cuyo referente extratextual es la década de los treinta, uno de los componentes históricos es el desarrollo de la guerra de Colombia con el Perú por sus disputas territoriales en la Amazonia. El narrador, cumpliendo la función de reportero, transcribe las vicisitudes de la guerra. Y en este ambiente Iván, el protagonista, decide no alistarse en las filas combatientes para “publicar artículos de exaltado lirismo sobre temas patrióticos”. Se lo muestra como “un patriota en tono menor” que soñaba con la gloria de colocar su granito de arena en la gigantesca y portentosa obra de la defensa nacional” (II, 30). Luego, Iván se une a la política y es encarcelado en la ciudad de Cúcuta. Al final, sin embargo, se une a la política oficial para trabajar en favor del gobierno liberal de Alfonso López Pumarejo.

Esta obra, al igual que las anteriores, también es una manifestación. Iván es la creación de un narrador que va a contar su vida. En la primera parte la manifestación se erige en muestra de franqueza, cualidad que no se atribuye a la voz narrativa, sino que corresponde más bien a Iván. Es una actitud de sinceridad

que sirve de arma para convencer al lector de que todo cuanto va a leer reviste objetividad.

Como Babel, la narración no tiene carácter cronológico; los capítulos “La niña bonita” y “Horas de angustia” no tienen una relación lineal temporal con el resto de la narración. Son pesadillas –aparentemente inconexas– de Iván cuando está enfermo. Estos capítulos, aunque fantásticos, están conectados mediante asociaciones de imágenes con la narración total.

A todo lo largo de *Los dos tiempos* (1949), de Elisa Mújica, palpita la ideología de protesta. En esta novela, una voz y una experiencia femeninas sacan a la luz aspectos de una historia cuya representación ha sido manejada por voces masculinas. Su protagonista, Celina, adquiere a la vez una conciencia femenina (es decir, su papel como mujer en la sociedad) y una conciencia política (su papel como ente social). Pasa sus primeros años en Bucaramanga, viaja a Bogotá, vive allí por algún tiempo y finalmente se traslada a Quito, donde asume una política marxista al ponerse en contacto con activistas revolucionarias e involucrarse en el movimiento indigenista candente en los años cuarenta. La novela está narrada en tercera persona, lo que pone cierta distancia entre la voz narrativa y los eventos que se relatan. Sin embargo, la focalizadora es Celina, la mayor parte del tiempo, y los acontecimientos son expuestos desde su punto de vista en la perspectiva de la protagonista adulta.

Desde el comienzo, Celina se presenta como una niña diferente, que no sigue los patrones establecidos para la feminidad. Adquiere poco a poco su conciencia femenina acudiendo a modelos de su mismo sexo, pero muchos de sus deseos tienen que ser diferidos. Luego de trabajar un tiempo en Bogotá, irá a buscar una nueva vida en Quito. Es significativo el hecho de que esa

parte de la novela se llame “El mundo”, porque en aquella ciudad Celina hará un reconocimiento de su alrededor y se dará cuenta de que, en efecto, pertenece a un mundo y está en la obligación de comprometerse con él. Antes de su llegada a la capital ecuatoriana, Celina ha tomado conciencia de lo femenino, pero su toma de conciencia se relaciona con lo individual; en Quito ya no está sola y empieza a asumir que hace parte de una colectividad. Conoce a mujeres comprometidas políticamente y va dejando su vida pequeño-burguesa ajena a los problemas sociales. Celina se asocia ahora al movimiento indigenista y es así como actúa en movimientos políticos que luchan por la modificación del *status* de la mujer.

Los dos tiempos, además de estar políticamente comprometida, posee algunas características técnicas de la novela moderna. Su discurso fragmenta el tiempo; en varias ocasiones el lector es remitido a épocas anteriores y mediante analepsis la voz narrativa cuenta vidas pasadas. Tal fragmentación temporal es la que, en una reseña escrita poco después de la publicación de la novela, lleva a decir al crítico Roberto Herrera Soto lo siguiente:

[...] aporta algo a la literatura femenina de nuestra patria [...] eso sí, haciendo la salvedad de que no es una novela propiamente dicha, sino un relato de experiencias vividas por un lado y [de] experiencias literarias por el otro. Los capítulos del libro aparecen como retazos, sin cuerpo común [1].

Se ve claramente que la visión de la época no da cabida aún a las diferencias en técnicas narrativas que proponían las novelas modernas. La obra de Mújica, no obstante, es menos innovadora que coetáneas suyas, como *Babel* o *De la vida Iván el ma-*

yor. Su importancia al final de la década tiene que ver más con su aporte como discurso femenino en el que se puede ver que en la historia de la novela colombiana la voz femenina también es baluarte de la modernidad.

Resumiendo, puede decirse que las cuatro novelas estudiadas establecen un diálogo con acontecimientos que pueden ser vinculados con la incipiente modernidad colombiana, al mismo tiempo que presentan mundos ficticios modernos haciendo uso de técnicas y lenguajes innovadores, opuestos a la tradición novelística anterior. Son obras de protesta social, pues tres de ellas ponen los textos al servicio de la causa de las clases menos favorecidas. Sin embargo, se diferencian de las predecesoras por la presencia de lo urbano y por el uso de técnicas narrativas no ortodoxas hasta el momento.

Mediante el análisis de estas cuatro obras hemos querido mostrar que constituyen el primer proyecto de novela moderna en Colombia para así manifestar que en nuestro país ese género marchaba acorde con lo que acontecía en el devenir literario del resto del continente.

Obras de referencia

Adoum, Jorge Enrique. "Ideología de la novela (Notas para un estudio)". *Revista de Estudios Colombianos*, 9, 1990, 8-13.

Anónimo. "45 relatos de un burócrata". Reseña. *Revista Colombiana*, 13, 149, enero de 1942, 252.

Ardila Casamitjana, Jaime. *Babel*. La Plata: Calomino, 1943.

Brushwood, John. *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una visión panorámica*. Traducción de Raymond L. Williams. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

- Camargo Martínez, Ernesto. *De la vida de Iván el Mayor. Relatos*. Bucaramanga: Imprenta del Departamento, 1942.
- . *De la vida de Iván el Mayor. Nuevos relatos*. Bucaramanga: Imprenta del Departamento, 1943.
- Curcio Altamar, Antonio. *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975.
- Eagleton, Terry. *Marxism and Literary Criticisms*. Los Ángeles y Berkeley: University of California Press, 1982.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Giraldo, Fabio. “La metamorfosis de la modernidad”. *Colombia: el despertar de la modernidad*. Bogotá: Foro Nacional por Colombia, 1991, 248-310.
- Gómez Picón, Rafael. *45 relatos de un burócrata con cuatro paréntesis*. Bogotá: Editorial Minerva, 1941.
- Herrera Soto, Roberto. “El Libro de Elisa Mújica”. *El Tiempo*, 27 de diciembre de 1949, 8.
- Melo, Jorge Orlando. “Algunas consideraciones globales sobre modernidad y modernización”. *Colombia: el despertar de la modernidad*. Bogotá: Foro Nacional por Colombia, 1991, 225-247.

*Jorge Zalamea en el panorama
literario colombiano*

NAYLA CHEHADE DURÁN
University of Wisconsin-Whitewater

Casi tres décadas después de su muerte, ocurrida en Bogotá en el año 1969, la figura pública de Jorge Zalamea y conjuntamente su labor literaria, aparecen conformadas por una especie de claroscuro, que se realiza a partir de juicios favorables, encarecimientos o valoraciones positivas por una parte, y silencios, omisiones y juicios apresurados por otra. A Zalamea se lo ha acusado de elitista¹, e irónicamente gran parte de sus esfuerzos como funcionario del gobierno y como escritor estuvieron dirigidos, por un lado, a mejorar la efectividad y el alcance del sistema educativo del país y a familiarizar al gran público con las tradiciones literarias locales y mundiales, y por otro lado, a partir de su propia escritura, a crear una obra que apelara a la sensibilidad y a la conciencia social del lector y despertara en él un

¹ En su artículo “Jorge Zalamea”, Helena Araújo destaca la labor de difusión cultural en que se empeñó Zalamea, pero más bien lo ve como un intento fallido, porque, según comenta, en ese momento en Colombia “el arte, la literatura, corresponden a los intereses de un sector tradicionalista o (sí mucho) progresista, cuyo afán de llegar a las masas queda en la mera intención”; véase la revista *Eco*, 16, marzo de 1974, 527.

vínculo de solidaridad con el autor. Se le ha tildado también de retórico, y en realidad, una de las prácticas que más aborreció fue la de la palabra ineficaz y el discurso vacío, los cuales combatió con un pragmatismo en sus acciones que buscaba siempre el resultado concreto, y con una voluntad y originalidad de estilo en muchos de sus textos, que se ha confundido comúnmente con el despilfarro verbal.

La obra de Zalamea y su labor como figura pública, merecen ser estudiadas con atención y ubicadas en su momento histórico, para que sus logros o aciertos puedan ser reconocidos definitivamente. Al hacerlo, es preciso tener en cuenta que este escritor y muchas otras figuras que en las primeras décadas del siglo XX, quisieron ampliar los horizontes ideológicos y culturales del país, se enfrentaron a una Colombia que a través de sus voceros y representantes, miraba con desconfianza y se oponía a quienes como él intentaron crear una atmósfera de intercambio de ideas y de debate crítico en un ámbito constreñido por el pensamiento reaccionario, por siglos de control eclesiástico² y por la intolerancia de pensamiento derivada de los mismos³. Es así como por falta de estudios rigurosos que contextualicen la labor

² La colección de ensayos *Colombia hoy, Perspectivas hacia el siglo XXI* en su 14a. edición a cargo de Jorge Orlando Melo, ofrece una variedad de textos generales sobre historia social, política, económica y literaria de Colombia, entre otros, que pueden contribuir a contextualizar la labor de Zalamea y sus alcances.

³ En su prólogo al texto de Zalamea *Minerva en la ruca y otros ensayos* (Bogotá: Ediciones Espiral, 1949), Juan Lozano y Lozano confiesa cómo tuvo “un sobresalto” cuando Zalamea ocupó la dirección del ministerio de educación y trajo novedosas propuestas en el campo educativo, porque vio que a través de las mismas “la coeducación, la educación sexual, el indigenismo, el nudismo y otros descubrimientos avanzados iban a tener inmediata vigencia en nuestras escuelas públicas y en nuestros colegios regidos por comunidades religiosas” (14-15).

de un autor, muchas veces, como en el caso de Zalamea, se vuelve lugar común una serie de inexactitudes que no hacen justicia a sus aportes en el ámbito cultural y literario del país. Aunque éste no es un estudio monográfico sobre Jorge Zalamea, sino más bien un reconocimiento a la importancia de su producción y en especial a su texto más complejo y elaborado, *El gran Burundún Burundá ha muerto*, sí quiere llamar la atención sobre la necesidad de exégesis futuras de este tipo que acrediten de manera definitiva su obra.

Como es sabido, Jorge Zalamea nació en Bogotá en 1905 en plena hegemonía conservadora. Muy joven, inició su incursión en la vida literaria como miembro del grupo de orientación vanguardista autodenominado “Los Nuevos”, nombre tomado de la revista que fundaron en 1925 los participantes –figuras masculinas todas, que oscilaban entre los diez y nueve y los treinta años– y de la cual sólo aparecieron cinco números⁴. Quizás uno de los rasgos más distintivos del grupo fue la heterogeneidad, en el sentido de que los integrantes respondieron a diversas inquietudes profesionales, que en muchas ocasiones, llegaron a pesar más que la literaria o artística propiamente dicha. La mayoría de ellos, además de la labor poética compartida inicialmente por algunos, incursionó en el periodismo, en la crónica y en el ensayo y con el tiempo, muchos participaron activamente en la política y ocuparon cargos de renombre, incluso la presidencia de

⁴ Para uno de los más completos análisis sobre los principales integrantes de “Los Nuevos”, sobre sus posibles influencias, su trasfondo histórico y cultural, así como su relación con otros grupos o tendencias vanguardistas de la época, ver el artículo de Fernando Charry Lara titulado “Los poetas de Los Nuevos” en *Revista Iberoamericana*, julio-diciembre de 1984, 633-681.

la república, como en el caso de Alberto Lleras Camargo. Fueron integrantes del grupo, entre otros, poetas reconocidos y muy diferentes entre sí, como León de Greiff, Luis Vidales y Rafael Maya. Asimismo, hicieron parte de la agrupación periodistas tan controversiales como Luis Tejada y ensayistas de la talla de Germán Arciniegas.

Otro de los rasgos que define a esta agrupación, además de la conciencia de grupo y del deseo de estar a tono con lo que ocurría en otras partes de mundo en los ámbitos literario y artístico, es que sus participantes se hallaron aunados por la certidumbre de ser distintos de la generación anterior, la llamada del “Centenario”, eminentemente conservadora y ligada a la reestructuración política del país tras las guerras de independencia. Frente a los centenaristas, a quienes atacaron con virulencia, “Los Nuevos” se sintieron únicos y creyeron desplazarlos radicalmente en formas de pensamiento y en actitudes. Quizás sea este convencimiento de ser distintos, ese prurito de novedad que tan claramente se expresa en el nombre de la agrupación y de su revista, lo que más los una al resto de los movimientos vanguardistas que se forjaban en ese momento en el resto de América Latina⁵ y para los cuales, la ciudad, en plena transformación constituía el epicentro de su producción (Rama, 99-102). En este sentido, la Bogotá de la posguerra en la que transitaron Zalamea

⁵ En *La novela en América Latina: panoramas 1920-1980* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982), Ángel Rama destaca la voluntad de “lo nuevo”, como elemento común a los grupos vanguardistas. Anota que por encima de la vaguedad del término, el único dato preciso que los aglutina es la necesidad de ser diferentes de los anteriores y la conciencia orgullosa de ser nuevos y de no deberles nada a los antepasados, aunque, como él lo señala, las deudas intelectuales se acumularan en París (99-102).

y “Los Nuevos” y se autoproclamaron diferentes a la generación precedente era, igual que muchas de sus vecinas latinoamericanas, una ciudad que alteraba su fisonomía a pasos vertiginosos. Su nueva fachada, impulsada por factores como la indemnización proveniente de la separación de Panamá y el auge cafetero, que convirtió a los Estados Unidos en el primer comprador del producto; por el descubrimiento de ricos yacimientos petroleros y el nacimiento de la aviación comercial, así como por la creación de nuevas industrias nacionales, inesperadamente relegaba en el pasado la “vieja” y apacible capital finisecular y la llenaba de aires cosmopolitas.

Resulta importante destacar la participación de Zalamea en esta agrupación, porque muchos de los propósitos que le animaron a fundarla y a formar parte de la misma, estarán presentes como una constante a lo largo de toda su vida y serán algunas de las motivaciones fundamentales de su trabajo como escritor. En una extensa carta, titulada “De Jorge Zalamea a la juventud colombiana”⁶, dirigida a Alberto Lleras Camargo y a Francisco Umaña Bernal y fechada en Londres en 1933, el propio escritor hace un balance del grupo y anota que gran parte de los objetivos que animaron la formación del mismo, resultaron fallidos a largo plazo, porque los integrantes, en su gran mayoría, carecían de auténtica vocación artística. Este hecho lo habrían demostrado en la forma en que “se desembarazaron de la literatura que les fuera máscara” (22), para dedicarse a intereses políticos, que en

⁶ En *Jorge Zalamea, literatura, política y arte* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978). Esta edición, a cargo de Juan Gustavo Cobo Borda, que hacía parte de la Biblioteca Básica Colombiana, contiene una recopilación de la obra de Zalamea y además fragmentos de sus traducciones.

última instancia estaban reñidos con la filosofía original de la agrupación, en vista de que obedecían a pretensiones estrictamente personales.

Como es sabido, Zalamea a su vez acabaría aceptando el llamado del presidente López Pumarejo –uno de los representantes más destacados de la repudiada generación del Centenario– para colaborar en su conocido programa de reestructuración nacional llamado “Revolución en Marcha”. Sin embargo, de su persistencia y devoción en el quehacer literario enraizadas siempre en la preocupación social, se desprende el hecho de que para este escritor la labor política, tal como se le ofrecía en ese momento, con promesas de cambio y renovación en un país abrumado por las desigualdades nacidas de los privilegios de clase, era un compromiso moral, una “obligación ineludible” (25) que debía conducir “una marcha sin compasivas esperas hacia una estructura nacional más verídica, amplia y humana que la creada por generaciones anteriores” (25). Para Zalamea, los cargos públicos son sólo un medio de lograr realizaciones concretas, de llevar a un nivel pragmático las ideas que subyacen en la concepción de la literatura como elemento dignificador del ser humano, como fuerza liberadora y constructiva. Para él, la política no puede considerarse un fin en sí misma, como pareció para muchos de sus contemporáneos. Por esto comenta en la mencionada carta: “Todo estaba salvado para mí si lograba certificar que Los Nuevos llevaban a la política del país, al concepto del Estado, la misma voluntad de orden, de libertad y de conciencia que habían perseguido en el arte” (24).

Esta claridad de objetivos que se expresa desde las primeras etapas de su juventud, se mantendrá intacta con el tiempo, incluso cuando las demandas de la subsistencia diaria, las intri-

gas y envidias y como veremos más adelante, las amenazas que forzaron su exilio, pondrían continuamente a prueba su papel de escritor y su sentido de compromiso y responsabilidad social. En las conmovedoras cartas dirigidas a Álvaro Bejarano⁷ y escritas pocos años antes de su muerte, asediado por problemas económicos y de salud y por lo infructuoso del quehacer intelectual en Colombia, Zalamea todavía habla de la función de escribir en los mismos términos enaltecedores y combativos con que lo hiciera al comienzo de su oficio. En una carta, escrita en marzo de 1968, un año antes de su muerte, comenta:

Pero cada vez me siento más cansado y no sé hasta cuando voy a poder mantenerme en este trajín de diez y doce horas sentado ante la máquina para poder producir los cochinos billetes necesarios. Esta brega por obtenerlos me hace cada día más odioso –con odio rabioso– el dinero. Pero, como logro trascender mi propia necesidad y angustia a los demás, me hago la ilusión de que estoy luchando no solamente por mí sino por todos mis semejantes en la pobreza y en el trabajo. Y así puedo decirle que cada día quiero más a la gente y a la vida. [...] todo ello dominado por un soplo vivificante de poesía y un vasto vuelo de confianza en que no siempre todo será así para nosotros y los nuestros [21].

Este espíritu incansable e inquieto desde muy temprana edad lo llevó a recorrer distintos países a modo de exploración vital y de peregrinaje literario. En 1926 viajó a Centroamérica y a Euro-

⁷ Ver la “Correspondencia inédita entre Jorge Zalamea y Álvaro Bejarano”, en *Caliartes. Revista de artes y letras* (Cali: Universidad del Valle, 1994).

pa y regresó a Colombia en 1934 cuando fue llamado a formar parte de la primera administración del presidente López. Durante su estadía en México en 1926 escribió su primera pieza teatral, *El regreso de Eva*, una curiosa farsa satírica en la cual esta figura bíblica retorna, irreverente e impúdica, a la época contemporánea con poderes de seducción ilimitados. A ésta se le sumarán dos incursiones más en el teatro, *El rapto de las sabinas*, con personajes femeninos protagónicos, y el *Hostal de Belén*, fechadas en 1941. De su estadía en México surge su amistad con los fundadores de la revista *Contemporáneos*⁸ y, en su viaje posterior a España, en 1928, Zalamea entabla una estrecha relación con Federico García Lorca y con muchos de los integrantes de la generación de 1927, experiencias que nutrieron de muchas formas su intelecto ávido y su gran calidad humana. Asimismo, en esta época se inicia en uno de los campos en que habría de descollar brillantemente: la traducción. En su estadía en Londres, donde desempeñó un cargo consular, Zalamea entra en contacto directo con la literatura inglesa y con autores poco leídos en el ámbito hispanoamericano que más adelante trataría de dar a conocer a través de ensayos, cátedras y conferencias.

Tras su regreso a Colombia, como participante activo de un movimiento que se definía como de renovación intelectual y social, su labor fue relevante en numerosas empresas culturales y educativas de largo alcance, entre ellas la llamada Comisión de Cultura Aldeana, uno de los proyectos del gobierno de López que

⁸ Para un análisis de las contribuciones de esta publicación al escenario de la vanguardia en Hispanoamérica, ver entre otros, el artículo de Merlin Forster titulado "La revista *Contemporáneos*. ¿Hacia una mexicanidad universal?" en *Hispanófila*, 17, 117-122.

trató de respaldar las transformaciones institucionales con una base científica. Como comenta Otto Morales Benítez, gracias a los esfuerzos de esta entidad “se comenzó a estudiar el país en forma metódica” (95) a través del análisis sociológico y geográfico de sus variadas regiones. Zalamea, que ocuparía el cargo de director de dicha comisión, viajó a “uno de los departamentos más importantes y más desconocidos del país” (95) y, en 1936, como resultado de este viaje, elaboró un amplio análisis titulado “El departamento de Nariño. Esquema para una interpretación sociológica” (1978). Pese a las posibles limitaciones que este tipo de investigación pueda tener a la luz de las nuevas perspectivas en las ciencias sociales, estudios como éste comenzaron a plantear la necesidad de abordar los problemas socio-económicos de la nación en forma sistemática, así como la importancia de conocer y aprovechar el ámbito geográfico del país –bastante nebuloso aún hacia la tercera década del siglo XX– con miras a lograr autonomía cultural y de pensamiento. En el caso de Zalamea, compromisos de esa índole en el contexto general de su obra testifican nuevamente una práctica que va mucho más allá de lo estrictamente literario y se extiende con ahínco hasta las más variadas esferas de la vida nacional⁹.

Una actitud similar de reivindicación, esta vez de los derechos de la mujer como escritora, en un ámbito donde tradicio-

⁹ Al hacer un balance de la vida y obra de Zalamea, donde es posible observar cómo el común denominador es la preocupación social, por una parte y por otra, la búsqueda de formas concretas que pudieran arrojar luz a los problemas de esta naturaleza, resulta difícil comprender comentarios como los de Helena Araújo cuando afirma que “si la colaboración de Zalamea en el régimen liberal es más bien literaria y esteticista, su protesta contra la dictadura no lo será menos”, en “Jorge Zalamea”, *Eco*, 16, marzo de 1974, 531.

nalmente cualquier manifestación artística fue privilegio masculino por mucho tiempo, se encuentra en otro de sus trabajos, *Minerva en la rueca y otros ensayos*. Aunque el libro como tal se publicó en 1949, el ensayo que sirve de título a la colección y otros se encuentran fechados en 1941. Inspirado en los trabajos de Virginia Woolf y con gran sensibilidad hacia la práctica artística femenina, Zalamea aborda nombres famosos de la literatura inglesa como Jane Austen, Mary Evans, Ana Radcliffe, Mary Godwin y las hermanas Brontë, entre otros, y destaca las vicisitudes que atravesaron mujeres como ellas para hacer valer su trabajo como escritoras. Zalamea condena la actitud tradicional masculina que circunscribe a la mujer al terreno doméstico y fustiga ese prejuicio por considerarlo responsable en gran medida del silenciamiento intelectual de la mujer durante siglos. Como abanderado de la causa femenina, en momentos en que el anonimato profesional de la mujer era la norma, Zalamea alude a la mujer americana con la esperanza de que escriba como tal, sin miedo de expresarse libremente.

El gran Burundún Burundá ha muerto –relato del cortejo fúnebre de un tirano y de los desmanes de su gobierno– es, sin lugar a dudas, el producto más complejo y elaborado de Zalamea. Inmerecidamente desatendido por un gran sector de la crítica y publicado en Buenos Aires en 1952 durante el exilio, este texto no es el exceso retórico de un autor aprisionado en las trampas de su propio lenguaje, como han pretendido sugerir algunos¹⁰, sino

¹⁰ J. G. Cobo Borda hace un balance poco positivo de la producción de este escritor y la relaciona con la desmesura verbal. Afirma que *El gran Burundún Burundá ha muerto* “subsiste, como un logro notable, dentro de una literatura de tercer orden como es la colombiana” (56). Diógenes Fajardo, por su parte, se muestra de acuerdo

una de las muestras más originales y sugerentes de la vastísima producción literaria hispanoamericana sobre la dictadura¹¹. Síntesis de toda una tradición y, a la vez, punto de partida de nuevas formas de abordar el tema de la tiranía en el continente¹², esta obra de Zalamea se distingue por el manejo paródico del lenguaje y un desconcertante rigor formal. Al mismo tiempo estos elementos deben verse como una búsqueda de excelencia en la expresión, a su vez resultado directo de la marcada voluntad testimonial que anima al texto y que lo conecta indisolublemente a sus circunstancias inmediatas de producción.

En su libro *Retórica*, Tomás Albaladejo hace un resumen de las diversas etapas históricas en el desarrollo de esta disciplina

básicamente con los planteamientos de Cobo Borda; no ve mayores méritos en el texto de cuyo estilo dice que es “ampuloso, rico en sonoridades y anáforas, más propio de la retórica o la oratoria que de la poesía. Helena Araújo, aunque destaca la maestría de Zalamea en lo que llama El manejo retórico” (533), lo vincula a la vertiente retórica transplantada a América por los jesuitas (533-534) y establece un paralelo entre la exuberancia lingüística del texto y la impotencia del autor para comunicarse con el lector (537).

¹¹ Para un intento de sistematización de esta producción hasta 1981, acompañado de una recopilación bibliográfica sobre el tema, ver entre otros el libro de Carlos Pacheco *Narrativa de la dictadura y crítica literaria*.

¹² Por su carácter enjuiciatorio y moral, *El gran Burundún Burundá ha muerto* se emparenta con la larga tradición de obras de denuncia, tempranamente inaugurada por Esteban Echevarría en su relato “El matadero”. Del mismo modo, Zalamea también recrea, a su manera, el camino abierto por el esperpéntico tirano de Ramón del Valle Inclán, en la medida en que su dictador se destaca por el aspecto bestializado y grotesco. Por otro lado, gracias a su exploración en el lenguaje y como lo sugiere Sharon Keefe Ugalde, con *El gran Burundún Burundá ha muerto*, Zalamea se anticipa veinte años a las producciones sobre la dictadura en la década del setenta (369). Igualmente, a base de coincidencias temáticas, semánticas y lingüísticas, este texto debe vincularse no sólo con *Los funerales de la mamá grande*, de G. García Márquez, como ya ha sido sugerido por varios críticos, sino también con *El otoño del patriarca*, trabajo del mismo autor, que se destaca por la experimentación formal.

y explica cómo la retórica clásica, que se encontraba inicialmente en estrecha colaboración con la poética, en “el nivel en que ésta no ofrecía una explicitación de las características del objeto de estudio equivalente al proporcionado por la Retórica” (30), entra en un período de decadencia a fines del siglo XVI –período que según Albaladejo se extiende hasta la mitad del siglo XX– y comienza a reducirse a la disciplina de la *elocutio* o la “verbalización de la estructura semántico-intensional del discurso” (117), pero con énfasis en el ornato y la artificiosidad verbal.

En la carta que Zalamea dirige a Germán Arciniegas desde Buenos Aires, con fecha del 15 de julio de 1952, en la cual relata los elementos determinantes en la génesis de *El gran Burundún Burundá ha muerto*, se encuentra claramente formulada la preocupación del autor por encontrar una expresión renovada y totalizante, así como el reto experimental implícito al construir este texto. Dice Zalamea:

Examinando la obra *post facto*, me parece que, en su aspecto puramente formal, responde a la oscura necesidad que yo sentía de encontrar una nueva fórmula *retórica* que restableciese el contacto, perdido a mi entender, entre el escritor y su pueblo. [78]

En el marco concebido por él, el texto retórico, lejos de ser una exhibición vacua de fórmulas preciosistas, es ante todo una composición orgánica que demanda la participación activa del receptor. De aquí que, *El gran Burundún Burundá ha muerto* sea entonces un texto de búsqueda, en el que el autor emplea numerosos recursos de la retórica tradicional, pero –y éste es su mérito más rotundo– se sirve de ellos, los utiliza de modo peculiar y consciente como parte de este anhelo de comunicación y

los subvierte de manera novedosa en los distintos niveles de sentido del mismo.

Este procedimiento lo logra sobre todo, como veremos, a través de una estrategia que consiste en combatir la palabra demagógica de su tirano con el discurso de un narrador grandilocuente, caracterizado, paradójicamente, por la opulencia verbal y la voluntad de estilo. Semejante táctica, que constituye uno de los mayores aciertos del texto, puede relacionarse con lo que M. Bajtin llama estilización paródica en la novela, o sea la estrategia que “debe recrear el lenguaje parodiado como un todo especial que posee su lógica interna y que revela el mundo especial ligado de modo inseparable al lenguaje parodiado” (203). Ésta se opondría a la parodia puramente retórica, que entiende como “una destrucción burda y superficial del lenguaje ajeno” (203). Zalamea nos revela en sus tintes más dramáticos el ámbito gobernado por el tirano, parodiando su rasgo más notorio: la desmesura verbal, la demagogia sin freno; pero lo hace para imponer su propio discurso.

El gran Burundún Burundá ha muerto, es en gran parte el resultado de esta voluntad testimonial del autor. Su proceso de génesis no puede desligarse de la llamada época de la Violencia, que desangró a Colombia entre los años 1946 y 1957, violencia “dirigida desde el estado” (98), en palabras de Otto Morales Benítez; “criminal empresa de exterminio que se montó desde las altas esferas del poder contra las gentes humildes de Colombia”, en las de Alfredo Iriarte (858). Zalamea no sólo ha sido testigo de los atropellos de gobiernos demagogos y abusivos, sino que ha experimentado en carne propia sus excesos. *Crítica*, la publicación que dirigía en el tormentoso año de 1949, “portavoz de alta cultura, un heraldo de lucha y un mensajero de ideas” (“Pró-

logo”, 9-10), en palabras de Iriarte, fue clausurada por la censura; este mismo autor comenta: “la gendarmería gobernante le hizo la vida insoportable a Zalamea, que muy pronto no tuvo otro camino que el exilio” (860).

La macabra república burundianiana, silenciada por el terror y amordazada hasta borrar toda señal de humanidad entre sus habitantes, es la versión literaria que Zalamea ofrece de su experiencia directa en los regímenes dictatoriales y de orientación fascista de Mariano Ospina Pérez (1946-1949) y de Laureano Gómez (1950-1953); es un testimonio vivo en el cual se revela a sí mismo y que debe verse, simultáneamente, como la venganza de un escritor que sólo cuenta con el arma de las palabras para esgrimirlas en contra de quienes intentaron acallar la suya propia.

Al parodiar la voz del tirano, Zalamea plantea y desarrolla una nueva y compleja dimensión en el tratamiento del tema de la dictadura, en la medida en que elabora la relación de poder absoluto del tirano y la trágica sumisión de su pueblo, a partir de una reflexión sobre la manipulación del lenguaje bien como elemento degradante de la condición humana, bien como facultad enaltecedora de la misma, reflexión que convierte el vehículo mismo de expresión en tema central y foco de debate. Este cuestionamiento constituye la base de la anécdota y promueve su desarrollo; delimita el marco ficcional del texto y se estructura a partir de un peculiar virtuosismo formal. Burundún Burundá, encarnación viva de las altisonancias huecas de su nombre, es caracterizado por una demagogia compulsiva, responsable de su ascenso al poder. Cuando esta virtud de seducción a través de la palabra se ve truncada porque el tirano se vuelve tartamudo e inhábil para expresarse, la violenta represión que había caracterizado su régimen, se incrementa hasta el punto culminan-

te, por medio de la que habrá de ser meta y obra máxima de su gobierno: la abolición del lenguaje hablado entre sus súbditos. Se trata entonces de una historia sobre la destrucción de la palabra en la que, como anotamos, el relato de este proceso de enmudecimiento forzoso y colectivo, de degradación general, es construido por el discurso desbocado de un narrador que rivaliza con su personaje en abundancia verbal y recursividad expresiva. La descripción que ofrece del estilo burundiano, puede aplicarse al suyo mismo:

Hablaba como se sufre una hemorragia o se padece un flujo.
Hablaba como se vacía una carreta de grava. Como revienta una granizada, como se vuelca un río en catarata. Hablaba el Gran Burundún Burundá como su nombre lo indica [103].

Al mismo tiempo, es de gran importancia anotar que la sobreimposición del lenguaje ocurre no sólo a nivel formal, cuando el lenguaje del narrador-poeta termina arrojando el lenguaje del tirano y lo supera en discursividad expresiva, sino también en el aspecto ideológico, en el cual se plantea una continua fricción entre ambas partes. Burundún Burundá es retratado como un ser cuya única obsesión es la de hablar:

Durante largos años pareció no tener ambición distinta a la de hablar; ni quiso ocupar otros puestos que los que le permiten hablar; ni dio otro testimonio de su vida que el de la palabra; y cuando los auditorios se iban a dormir, todavía tenía Burundún que palabrear con el papel... pues también era escritor el Elocuente [103].

Zalamea elabora a un tirano que astutamente ha escalado posiciones burocráticas con la virtud de su verbo hasta llegar al poder. Inicialmente no hay mención de ejércitos confabulados con el déspota para alcanzar la cima del gobierno. Su fuerza avasalladora reside en las palabras y en el uso que les da. Al presentarnos de esta forma a su dictador, Zalamea cuestiona la retórica altisonante que ha hecho carrera entre los regímenes autoritarios hispanoamericanos; lengua estática que a su vez pretende crear universos inamovibles; aquella que se reduce a fórmulas gastadas de bienestar público y estabilidad social, la que habla de “progreso” como clave mágica y abstracta y resuena en discursos preciosistas que sugieren mundos refractarios a las contradicciones sociales y homogeneizados por virtud de la asepsia verbal del tirano. Pero Zalamea proscribire la voz de este dictador, señala la falacia de semejante discurso, enjuicia sus códigos tramposos y los subvierte, denunciándolo y parodiándolo para que las propias palabras del déspota se vuelvan en su contra; denuncia su reino de terror y sus acciones con voz inflamada –que a diferencia de la viciosa y dañina del tirano se encuentra dignificada por su fuerza poética– para echar abajo los cimientos de este mundo de pesadilla.

Por tanto, a través del texto, que como indica Zalamea en la citada carta “es una forma de relato, poema o panfleto” que “más que leída debe ser recitada, declamada, ante las masas a las cuales se dirige” (78), hay un empeño evidente en producir en el receptor un efecto similar al de “lo sublime”, según lo expone el autor anónimo en su tratado *Sobre lo sublime*, intención que tiene que ver con la voluntad de Zalamea de anular paródicamente la palabra del dictador mediante la imposición de la suya. Este resultado, que el anónimo califica como “un no sé qué de exce-

lencia y perfección soberana del lenguaje” (71), cuando surge oportunamente, es como “el efecto del relámpago que, con su brillo, lo eclipsa todo y revela con un solo trazo la genialidad del orador”. (73). Para el anónimo, igual que para Zalamea, la sublimidad en el discurso se obtiene a través de la conjugación armónica de una serie de características. Entre éstas sobresalen “la fuerza y la vehemencia en la emoción”, a la que habría que añadir “la apropiada disposición de las figuras” y “la nobleza en la expresión”, que incluye “la elección de los términos, el uso de la metáfora y el colorido poético de la dicción”, todas las cuales se sintetizan “en la dignidad y la elevación del tono en la estructura total de toda la obra” (91). La idea de lo sublime, entonces, trasciende ampliamente el deseo de persuasión del público y persigue ante todo captar la atención del receptor hasta el punto de “provocar su entusiasmo” (71).

De este modo, cuando el narrador nos invita a ser testigos de “la insuperable crónica del gran Burundún Burundá” (88) o cuando en las primera líneas que abren el texto nos dice que: “Ninguna crónica de la gloria de sus actos, sería tan convincente ante las generaciones venideras como la minuciosa y verídica descripción del cortejo que ponderó su poder en la hora de su muerte” (83), es preciso preguntarse si la crónica burundianiana es sólo “insuperable” anecdóticamente, como hazaña nefasta del más abominable de los tiranos, o si por el contrario, como sugerimos, es imposible de sobrepasar como artefacto literario, como producto artístico y la vez combativo, cuyo discurso opaca y vence la palabra indigna y mentirosa del dictador y se alza por encima de los atropellos de su régimen.

Es preciso destacar entonces que *El gran Burundún Burundá ha muerto* exhibe tal despliegue de recursos retóricos, tal presti-

digitación verbal que mantiene alerta la conciencia del lector en el proceso consecutivo del discurso, en la habilidad del autor de forjar la palabra, de cincelarla, literalmente, para que logre el efecto buscado, para que reproduzca la dimensión exacta de un sonido, la estridencia de un ruido, la textura de un sabor, la vivacidad de un olor, y sobre todo, para que el conjunto reinstale a cabalidad el ámbito pesadillesco de la dictadura, la desesperanza que nace de la represión, que proviene del cerco de terror que amenaza cada acción, que bordea cada pensamiento, y sofoca cada ilusión en la alegórica república Burunduniana. Un ejemplo nos servirá de muestra de un discurso que progresa vertiginosamente en complejidad y en intrincamiento verbal y significativo. En el segundo párrafo con que se inicia el texto el narrador se prepara para comenzar su descripción del cortejo fúnebre del tirano y dice: “Pues cada uno de los pasos de aquella lujosa y luctuosa procesión, obra de su ingenio, símbolo de sus designios, eco de su insigne borborismo” (83) La paranomasia –repetición de significantes muy similares pero diferentes– “lujosa y luctuosa”, en este caso, será un recurso utilizado con gran frecuencia por Zalamea para producir no sólo el efecto rítmico que permea todo el texto, sino para ampliar la escala de significados, expandiéndolos o contraponiéndolos muchas veces. La inversión de la frase o hiperbatón, que será también una constante en el cúmulo de elementos expresivos, provee un continuo tono poético, matizado por su distribución en párrafos de distinta longitud que pueden funcionar como estrofas de un poema y ser “declamados” con pausas que cuidan minuciosamente la entonación. La aliteración o “repetición de sonidos semejantes con el fin de producir un efecto fonosemántico” (Albaladejo, 140) se encuentra continuamente a través del texto acentuando

su musicalidad, su resonancia, y estableciendo impensadas conexiones de sentido. Así, en el sintagma “eco de su insigne borborismo”, por ejemplo, la vocal se repite calculadamente para reproducir el efecto cavernoso de los sonidos gástricos que sugiere la palabra “borborismo”, y a su vez, su asociación fonética con “insigne” contradice al mismo tiempo la naturaleza prosaica del ruido estomacal. De este modo, la cualidad de célebre o reputado contenida en “insigne” se subvierte y sugiere por asociación, lo descomunal, lo gigantesco en un sentido degradado, técnica que hace parte de la compleja estrategia que Zalamea emplea para conformar un tirano rebajado de su condición humana y de rasgos animalizados.

La pregunta retórica y la anáfora o “repetición a distancia de uno o varios elementos en el comienzo de grupos sintácticos o métricos próximos entre sí” (Albaladejo, 42), común en la oratoria política de tipo panfletario, también alternana en repetidas ocasiones a través del texto, bruscamente muchas veces y a modo de giro caprichoso que se repite de modo inesperado y contribuye a crear la percepción de discurso cambiante y multiforme. En el primer caso, por ejemplo, cuando el narrador describe la ubicación de los diversos grupos que conforman el gobierno de terror del tirano durante el desfile fúnebre, en medio de dos párrafos largos, sorpresivamente, formula esta pregunta: “¿Qué maestro de ceremonias marcó las distancias?” (97), la cual permanece sin respuesta hasta que el lector deduce un posible orden jerárquico fundamentado en el poder de destructividad de cada facción. En el otro caso, la construcción anafórica alienta el tono enardecido común a muchas partes del texto y por ende, en el lector, la noción de extremos que se conjugan en un texto protéico y desconcertante, que rehuye clasificaciones o encasi-

llamientos. Uno de estos párrafos puede servir como ejemplo de otras construcciones similares. En este caso, el narrador continúa con la descripción de la procesión fúnebre y después de retratar en detalle y con apariencia espeluznante a todos los grupos formula una especie de llamado irónico a este ejército del terror:

Que vengan sus guardias de asalto, sus tropas de choque, los jefes de su policía, las cuadrillas seleccionadas de sus caciques, su mercenario Estado Mayor. Que vengan sus amarillos sacerdotes, sus amaratados verdugos, sus verdes delatores, sus negros matones, sus rojos escribanos, sus azules extractores, sus blancos sepultureros... y embocinen todos ellos sus trompas hacia el cielo [100].

Combinada con la enumeración y el uso del adjetivo invertido, esta construcción, en la que los colores aluden a un rasgo con el cual el narrador ha identificado previamente a cada uno de los sectores y que ahora funciona a modo de síntesis o resumen de impacto visual, tiene en su tono ecos de los pronunciamientos políticos destinados a mover a las masas. Estos, que tanta carrera hicieron en Colombia, especialmente en la primera mitad del siglo XX, abundantes en giros expresivos, recargados de figuras ornamentales y pródigos en el despilfarro adjetival, reproducían un lenguaje con el que Zalamea, por su participación directa en la política del país, se hallaba familiarizado. En este caso, la inserción de discursos de diferentes procedencias no obedece a un intento de reproducción de los mismos, sino a la labor de subversión, que según mencionamos, hace parte de la estrategia original del autor para representar su versión del tirano y de la tiranía.

Gracias a la estrategia irónica del autor, Burúndún, demagogo por excelencia, termina convertido en absurdo papagayo de papel, y la única voz que permanece, que se niega a ser enmudecida, que se resiste a ser silenciada, es la del propio Zalamea, voz del poeta, reverso dignificado de la del dictador. Frente a la palabra vacua y tramposa del tirano, a su paroxismo caricaturesco, vía de engaño rotundo, arma de sometimiento y de muerte, Zalamea quiere ofrecer al lector y al oyente el lenguaje poderoso del poeta, tal y como él lo entiende en su momento; la palabra que a su parecer enaltece la condición humana, la que se acuña laboriosamente y con genuina emoción, con el fin de producir el discurso sublime que conjuga todos los elementos necesarios para conmover y suscitar admiración, y al mismo tiempo, con la fuerza necesaria para apagar la voz de la tiranía. Como escritor, su único poder está en la palabra y en la eficacia con que la trabaje; por esta razón, en todo su discurso nos muestra un esfuerzo vehemente por encontrar la metáfora exacta o el tropo adecuado, una preocupación visible por impactar a través del sonido y de la imagen inusual, una voluntad continua por hacer coincidir lo dispar o unir lo contradictorio, que se traduce en el deseo de halagar a través de un lenguaje que no vacila en apelar a los más inusitados recursos formales. Zalamea es aquí maestro del hipérbaton, hace malabares con la sintaxis, invierte el orden de la frase, la interrumpe sorpresivamente para buscar un efecto sonoro determinado, combina párrafos cortos para ser leídos sin pausa, con largas secuencias de apóstrofes que contribuyen al tono dramático del texto e inusuales descripciones en tono de letanía, con continuos juegos de palabras, estableciendo así una intrincada red de conexiones fonológicas y morfológicas que operan en el nivel semántico del texto. Zalamea nos

dice: “Burundún destruía con las palabras” (103), y quiere probar, con el texto mismo que nos ofrece, que él puede hacer lo contrario. Lejos de responder a soluciones formulistas de una retórica en desuso, *El gran Burundún Burundá ha muerto* es un texto que se encuentra dominado por un componente lúdico, el juego continuo de oposiciones significantes, en el que el autor parodia la palabra degradada del tirano y le opone la enaltecedora y digna del poeta, investida del poder necesario para enmudecer aquélla.

Obras de referencia

- Albaladejo, Tomás. *Retórica*. Madrid: Síntesis, 1989.
- Anónimo. *Sobre lo sublime*. Barcelona: Bosch, 1985.
- Araújo, Helena. “Jorge Zalamea”. *Eco*, 16, 1974, 524-555.
- Bajtín, Mijail. *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Arte y Literatura, 1986.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. “Jorge Zalamea”. *Eco*, 209, marzo de 1979, 550-556.
- Fajardo, Diógenes. “Los nuevos”. *Historia de la poesía colombiana*. Bogotá: Casa Silva, 1991.
- Iriarte, Alfredo. “Evocaciones y recuerdos de Jorge Zalamea”. Bogotá: Colcultura, 1978.
- . “De Gregorio Samsa al Gran Burundún Burundá, pasando por Su Excelencia”. Prólogo a *El Gran Burundún Burundá ha muerto. La metamorfosis de Su Excelencia*. Bogotá: Arango Editores, 1989.
- Keefe Ugalde, Sharon. “Language in Zalamea’s *El gran Burundún Burundá ha muerto*”. *Hispania*, 66, 3, septiembre de 1983, 369-375.

- Morales Benítez, Otto. *Momentos de la literatura colombiana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1991.
- Zalamea, Jorge. *Erótica y poética del siglo XX*. Cali: Ediciones Universidad del Valle, 1992.
- . *El gran Burundún Burundá ha muerto. La metamorfosis de Su Excelencia*. Bogotá: Arango Editores, 1989.
- . *Literatura, política y arte*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- . “Arte puro, arte comprometido, arte testimonial”. *Eco*, 66, octubre de 1965, 791-801.
- . *La poesía ignorada y olvidada*. La Habana: Casa de las Américas, 1965.
- . *Minerva en la rueca y otros ensayos*. Bogotá: Ediciones Espiral, 1949.

Eduardo Caballero Calderón y la historia de los años cincuenta¹

HELENA IRIARTE NUÑEZ
Universidad Javeriana

El surgimiento de la Violencia, que tuvo su origen inmediato en el asesinato de Gaitán, en 1948, afectó profundamente a los intelectuales colombianos, que escribieron para dar testimonio de los terribles acontecimientos e indagar sobre las causas sociales e históricas de este conflicto que llevó la nación al borde del colapso. Escritores del antiplano cundiboyacense, como Pedro Gómez Coreana, Ignacio Gómez Dávila, Eduardo Santa, Clemente Airó y Eduardo Caballero Calderón, trataron este tema en sus obras (Williams, 1991, 100). El estudio de novelas como *El Cristo de espaldas*, *Siervo sin tierra* y *Manuel Pacho*, del último autor, es un pasaje necesario para quienes quieran comprender los conflictos y problemas de la población rural en ese momento, pues narran la vida del campesino pobre, que en una u otra forma y por diversas circunstancias es víctima de la violencia, el atrop-

¹ Algunas de las ideas que aparecen en este capítulo, concretamente en los apartes que se refieren a *El Cristo de Espaldas* y a *Siervo sin tierra*, ya las había expuesto en una forma más o menos similar en “La novela del realismo (1896-1954)”, capítulo del cuarto volumen de la *Gran Enciclopedia de Colombia* (Santafé de Bogotá: Círculo de Lectores, 1992), 221-236.

llo y el despojo, en regiones y pueblos apartados. Caballero Calderón² conoció profundamente no sólo la geografía, la situación del campesino en el interior del país, su cultura, su psicología,

² Eduardo Caballero Calderón nació en Bogotá el 6 de marzo de 1910. Su padre, el general Lucas Caballero, le inculcó desde niño la pasión por las letras y su madre el amor por el campo. Como todos los jóvenes que se interesaban entonces por la literatura y los estudios humanísticos, inició estudios de Derecho, pero no terminó la carrera. Sus ocupaciones fueron el periodismo, la diplomacia y la literatura; y alguna vez dijo: “Soy escritor profesional y diplomático ocasional”.

En 1934 se vinculó a *El Espectador* y poco después viajó por Suramérica como corresponsal del periódico. En 1938 se vinculó al diario *El Tiempo* y publicó su primer artículo bajo el seudónimo de Swann. En 1940 publicó *Tipacoque, estampas de provincia*. En 1941 trabajó como corresponsal de *El Tiempo* en Buenos Aires y colaboró con algunos diarios locales. Publicó en la *Revista de las Indias* el cuento, *¿Por qué “mató” el zapatero?* En 1942 fue corresponsal de *El Tiempo* en Río de Janeiro. Dirigió el suplemento literario de este diario con Eduardo Carranza y publicó en Buenos Aires *Suramérica tierra del hombre*.

En 1944 ingresó como miembro de número a la Academia Colombiana de la Lengua. Publicó, *Latinoamérica, un mundo por hacer*. En 1945 tradujo del francés y publicó *Crónicas* de Marcel Proust y *Figuras y parábolas*, de Paul Claudel. En 1947 publicó *Breviario del Quijote*. En 1948, *Confesión del sufrimiento: la vida íntima de Dos-toyevski, Amiel, Wilde, María Barshkirtseff, Zweig*. En 1950, *Ancha es Castilla* y *Diario de Tipacoque*.

En 1951 fue a vivir en Venezuela en calidad de exiliado político. En 1952, uno de los años más terribles y sangrientos de la época de la Violencia, publicó *El Cristo de espaldas*, novela que tuvo desde su publicación un gran éxito editorial; en 1953 *La historia en cuentos*, en 1954 *Siervo sin tierra* y en 1955 *La penúltima hora*. En 1957, *Americanos y europeos* y al retirarse el general Rojas Pinilla, regresó a Colombia.

Con Eduardo Zalamea realizó en 1957 el Primer Festival del Libro Colombiano y en 1958 fundó con Álvaro Castaño Castillo la emisora cultural HJCK. En 1960 publicó *Historia privada de los colombianos*. En 1962, *Manuel Pacho, Los campesinos y Rabo de paja*, esta última en colaboración con Klim y con Enrique Caballero Escobar. En 1963 publicó *Obras*, una recopilación de sus textos y fue nombrado embajador ante la Unesco en París.

En 1964 publicó *Memorias infantiles*. En 1965 *El buen salvaje* ganó el premio Nadal de novela en España y se publicó en 1966 y en 1968 *Caín*. A partir de entonces sus novelas comenzaron a ser traducidas a varios idiomas.

sus frustraciones y sus sueños, sus necesidades y sus carencias, sino también la historia y lo que estaba ocurriendo durante esos largos años que conformaron la llamada época de la Violencia en Colombia.

Frente a estas realidades, la visión que tiene del campo y de sus moradores es realista y crítica; no los idealiza ni los exalta; ni hace divisiones maniqueas. Penetra en los problemas sociales, políticos y económicos que los afectan y a esa problemática lo subordina todo. Del campo no le interesa el aspecto telúrico o paisajístico, sino la utilidad de la tierra, los beneficios que de ella obtiene el campesino y lo preocupa el sin sentido de su vida cuando no la posee o cuando le es arrebatada. Así, el trabajo de la tierra y su lucha por ella son temas centrales en la narrativa de Caballero Calderón.

En *El Cristo de espaldas* (1952), Caballero Calderón presenta la realidad de un pueblo perdido y miserable, cercado por el páramo, el viento y la llovizna, elementos que además de ser una realidad, simbolizan la violencia que como la niebla y el frío envuelven al pueblo y hacen todavía más desolador el ambiente donde sufren y viven unas gentes que “le volvieron las espaldas a Cristo”.

El tiempo durante el cual suceden los acontecimientos que integran la narración va desde la noche del jueves hasta el lunes

En 1969 fue nombrado primer alcalde de Tipacoque. En 1972 publicó *Yo el alcalde: soñar un pueblo para después gobernarlo. El almirante niño y otros cuentos*. En 1975 publicó *Azote de sapo*. En 1977 *Historia de dos hermanos*. En 1979 *Cuentos pequeñitos, Hablamiento y pensadurías y Tipacoque de ayer y hoy*.

En 1980 murió su esposa. En 1981 publicó *El cuento que no se puede contar y otros cuentos*. En 1983, *Bolívar, una historia que parece un cuento*. Murió el 3 de abril de 1993.

siguiente; sin embargo, la proyección de los hechos hacia el pasado que los engendra y hacia el futuro en el que imaginamos que irremediamente irán a desembocar, se extiende ampliamente, mucho más allá de esos pocos días abarcados por la narración. Aunque el tiempo es tan corto, los acontecimientos se presentan a través de una simultaneidad muy bien lograda y se suceden con un ritmo ágil, que se corresponde con la intensidad de lo que está pasando.

Los personajes que conforman la “cúpula del pueblo”, manejan y disponen todo lo que allí ocurre son, don Roque el cacique fanático y perverso que domina al pueblo como si fuera su propio territorio y aunque todos lo odian y guardan un resentimiento profundo hacia él y un deseo de vengar los atropellos que ha cometido con cada uno, lo siguen, lo obedecen y esa actitud de temor los conduce a una alienación total. Otro de los notables es el alcalde, que no es la autoridad que debería ser, sino un títere de don Roque a quien secunda y apoya para que cometa todos sus actos infames. El notario tiene una actitud similar, y aunque en su interior lo odia porque engañó a su hija, es tan indigno y miserable que continúa medrando a su sombra en busca de llegar a ser algún día magistrado del tribunal. El antiguo cacique del partido contrario fue expulsado y se refugió con sus copartidarios en otro lugar desde donde se presenta como una amenaza para el grupo que está de turno en la explotación y el manejo del pueblo. El sargento y la policía son el brazo armado de don Roque y del alcalde y todos operan como una sola voluntad, unidos por un fanatismo político ciego y retardatario, torpe y violento que mantiene atada a la población y le impide toda posibilidad de desarrollarse o de vivir con un poco de dignidad. El pueblo es ignorante y miserable, está oprimido y sigue

torpemente las consignas inculcadas desde arriba: que es bueno matar rojos o diablos y aunque esa violencia sólo sirve para envenenarlos y en nada los beneficia, la permiten, la alimentan y la ejercen sin contemplaciones.

Y es a ese lugar a donde llega y donde va a permanecer apenas unos días, el cura joven que reemplazará temporalmente al cura viejo, torpe y mañoso, que con las autoridades manejaba al pueblo y desde el púlpito y el confesionario lo incitaba a la intolerancia frente a quienes tuvieran otro color político, única realidad en ese pueblo sin ideas y sin principios.

En las actitudes del cura viejo, que el lector conoce a través de lo que de él se cuenta y en las del cura joven, se prolongan las dos tendencias que se han dado en la Iglesia desde el siglo XVI, cuando algunos clérigos, colocados al lado de la riqueza y el poder, apoyaban los abusos de los encomenderos mientras otros, como Fray Bartolomé de Las Casas, Francisco de Vitoria, Covarrubias y más tarde Pedro Claver, lucharon en favor de los discriminados y los oprimidos, aunque esto significara los mayores sacrificios. Caballero Calderón señala así como los partidos políticos en Colombia mantien formas de organización provenientes de los comportamientos políticos del siglo diecinueve (Levine citado por Williams, 1989, 20).

Pero en esta novela el pueblo es sordo a las palabras del cura joven y tan sólo escucha a quienes desde siempre lo han fanatizado, explotado y conducido por caminos de violencia. La voz que pregona amor, perdón y paz, la que intenta que llegue a ellos el mensaje del Evangelio y pretende desterrar el odio y sembrar la justicia, ésa no se escucha, y si acaso oyen sus palabras las desdennan y suponen que carecen de sentido, como las de un niño. Al respecto Kurt Levy comenta lo siguiente:

Su idealismo se une a compasión auténtica para producir en el momento culminante la intervención física en un dramático gesto protector para el individuo inocente [133].

En sus corazones hay demasiada dureza y un rencor terco e inútil y en el cura joven, ingenuidad y desconocimiento de esos hombres insensibles ante la tragedia, que con su silencio cómplice y su indolencia, su miedo o su odio, aprueban, permiten, y a veces ejercen la violencia:

Hombres que emigran por los caminos con un costal de trapos al hombro; mujeres mutiladas; niños sacrificados, ranchos que arden como antorchas, sabe Dios si con criaturas o inválidos que no pudieron escapar; sementeras perdidas, campos arrasados y el hambre y la desolación por todas partes [...]. ¿Por qué hacer invivible la tierra de Dios, esta buena tierra que da al pobre su pan y su trabajo? ¿Qué les va ni qué les viene a los miserables pastores que viven en el páramo entre ovejas, con que en la ciudad manden los unos o gobiernen los otros? ¿Para qué buscarlos y perseguirlos como bestias feroces? [135].

La desolación y la desesperanza marcan el final del libro. El crimen de don Roque, secretamente deseado por todos, es convertido en un asesinato político, para poder, en esa forma, castigar a los del otro partido, aunque no sean culpables. Y son tan grandes la iniquidad, la deshumanización y la miseria que ha presenciado el cura joven, que se marcha del pueblo; su idealismo se estrelló contra esa sórdida realidad que seguirá igual. Las palabras finales del sacerdote sintetizan el doloroso drama del pueblo y el suyo propio, el que se vive en la novela y en las cientos de historias de

los incontables años de violencia irracional entre nosotros: “¡Señor, perdónalos porque no saben lo que hacen!” (149).

Los personajes de esta novela muestran las manipulaciones ideológicas de las fuerzas políticas en confrontación. Esta descarnada y certera visión de la violencia, denuncia sin contemplaciones los crímenes cometidos por unos y otros y el que es más grave y tan atroz como éstos: conducir a los más ignorantes y miserables por el camino del odio partidista, la violencia, la venganza, la degradación y el aniquilamiento de la piedad y la compasión humanas.

Como lo señala Rafael E. Correa, al comentar una cita de González Echevarría, los criterios para la creación de valores éticos se desmoronan:

Vale la cita para esta obra porque su temática reside en la erosión de toda autoridad, ya sea la que proviene del centro ejecutivo del poder, del caudillo local o de la iglesia. En la demarcación de la erosión del poder *El Cristo de espaldas* ancla su comentario mordaz sobre la realidad colombiana [244].

En 1954 se publicó *Siervo sin tierra*. Su protagonista es un labriego cuya vida está marcada por un destino que parecería escrito desde siempre y que lo ata y lo condena a una vida miserable en una tierra ajena que jamás podrá ser suya, aunque sea el más caro y constante de sus sueños, su obsesión. La primera parte se desarrolla entre 1938 y 1942 y en ella el autor se concentra en las características de los personajes y en el medio socio-económico. La segunda, que va de 1942 a 1946, se inicia con el regreso de Siervo al campo luego de haber prestado el servicio militar y registra el momento antes de las elecciones; la tercera,

de 1946 a 1953, muestra el período más sangriento de la Violencia y su agudización a partir del 9 de abril de 1948.

Los personajes, muy bien individualizados, tienen características propias, y la visión que el autor tiene de ellos y de sus desdichas no sólo carece de cualquier sentimentalismo, sino que ofrece una visión crítica y objetiva que le da relieve a la atmósfera opresora y enrarecida de la época de la violencia.

La vida se muestra en sus aspectos más duros y los personajes evolucionan con los acontecimientos y las situaciones terribles que los marcan, lo cual se ve principalmente en Siervo. Su vida y la de Tránsito, su mujer, son una serie ininterrumpida de desgracias e injusticias que se acumulan sobre ellos y sus hijos, víctimas inocentes que deben sufrirlas y que provienen incluso de sus vecinos, porque en ese mundo no existe solidaridad, ni siquiera entre quienes tienen las mismas condiciones económicas y sociales. Siervo y su familia deben soportar todo el peso negativo de la explotación, que en la novela es a veces excesivo y abrumador. En su libro *Imaginación y violencia en América*, Ariel Dorfman dice que esta clase de novelas

[...] se dedicaron a documentar la violencia hecha a nuestro continente, a fotografiar sus dimensiones sociales, a denunciar ante la opinión pública las condiciones brutales e inhumanas en las cuales se debatían los pobladores de estas tierras. El énfasis está puesto en los *padecimientos*, en el estado socio-económico-legal que permitía ese despojo, en una naturaleza que se tragaba al hombre, quien aparece como un ser *pasivo* que recibe los golpes de las fuerzas sociales y naturales que se desencadenaban sobre él. La esencia de América para esa literatura se encuentra en el sufrimiento [10].

No sólo es la explotación del hombre por quienes son más fuertes que él, sino que la naturaleza le quita lo que podría hacer menos penoso el sufrimiento. Al lado del rancho de Siervo:

Bastaba que lloviera por el páramo y se desatara el invierno en los valles altos de la cordillera, donde el Chicamocha tiene su cuna, para que sin previo aviso se presentara una borrasca y el río creciera como agua que hierve y se botara del cauce. Mordía furiosamente el barranco del arriendo de Siervo, y el rancho se veía casi al borde de la corriente como una canoa a punto de desamarrar de la orilla [53].

Donde vive Siervo todo es mezquino:

Siervo señaló con el dedo su rancho, un montoncito de tierra gris, cubierto de tierra amarillenta, que se sostenía en vilo sobre el barranco. Se veía solo y desamparado en medio de la ladera pedregosa, a la sombra de dos arbolitos de mirto [42].

A partir de la segunda parte de la novela, los acontecimientos negativos de la vida de Siervo se precipitan; cuando les llega el único alivio en la rutina del trabajo y van como promeseros a visitar a la Virgen de Chiquinquirá, la realidad de esa romería es despiadada y terrible; su hijo se enferma y muere de asfixia en la misa de Navidad. El episodio de la romería es uno de los mejor logrados por las acertadas descripciones de la situación, de las actitudes de la gente y por la visión descarnada de lo que ocurre allí. Sin embargo, en ningún momento el autor se centra en la costumbre por sí misma, ni cae en el folclorismo fácil y trillado. Es una historia de conflicto ideológico, donde se muestra como

hay vastos sectores de la población rural colombiana para los cuales se han quedado sin un sistema de valores que respalde su visión del mundo: los partidos políticos son sólo alianzas temporales para épocas de elecciones y la iglesia católica es manipulada a su vez por los intereses políticos. Es un mundo en estado de abandono y sin esperanza.

Las desdichas no cesan; cuando se inician las presiones políticas, empeora la situación del pueblo: La tensión ha llevado a Siervo a cometer el homicidio del cual es inocente: ha matado sin darse cuenta, por miedo, por defenderse pues creía que lo iban a matar a él y cuando se lo preguntan responde:

—¡Yo no sé sumercé! Me asusté cuando alguien me cayó encima y me despertó, y entonces saqué el cuchillo y lo clavé donde pude. Si pinchó en cristiano fue mala suerte [106].

Pero a esa muerte tratan de darle carácter político y Siervo va a la cárcel; comienza entonces a pagar las culpas de otros. El 9 de abril le muestra en principio la posibilidad de conseguir por medios legales la tierra que tanto ha soñado, pero la enfermedad de su mujer lo arruina y tiene que robar, la chusma le quema el rancho y la hijita muere aplastada por unos bueyes en el incendio. Con la muerte de Siervo su mundo se destruye por completo, en una forma atroz e injusta.

Caballero Calderón critica ese mundo de ignorancia, aislamiento y atraso donde los terratenientes explotan a los campesinos y los políticos los utilizan como fuerza electoral que luego abandonan sin cumplir con lo que les prometieron o los enfrentan para que se maten entre sí por una política partidista que ni entienden ni los beneficia. En ocasiones la novela decae porque el autor in-

terviene a través de elementos que pertenecen más al ensayo que a la novela; sin embargo, la unidad argumental se mantiene.

Uno de los mayores logros de estas novelas de ambiente rural, radica en la acertada utilización del vocabulario y los modismos regionales, con sus deformaciones fonéticas y las formas sintácticas propias, hechas de insinuaciones, vacilaciones, repeticiones y silencios. A través de lo que dicen y de lo que callan, de las imágenes y de lo que espontáneamente van desgranando, el lector se acerca a su forma de sentir la vida, de ver a sus semejantes y de relacionarse con ellos, de comprender o rechazar el mundo que los rodea, de aceptar la injusticia y las desdichas que los acosan y de sobrevivir en ese mundo ajeno. La oralidad de la cultura campesina y la escritura de la cultura letrada están en constante interacción presentando una realidad colombiana que todavía encuentra grandes espacios de representación ligados al habla y no al texto escrito.

Otra de las novelas cuyo personaje y circunstancias están en alguna forma relacionados por el elemento de la desgracia, es *Manuel Pacho* (1962), catalogada como una de las novelas de la Violencia en Colombia. La región donde se desarrollan los hechos es el Llano, al lado del río Meta, un mundo tranquilo, donde la vida y los placeres sencillos que rodean al protagonista parecen emerger de los afectos, de los quehaceres y de la naturaleza misma.

Pero esa atmósfera de paz se rompe violentamente con la irrupción de los bandoleros que al amparo de la situación política se lanzan sobre las gentes indefensas y en unas horas arrasan con todo: violan, asesinan, queman, tiran los cadáveres al río, se roban los animales y cuando han terminado su aterrador, injustificado y salvaje ataque, escapan.

En la novela sólo queda vivo un testigo, Manuel Pacho, el jovencito que lo presencia todo desde su escondite en las ramas de un mango. En ese momento termina una etapa de su vida y él se convierte en otro, como símbolo de un proceso. El muchacho ha perdido la inocencia y en su mundo destruido ha comenzado la violencia. Manuel Pacho inicia entonces un terrorífico viaje a través del Llano, llevando a costas el cadáver de su padre; esta travesía, en la que se sobrepone al cansancio, a la sed, al hambre y a la terrible descomposición del cadáver del “viejo”, la lleva a cabo como un deber filial y como una especie de redención que lo libre de la culpa, de la cobardía por no haberse enfrentado a los bandoleros. Finalmente llega a Orocué para darle cristiana sepultura a su padre y allí cuenta lo que ocurrió en “La Vuelta del Cura”.

Tal vez lo mejor logrado de la novela es el manejo del tiempo que va del pasado al presente y regresa a aquel; mediante esta técnica logra estructurar un cuadro amplio y muy rico de la situación que precedió a los hechos trágicos y volvemos a acompañar a Manuel Pacho en su terrible y heroico viaje; es el mundo de antes visto a través de los recuerdos de Manuel Pacho después de que lo ha perdido todo; como en otras novelas, a Caballero Calderón no le interesa la naturaleza como tal, sino el destino de sus protagonistas, de cuya mano nos va llevando a través de una geografía que sólo resalta aún más la tragedia del personaje.

Entre el llano y la ciudad, entre el hombre capaz de domar potros, primitivo, inocente y libre, que pone por sobre todo su dignidad y sus creencias y el hombre de la ciudad, “civilizado” pálido y débil, cargado de prejuicios y de falsa moral, se da una permanente contraposición.

La novela combina la precisión y la claridad del estilo del autor con el lenguaje oral de la región, que comunica los sentimientos de los personajes y denota el profundo conocimiento y comprensión de los campesinos que han inspirado a Caballero Calderón, una sincera preocupación por sus sufrimientos y su desamparo.

En el epílogo de la novela, el autor se refiere a lo que quiso destacar en el personaje, el acto heroico:

Cualquier hombre, por humilde e insignificante que sea, tiene alguna vez en la vida un minuto heroico, un instante de acercamiento al héroe [171].

Sin embargo, continúa Caballero Calderón,

su heroísmo fue estéril, no tanto por ser inútil como por ser anónimo. Para haber sido un héroe de verdad, y no un pobre diablo literario, a Manuel Pacho le faltó morir [174].

En las novelas posteriores la atención se centra en los rasgos y los conflictos interiores de los personajes más que en los aspectos sociales y políticos, aunque éstos todavía explican algunos de los problemas que viven aquéllos. La crítica ha prestado más atención a las novelas que hasta aquí hemos estudiado, pero es importante señalar que Caballero Calderón exploró temas experimentales muy novedosos para su momento y que se distancian, a veces radicalmente, de los asuntos trabajados en estas tres novelas.

En *Caín* (1969), Eduardo Caballero Calderón retorna al ambiente campesino, el que sin duda conoce más profundamente.

En este caso es la tragedia familiar cuyo origen es el odio que se va generando entre dos hermanos. El antiguo mito de Caín y Abel cobra vida en la novela, cuya trama va tejiendo los hilos que llevarán al desenlace inevitable: el fratricidio.

Además, la novela recrea de nuevo la figura del gran terrateniente, cuya omnipotencia sorda y empecinada no le permite comprender lo que sucede entre sus hijos: Abel, el hijo despótico que al final será la víctima, y Martín, el hijo natural traicionado por su mujer, quien lo abandona pocos días después de la boda para escapar con Abel. Sin embargo, la trama del conflicto familiar no es ajena a los conflictos que genera la violencia.

En *La penúltima hora* (1955) y *El buen salvaje* (1966), Caballero Calderón se aparta de la temática del campo y se traslada, en la primera, a la situación de los pasajeros de un avión próximo a estrellarse y a la forma como vive el drama cada uno de ellos. La novela no tuvo buena acogida por parte de la crítica, pues se consideró que su tema era inauténtico dentro de lo que Caballero Calderón había novelado siempre con un profundo acierto: la problemática del mundo rural y de sus moradores.

Sin embargo, *El buen salvaje*, novela que trata el fracaso de un joven latinoamericano que intenta en vano realizarse como escritor en París, obtiene el Premio Nadal en 1966. El proceso de disolución del protagonista se va dando simultáneamente en todos los aspectos, hasta que se abandona y ya no puede luchar más, aunque en ningún momento pierde la lucidez.

El final desastroso quizás podría ser simbólico: apartarse de lo suyo, intentar desprenderse de sus raíces, dejar lo propio, lo llevan a alcoholizarse, a derruirse física y moralmente por completo. El drama del latinoamericano víctima de una civilización sofisticada e incapaz de adaptarse a ella queda plasmado en esta

novela, a través de una acertada técnica narrativa que incluye el monólogo interior y el manejo del tiempo que no respeta la sucesión cronológica lineal.

Se necesitaría un capítulo aparte para estudiar los ensayos de este autor, en los cuales explora una amplia gama de temas, relacionados con la sociología, la historia, la autobiografía y la reflexión sobre la literatura y la cultura.

Con su obra, Eduardo Caballero Calderón ocupa un importante lugar en la literatura colombiana. Las novelas que hemos estudiado en este artículo representan un aporte extraordinario para el conocimiento de una época cuyos conflictos y angustias siguen asediando a la sociedad de nuestro país, que todavía no ha podido encontrar un solución pacífica que incluya los diferentes sectores sociales que participan en su construcción.

Obras de referencia

Caballero Calderón, Eduardo. *El Cristo de Espaldas*. Bogotá: Primer Festival del Libro Colombiano, 1957 (1952).

———. *Siervo sin tierra*. Bogotá: Segundo Festival del Libro Colombiano, 1958 (1954).

———. *Manuel Pacho*. Bogotá: Norma, 1992 (1962).

Correa, Rafael E. “Eduardo Caballero Calderón: memoria excéntrica del ‘silencio interior’”. *Memorias del IX Congreso de la Asociación de Colombianistas*. Edición de Betty Osorio, Myriam Luque y Montserrat Ordóñez. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1997, 239-246.

Dorfman, Ariel. *Imaginación y violencia en América*. Barcelona: Anagrama, 1972.

Levy, Levy L. “Caballero Calderón: Autor en busca de personaje”. *Violencia y literatura en Colombia*. Edición de Jonathan Titler. Madrid: Orígenes, 1989, 129-137.

Williams, Raymond L. *Novela y poder en Colombia. 1844-1987*. Bogotá: Tercer Mundo, 1991.

———. “Manuela: La primera novela de la violencia”. *Violencia y literatura en Colombia*. Edición de Jonathan Titler. Madrid: Orígenes, 1989, 19-29.

Novela histórica e ideología oficial en El caballero de El Dorado

NELSON GONZÁLEZ ORTEGA
Universidad de Oslo

A Germán Arciniegas (1900-1999) se lo conoció en Colombia y en el extranjero porque a lo largo del siglo XX fue un prominente ensayista, periodista, diplomático, parlamentario, ministro de educación y profesor visitante en varias universidades norteamericanas. Como escritor empleó una gran variedad de técnicas discursivas que van desde el ensayo histórico hasta el relato novelesco, pasando por la biografía, la viñeta, la reseña, el reportaje y artículos de divulgación popular de la cultura latinoamericana¹. A través de unos sesenta años de ejercer su

¹ Entre las principales obras de Germán Arciniegas (1900-1999) cabe mencionar las siguientes: *Los Comuneros* (1939), *Jiménez de Quesada* (1939), *Los alemanes en la conquista de América* (1941), *América, tierra firme* (1944), *Biografía del Caribe* (1945), *Ese pueblo de América* (1945), *En medio del camino de la vida* (1949), *Entre la libertad y el miedo* (1952), *América mágica* (1959), *El continente de siete colores* (1969), *América en Europa* (1975), *El revés de la historia* (1980), *El pensamiento vivo de Andrés Bello* (1981) y *Con América nace la nueva historia* (1990).

Para tener una visión general y de aspectos particulares de la obra de Germán Arciniegas, consúltese el volumen de Juan Gustavo Cobo Borda *Una visión de América. La obra de Germán Arciniegas desde la perspectiva de sus contemporáneos* (1990). En las citas de esta edición, uso entre paréntesis la abreviatura *V. A.* para indicar el libro *Visión de América*.

labor de escritor (1932-1990), el erudito Arciniegas creó y articuló en su obra su propia filosofía subjetiva, especulativa y novelesca de la historia, la cual ha sido expresada en sus ensayos *¿Qué haremos con la historia?* (1941) y *Con América nace la nueva historia* (1990).

Dada tal visión de la historia, sus escritos suelen ofrecer temáticamente interpretaciones originales y polémicas de la historiografía del continente americano; interpretaciones que han suscitado juicios admirativos por recrear libremente el evento histórico (“pinta la historia”, según Salvador Pineda. *V. A.*, 222) y juicios desaprobatorios por carecer del rigor metodológico asociado a la investigación y escritura de la historiografía. Pues como afirma el historiador Jorge Orlando Melo: “nunca sabe el lector cuándo inventa y cuándo cita Arciniegas, cuándo está escribiendo una novela y cuándo está escribiendo historia” (*V. A.*, 105). Claro que, como añade Melo, “él mismo [Arciniegas] mantiene la ambigüedad” (*V. A.*, 105). De ahí que el narrador de Arciniegas, consciente de la ambigüedad genérica que presenta en su obra *Jiménez de Quesada* (1939), afirme en sus páginas iniciales:

[...] creo que cuanto aquí escribo es susceptible desde el punto de vista histórico. Me tienta el pecado de decir una y otra vez que en esto de las Américas vale más la novela que la historia [*C. D.*, 40-41]².

² Germán Arciniegas, *Jiménez de Quesada* (Bogotá: ABC, 1939). Reimpreso con el título de *El caballero del Dorado*. Primer Festival del Libro Colombiano, 1958. Aunque mis citas provienen de la primera edición, uso en adelante, la abreviatura *C. D.*, correspondiente a la edición de 1958 de *El caballero del Dorado*, para referirme al libro de Arciniegas, mientras que reservo el nombre Jiménez de Quesada para nombrar a su protagonista.

Pero, polémico como siempre, Arciniegas declara en una entrevista: “No soy novelista. Los latinoamericanos no tienen por qué escribir novelas, con su historia basta” (V. A., 279).

Estas declaraciones del escritor colombiano, aunque aparentemente contradictorias, no hacen sino aludir al consabido dilema de la (con)fusión entre realidad y ficción, entre historia y literatura, al que se han enfrentado historiadores y novelistas occidentales a través del tiempo: desde Giambattista Vico y Jules Michelet a Hayden White; desde Cervantes a Truman Capote. El historiador y filósofo de la historia Hayden White, en su célebre libro *Metahistory. The historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973), ha enfrentado el dilema de lo real y de lo imaginado, valiéndose de técnicas literarias (“tropos”) para explicar el proceso de investigación y escritura de la historia. White declara al respecto que:

[...] I treat the historical work as what most manifest is: a verbal structure in the form of a narrative prose discourse [*Metahistory IX*, 1975: Tomo el texto histórico por lo que evidentemente es: una estructura verbal en la forma de un discurso narrativo en prosa]³.

Considerar la historia temática y metodológicamente como una forma narrativa es un principio teórico fundamental en los estudios historiográficos actuales, en especial en la corriente denominada “nueva historia”. Como afirma el historiador Alun Munslow en su reciente libro *Deconstructing History* (1997):

³ Todas las traducciones del inglés y del francés en este artículo son mías.

Novela histórica e ideología oficial en El caballero de El Dorado

Just as imposible to have a narrative without a narrator, we cannot have a history without a historian. [...] The past is not discovered or found. It is created and represented by the historian as a text, which in turn is consumed by the reader [5, 178: Precisamente porque es imposible que exista narración sin narrador, tampoco puede existir historia sin historiador. [...] El pasado no se descubre ni se encuentra; es creado y representado por el historiador en forma de texto, el cual, a su vez, es consumido por el lector].

A la luz de este evidente diálogo mantenido entre la historia y la literatura, específicamente, entre los procesos de construcción del texto histórico y del relato literario, propongo aquí hacer dos lecturas complementarias del libro de Arciniegas *Jiménez de Quesada o El Caballero de El Dorado* (1939). En la primera lectura consideraré el libro de Arciniegas como un “relato ficcional” elaborado por un un narrador-historiador y, en la segunda, lo consideraré como un “texto historiográfico” elaborado por un historiador-narrador. En esta propuesta de análisis relacionaré postulados de Georg Lukács (*The Historical Novel*, 1963) con el primer tipo de lectura y los postulados de Hayden White (*Metahistory*, 1975) con el segundo tipo de lectura.

El caballero de El Dorado: ¿Una novela histórica?

La clasificación genérica del libro Jiménez de Quesada o *El Caballero de El Dorado* es problemática. El narrador de Germán Arciniegas utiliza indistintamente a lo largo de su texto los términos de “novela”, “novelón”, “romance” y “faibleaux” (*sic*) para referirse a su relato (C. D., 40, 51, 54, 105, 130, 317). En efecto,

si se lee *El Caballero de El Dorado* desde la perspectiva de la historia empiricista tradicional –cuyo objetivo fundamental es la reconstrucción “objetiva”, “verdadera” y “verificable” de los “hechos” ocurridos en el pasado (Munslow, 36-56)–, el texto de Arciniegas no resulta estrictamente histórico, pese a que el autor hace un recuento cronológico de hechos históricos, basando su narración en fuentes documentales provenientes de crónicas coloniales y de textos históricos contemporáneos⁴. No es tampoco un texto estrictamente literario, pese a que recrea literariamente los hechos históricos relativos a la actuación militar, civil y administrativa del conquistador español Gonzalo Jiménez de Quesada (¿1496-1579?).

La conversión de sucesos históricos en eventos ficticiales o, para ser más preciso, el predominio de la “trama”⁵ ficcional sobre los hechos registrados por los historiadores como históricos es una característica fundamental asociada con la novela histórica así como la entiende Georg Lukács⁶. Aunque la “estructura de la novela histórica cambia según la evolución de sus componentes principales, el concepto o la filosofía de la historia, y el desarrollo de la técnica narrativa” (Ciplijauskaitė, 6), se puede

⁴ En las secciones: “Fuentes bibliográficas” (343-344) y “Fuentes documentales de los distintos capítulos” (345-347), Arciniegas presenta la bibliografía usada en su texto.

⁵ En este estudio, encuentro práctica la distinción entre “trama”, “fábula” y “motivo” de B. Tomashevski: “Asociándose entre sí, los motivos forman los nexos temáticos de la obra. Desde este punto de vista, la fábula es un conjunto de motivos en su lógica relación causal-temporal, mientras la trama es el conjunto de los mismos motivos en la sucesión y en la relación en que son presentados en la obra”. (Tomashevski, 185).

⁶ Georg Lukács, *The Historical Novel* (Boston: Beacon Press, 1963).

afirmar, siguiendo a Georg Lukács, que para que haya una novela histórica deben cumplirse, entre otras, las siguientes condiciones: a) los eventos históricos que se narren o sirvan de marco a la novela deben haberse presentado no menos de cincuenta años antes de su escritura; b) el (los) héroe(s), protagonista(s) o personaje(s) secundario(s) deben recrear un(os) personaje(s) histórico(s) mayor(es) o menor(es), o, al menos, recrear un ambiente histórico que sirva de trasfondo a la invención y actuación de personajes completamente ficcionales; c) no es importante si los detalles o hechos individuales son históricamente correctos o no, pero sí se debe conservar la esencia interna de los hechos históricos representados, aunque se usen formas de expresión vigentes en la época de la escritura de la novela; y d) la narración generalmente debe tratar de un período en crisis y haber sido escrita también en un período de crisis, lo cual suele reflejarse en la actuación del héroe, de los protagonistas, o de los personajes secundarios.

Condiciones afines a las de Lukács son las propuestas por Seymour Menton, quien comenta la diferencia entre la novela histórica tradicional y la llamada “nueva novela histórica” así:

Para analizar la reciente proliferación de la novela histórica latinoamericana, hay que reservar la categoría de novela histórica para aquellas novelas cuya acción se ubica total o predominantemente en el pasado, es decir, un pasado no experimentado directamente por el autor [32]⁷.

⁷ Dado que Menton clasifica dentro de la categoría de “novelas autobiográficas apócrifas” a *El arpa y la sombra* de Carpentier, obra en que se recrea ficcionalmente

Éste es el caso de la obra *El Caballero de El Dorado*, en la cual la transformación de sucesos históricos en historia ficcional afecta principalmente al personaje histórico Jiménez de Quesada, protagonista del relato, y no a su autor real Germán Arciniegas.

El autor Arciniegas y el narrador designado por él para referir la “trama” de *El caballero de El Dorado* se fusionan en un hablante básico quien es responsable de la producción del texto. Este hablante básico tiene las características de un narrador omnisciente y vierte su narración tanto en primera persona del singular como en primera persona del plural, usando el discurso indirecto e indirecto libre. La presencia del autor-narrador se manifiesta en el texto en la selección y estructuración del tema, en la selección de su protagonista, en la transformación de la cronología de los sucesos históricos, en la adopción de un punto de vista, en el empleo y manipulación de fuentes históricas y, en fin, en el uso de una serie de técnicas que reflejan la perspectiva ideológica del intelectual Germán Arciniegas.

El autor-narrador seleccionó como tema de su relato la vida y la obra del conquistador español Gonzalo Jiménez de Quesada. Dicho tema se organiza en el texto mediante la intercalación de dos esquemas estructurales: el viaje y la crónica histórica. Por un lado, Arciniegas crea a un narrador que estructura su relato en torno de cuatro largos viajes o “jornadas” que realizó el personaje histórico. Si se acepta el postulado propuesto por Gérard

la actuación histórica del conquistador Colón (Menton, 46), se podría argüir que *El Caballero del Dorado* de Arciniegas, por el hecho análogo de ficcionalizar la figura del conquistador Jiménez de Quesada, caería dentro de esta misma categoría. No obstante, Menton, no menciona el texto de Arciniegas en su estudio, seguramente, por ser anterior a la periodización establecida en su libro.

Genette de que cualquier relato constituye la expansión de un verbo o de una forma verbal básica, la forma verbal esencial en *El caballero de El Dorado* podría formularse así: “El protagonista realiza expediciones”. (Genette, 1972, 75). Esta frase puede expandirse sintáctica y temáticamente y convertirse en: “El protagonista realiza expediciones” => “al territorio de los chibchas en busca del Dorado”; => “a España en busca de títulos nobiliarios” => “a la región oriental del Nuevo Reino en busca del Dorado que no halló en su primera expedición”; => “al interior del Nuevo Reino con el fin de pacificar a los indios Gualíes”⁸. Esta forma verbal básica y sus respectivos “predicados” revelan no sólo el tema, sino también la estructura de viaje que presenta el relato de Arciniegas. Por otro lado, y de forma paralela, el narrador estructura su narración en núcleos narrativos en los que se hace una crónica de la actividad militar, política y administrativa realizada por Jiménez de Quesada en el siglo XVI.

Estos hechos ficcionalizados se narran más o menos cronológicamente en catorce capítulos precedidos de epígrafes y ciento quince “viñetas” no numeradas pero sí separadas por asteriscos⁹. Estos dos niveles estructurales intercalados sirven de

⁸ De modo paralelo a Genette, Roland Barthes estudia el enunciado histórico como la expansión de la frase por medio de sus predicados: “L'énoncé historique, tout comme l'énoncé phrasistique, comporte des 'existents' et des 'occurrents', des êtres, des entités et leurs prédicats” (1967, 70: “El enunciado histórico, al igual que el enunciado frasístico (de la frase), consta de 'existentes' y 'ocurrentes': de seres, entidades y de sus predicados”].

⁹ Empleo aquí la definición corriente de “*Vignette*” o viñeta para referirme a una composición corta que se caracteriza por dar una impresión breve precisa y descriptiva de una escena, un personaje o un incidente. En cada viñeta de *El caballero del Dorado* se refiere generalmente un solo episodio y cada una de ellas se estructura como una unidad autónoma pero interrelacionada a las demás viñetas.

marco a la emergencia y desarrollo de los discursos histórico y literario que se fusionan en el texto. En suma, el narrador de Arciniegas confiere autoridad histórica a su texto por medio de la intercalación en el texto de epígrafes que encabezan cada uno de los capítulos, de una bibliografía comentada, de una lista bibliográfica y de diversas citas históricas que remiten a fuentes provenientes de crónicas coloniales y de textos históricos coloniales y contemporáneos¹⁰.

Los diecisiete epígrafes que encabezan los catorce capítulos de *El Caballero de El Dorado* provienen de textos escritos por conquistadores, caciques indígenas, cronistas, historiadores, novelistas y cantantes. Asimismo, aparecen al final del texto, las siguientes listas bibliográficas con títulos como: “fuentes bibliográficas” (C. D., 344-345) y “fuentes documentales de los distintos capítulos” (C. D., 345-347). La primera es una especie de bibliografía comentada por el autor, mientras que la segunda es la lista alfabética que refiere a las fuentes históricas usadas en cada capítulo de su texto. El empleo de convenciones y técnicas de citación, semejantes a las usadas en los textos de historia, contribuye a conferir autoridad histórica al texto. Si bien en la elaboración de su discurso histórico, el narrador sigue rigurosamente las convenciones técnicas empleadas en general en la investigación y escritura de la historiografía (véanse

¹⁰ Las citas provienen de escritores y cronistas de la colonia, historiadores, críticos de literatura y novelistas como Gonzalo Jiménez de Quesada, Juan de Castellanos, Lucas Fernández de Piedrahita, Juan Rodríguez Freile, Antonio de Herrera, Gustavo Otero D' Costa, William Prescott, Irving A. Leonard, Ernesto Restrepo Tirado, José María Vergara y Vergara, Antonio Gómez Restrepo y Miguel de Cervantes Saavedra.

las secciones “Fuentes bibliográficas” y “Fuentes documentales de los distintos capítulos”), en su discurso literario intercalado, el narrador combina libremente diversas formas de citación e ignora dichas convenciones. Las técnicas de citación empleadas son diversas. Por ejemplo, el narrador cita directamente del texto, siguiendo, más o menos, las convenciones de la historiografía o bien cita sin usar comillas, apropiándose así de los discursos de Jiménez de Quesada y de otros conquistadores o bien hace perífrases o bien introduce textos apócrifos, sabiendo que lo son¹¹.

El narrador hace avanzar la narración mediante el uso de “shifters” o “organizateurs du discours” (Barthes, 1967, 67), como éstos: “Pasan tres años. Santa Marta sigue siendo un punto perdido en el vértice de su bahía maravillosa” (25); “Santa Marta es ahora un taller gigantesco en donde todo el mundo trabaja” (C. D., 87); “El 6 de abril de 1536 sale de Santa Marta don Gonzalo Jiménez de Quesada con las tropas de tierra” (C. D., 89)¹².

¹¹ Unas veces, el narrador cita formalmente, aunque omite el año de edición y el número de páginas de las referencias (C. D., 49). Otras veces, cita sin usar comillas, borrando toda referencia a las fuentes documentales usadas. Así se presenta el poema sobre Sebastián de Belalcázar (C. D., 194). Además, el narrador cita y considera auténticos poemas apócrifos, aun conociendo su falsa autoría. Es el caso del “Romance de Jiménez de Quesada”, de J. F. Franco Quijano, integrado al texto en las páginas 120-121 sin que se indique su procedencia. Sólo tras doscientas páginas el narrador informa que: “[E]l precioso romance del cura Lezcámes [...] no lo escribió en el siglo XVI Lezcámes, sino en el siglo XX un señor Franco Quijano” (C. D., 318).

¹² Este tipo de indicadores lingüísticos (generalmente adverbios o frases adverbiales) ha sido llamado por Roland Barthes “shifters” o “organizateurs du discours” y fueron usados convencionalmente por historiadores decimonónicos para coser en el discurso la narración de los sucesos ocurridos en diferentes tiempos y lugares, facilitando así el avance de la enunciación histórica (Barthes, 1967, 66-67).

Estas precisiones funcionan como un hilo que cose y que anuda la narración. En fin, siguiendo la tónica de las novelas históricas, en *El caballero de El Dorado* el narrador incluye las fechas de los actos oficiales registrados por los textos de historia, pero excluye las fechas de los actos privados realizados por el protagonista.

Si, por un lado, el narrador de *El caballero de El Dorado* pugna por dotar a su relato de un discurso semejante al discurso historiográfico, por otro lado, es claro que a su discurso de orientación histórica, el narrador opone un discurso literario. La introducción del discurso literario le permite transformar los hechos históricos de la vida y a la obra de Jiménez de Quesada en hechos ficcionales elaborados literariamente y, en el proceso, convertir el personaje histórico Jiménez de Quesada en “El caballero de El Dorado”. La invención literaria de Jiménez de Quesada la realiza el narrador por la relación genealógica que inventa entre el conquistador español y el protagonista de *Don Quijote* (Alonso Quijano), y entre aquél y el novelista Miguel de Cervantes Saavedra. Este doble vínculo se convierte en un *Leitmotiv* que reincide a lo largo del texto (ver *C. D.*, 43-44, 339). Mediante la repetición y la dispersión genealógica del gentilicio del conquistador español, el narrador empieza a obliterar la existencia histórica de Jiménez de Quesada hasta convertirlo en un personaje de ficción pariente de Alonso Quijano, protagonista de *Don Quijote*. El narrador de *El caballero de El Dorado* afirma: “Cuando Quesada estuvo vagabundeando [*sic*] por España [...] tuvo un hijo [...]. Ese hijo fue Don Quijote” (*C. D.*, 331). Y añade: “No hay duda de que el Quijote, antes de vivir en España, ha vivido en América. Ese Quijote primero es don Gonzalo” (*C. D.*, 335). Así, los vínculos ficcionales se expanden hasta abarcar el nivel

discursivo y genérico del texto, dado que, en palabras del narrador, “el discurso de don Quijote se roza muchas veces con el de Quesada” (C. D., 241)¹³.

El uso de vocablos del español antiguo (“arcaísmos lingüísticos”), para tratar de reproducir el ambiente de la época pasada en la que ocurre la acción, es otro recurso característico de la novela histórica. Georg Lukács llama a dichos recursos “anacronismos necesarios” (Lukács, 60-63). Es de notar que en *El Caballero de El Dorado* se incorporan algunos “anacronismos necesarios” con arcaísmos como “morería” (C. D., 43), “rocín” (C. D., 182), “péñola” (C. D., 225) y “marranos” (C. D., 48), que aluden, respectivamente, a un grupo de moros, a un caballo pequeño de trabajo, a una pluma de escribir y a los judíos que vivieron en España en los siglos XV y XVI. Asimismo se incorporan en el texto “americanismos” como “brasil y guayacán” (C. D., 26), “caimán” (C. D., 90) y “hamaca” (C. D., 93) para recrear la flora, la fauna y la cultura neogranadina del siglo XVI. Tal incorporación de “anacronismos” lingüísticos “necesarios” revelan tanto a un narrador que intenta reproducir la lengua llana y la lengua literaria escrita en España y Nueva Granada en el siglo XVI, como a un narrador que enuncia su relato desde la perspectiva histórica y literaria propia de las novelas históricas.

Si bien es verdad que el autor-narrador se vale de estrategias discursivas específicas que asocian a *Jiménez de Quesada* o *El caballero de El Dorado* al subgénero de la novela histórica, no es

¹³ Para tener una visión más amplia de algunos otros aspectos de la (con) fusión entre los discursos literarios e históricos presentes en *El caballero del Dorado*, consúltese el excelente artículo del crítico rumano P. A. Georgescu, “German Arciniegas y la narración histórica” (V. A., 361-375).

menos cierto que el libro de Arciniegas puede leerse como un texto histórico, susceptible por ello al tipo de análisis “meta-histórico” propuesto por Hayden White.

Jiménez de Quesada: ¿en los márgenes de la nueva historia?

Como se mencionó al comienzo de este artículo, los historiadores Hayden White y Alun Munslow –y otros portavoces de la corriente histórica contemporánea llamada algunas veces “nueva historia”, “historia cultural” o “historia deconstruccionista”– conciben el texto historiográfico como una narración estructuralmente similar a la novela. En su opinión esta estructura novelesca subyacente en los textos historiográficos se adecua tanto a las formas de investigación y escritura de la historia (codificación) como a la interpretación (decodificación) o la explicación “metahistórica” de los diversos modelos o “estilos” empleados por los historiadores para “construir”, “encontrar” o “inventar”, desde la perspectiva del presente, el evento histórico sucedido en el pasado.

White propone un modelo “poético-lingüístico” para el análisis de la historia. Dicho modelo aspira a la explicación y la escritura de todos los hechos históricos con base en la presencia de cuatro tropos (“*tropes*”) o figuras retóricas literarias, que generarían no sólo cuatro tipos de “construcción de la trama” (“*employments*”), sino también cuatro tipos de métodos (“*arguments*”) científicos y cuatro tipos de posiciones ideológicas (“*ideological implications*”). Los “modos de combinar” los tropos con la trama, el método y la ideología revelan las formas que adoptan historiadores y lectores para codificar y decodificar los textos historiográficos. He aquí el modelo de White:

Novela histórica e ideología oficial en El caballero de El Dorado

<i>Tropes</i> (Tropos)	<i>Mode of employment</i> (Modo de la trama)	<i>Mode of argument</i> (Modo de argumento)	<i>Ideological implication</i> (Implicación ideológica)
<i>Metaphor</i> (Metáfora)	<i>Romantic</i> (Romance)	<i>Formist</i> (Formista)	<i>Anarchist</i> (Anarquista)
<i>Metonymy</i> (Metonimia)	<i>Tragic</i> (Tragedia)	<i>Mechanistic</i> (Mecanista)	<i>Radicalism</i> (Radicalismo)
<i>Synecdoche</i> (Sinécdoque)	<i>Comic</i> (Cómica)	<i>Organicist</i> (Organicista)	<i>Conservative</i> (Conservadora)
<i>Irony</i> (Ironía)	<i>Satirical</i> (Satírica)	<i>Contextualist</i> (Contextualista)	<i>Liberal</i> (Liberal)

White aclara que estos cuatro tipos (“modos”) de explicación y sus respectivas combinaciones no son fijas, sino intercambiables: de sus formas de conexión resulta el “estilo historiográfico”:

These affinities are not to be taken as *necessary* combinations of the modes in a given historian. On the contrary, the dialectical tension which characterizes the work of every master historian usually arises from the effort to wed a mode of employment with a mode of argument or of ideological implication which is inconsonant with it. For example [...] Burckhard used a satirical employment and a contextualist argument in the service of an ideological position that is explicitly conservative and ultimately reactionary [29-30: Estas afinidades no se deben tomar como combinaciones *obligatorias* de los modos empleados por un determinado historiador. Por el contrario, la tensión dialéctica que caracteriza la obra de todo historiador clásico, generalmente, surge del intento de unir un modo de argumento o un modo de implicación ideológica que sea incongruente con aquellas. Por ejemplo [...], Burckhard usa una trama [derivada del género dramático] de la sátira y un argumento contextualista para compaginarlos con una posición ideológica que es explícitamente conservadora y hasta reaccionaria].

En la lectura que sigue de *El caballero de El Dorado* que haré, con base en el esquema de White y de sus explicaciones metodológicas, primero trataré determinar el tipo de *tropo* (“trope”) usado por el historiador-narrador Arciniegas tanto en la construcción de su “*trama*” histórica (“employment”) como en su método de *argumento* (“argument”) y luego intentaré detectar el modo de *ideología* (“ideological implication”) articulado en el libro del escritor colombiano.

“*Trope*”: *el tipo de tropo*. Según White, al investigar y escribir textos históricos:

The historian performs an essential *poetic* act, in which he *pre* figures the historical field [...]. I call these types of prefiguration by the names of the four tropes of poetic language: Methaphor, Metonymy, Synecdoche and Irony [White, x: El historiador realiza un acto *poético* (literario), mediante el cual *pre* figura el campo histórico [...]. Llamo estos tipos de prefiguración con los nombres de los cuatro tropos usados en el lenguaje poético (literario): metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía].

Si se acepta tanto la propuesta de White de considerar el texto historigráfico como un texto literario, sujeto al análisis retórico como la mía de considerar *El caballero de El Dorado* como un tipo de texto historigráfico elaborado por un historiador-narrador, se debe comenzar entonces por identificar el tipo de tropo que yace bajo la estructura literaria del texto de Arciniegas.

Al leer *El Caballero de El Dorado*, sorprende al lector la gran profusión de términos relacionados con “luz” y “tinieblas” o sus sinónimos y la oposición semántica entre ellos. He aquí algunos de los vocablos asociados con “luz” que aparecen casi en

cada página del texto: “antorchas” (C. D., 56); “encender”, “lámparas” (C. D., 58, 302); “prender” (C. D., 67); “farol” (C. D., 67); “brillante” (C. D., 73, 87, 99); “lucientes” (C. D., 75, 87); “iluminen” (C. D., 111); “luz” (C. D., 112); “claridad” (C. D., 112, 138); “blanca” (C. D., 105, 155); “hoguera” (C. D., 167); “llama” (C. D., 302); y “sol”, “oro” y “dorado”. Contrastivamente, he aquí algunos de los vocablos asociados con “tinieblas” u “oscuridad”: “sombras” (C. D., 90, 155, 305); “negrea” (C. D., 109); “grises” (C. D., 143); “ennegrecida” (C. D., 143); y “anocheció” (C. D., 167). Un breve análisis literario revela que los sintagmas relacionados con “luz”, generalmente, connotan en el relato sabiduría y riqueza, mientras que los sintagmas relacionados con “tinieblas” connotan, ignorancia y pobreza. Dicha oposición semántica se puede apreciar en el contexto del relato en algunos comentarios del narrador: “Como en el caso de Colón, Luis Vives siente en sus carnes que la inteligencia no puede encender lámparas tranquilas en el suelo español” (C. D., 58). Y “Así nació la empresa: en medio de cálculos y proyectos fantásticos, que alumbró el rojizo farol de la codicia” (C. D., 67). El empleo profuso de términos asociados con la luz y las tinieblas que remiten metafóricamente a los temas de sabiduría *versus* ignorancia y riqueza *versus* pobreza, permite sugerir, siguiendo a Roland Barthes, que el enunciado de *El Caballero de El Dorado* tiene una estructura esencialmente “metafórica”¹⁴. Extendiendo el alcance de la teoría de Barthes –en los cuales se basan algunas de las

¹⁴ A partir de la identificación de “índices” e “indicios” que remiten al modo en que el historiador estructura su enunciado, Barthes ha determinado tres formas en que los historiadores construyen el discurso histórico: la forma metafórica, la forma metonímica y la forma estratégica (Barthes, 1967, 65-75).

categorías de análisis de White— se puede afirmar que en el texto de Arciniegas subyace *el tropo de la metáfora* (luz *versus* tinieblas) como forma fundamental de narración. Harry Levin también llama la atención sobre la importancia de la metáfora (luz y tinieblas) en la obra *América en Europa* (1975) de Arciniegas, cuando afirma que el autor colombiano: “Encuadra el debate de la cuestión americana como una elección casi maniquea entre las fuerzas de la luz y las de las tinieblas, expresadas en los conceptos de “razón” y “magia” y en el retroceso del mito ante los avances de la ciencia”. (V. A., 356)¹⁵.

“*Employment*”: *modo de construcción de la trama*. “Employment is the way by which a sequence of events fashioned into a story is graduated revealed to be a story of a particular kind” (White 7). [(La construcción de) la trama es el modo mediante el cual una secuencia de eventos forjada en un relato se revela gradualmente como perteneciente a un tipo particular de relato]. El método o “en términos de White, “el proceso de construcción de la trama histórica” seguido por Arciniegas en sus libros, es explicado por el historiador Jorge Orlando Melo, así:

El autor reconstruye la figura de los protagonistas, sus pensamientos, sus palabras, así como el paisaje que atraviesan, los recintos en los que actúan. Las convenciones de la novela penetran en el texto histórico. *La organización de los libros no sigue una lógica derivada de la exposición de un saber histórico sino del desenvolvi-*

¹⁵ Salvador Pineda comenta también la presencia de esta metáfora en la obra de Arciniegas y dice de éste: “Adquirió en lo intelectual una herencia paradójica: su abuelo ciego caminaba a tientas por la casa en que vivía, y Arciniegas, para iluminarse más, camina por los caminos en tinieblas de la historia de América” (V. A., 222).

miento de un argumento dramático, o de una sucesión de cuadros, de pinturas globales de momentos privilegiados [V. A., 104; el énfasis en cursivas es mío].

Este “modo” de construir u “organizar” la trama se realiza en el libro *El Caballero de El Dorado*. Como señala Melo, el narrador, efectivamente, introduce y hace actuar al personaje histórico Jiménez de Quesada en un marco narrativo conformado por una acumulación de sucesos históricos que sirven de trasfondo o “telón” al héroe de su relato. Los sucesos históricos narrados influyen en la vida del protagonista y, aunque modifican poco su personalidad, contribuyen a conferirle cierta dimensión psicológica. El cambio psicológico por el que pasa el protagonista es registrado por el narrador en descripciones que hace antes y después del viaje de Jiménez de Quesada a América. El narrador cuenta que en España, el joven hidalgo: “[P]or las calles suelta la vena de su ingenio, que es alegre, vivaz, dicharachero” (C. D., 72). Posteriormente, el narrador dice del anciano Quesada que: “El hidalgo es ya parco en palabras” (C. D., 289). Paralelamente a esta transformación psicológica, el protagonista Jiménez de Quesada sufre una transformación física, puesto que “en la mitad de su vida”: “El hombre sabe pisar duro, andar garboso. Está en esa madurez que va de los cuarenta a los cincuenta años, discurriendo por cauces de virilidad” (C. D., 230). Para resaltar el contraste, el narrador intercala un escrito de Bartolomé de las Casas, en el cual el protagonista, que está ya anciano, confiesa: “Y yo, como otro Hércules [...] vine luégo a las dichas cierras [sic] cargado en hombros de otros hombres (porque no me podía tener en pie por causa de mis indisposiciones)” (C. D., 297). Los cambios psicológicos y físicos sufridos por el protagonista tie-

nen cierto impacto en el desarrollo de los eventos narrados, puesto que hacen que el héroe se transforme en anti-héroe. La anti-heroicidad de *El Caballero de El Dorado* es acentuada por el narrador mediante comentarios como los siguientes: “Aunque sea cargado en andas, el adelantado comanda a sus tropas” (C. D., 295); y “caballero fanfarrón que encarcelaron en Lisboa” (C. D., 237). Además, Jiménez de Quesada es descrito por el narrador como un hombre que fracasó en el ejercicio de las letras y de las leyes. Según el narrador, en Europa, Quesada “se encierra en cualquier cuartucho de posada, y ejercita la péñola, escribiendo historias que nunca se leerán” (C. D., 225). Debido al hecho literario de que el Jiménez de Quesada de Arciniegas es “pintado” por el narrador tanto en la cumbre de su gloria como en la bajeza de su miseria, se puede afirmar que el Caballero de El Dorado, en tanto protagonista, evoca, unas veces, el prototipo de héroe ideal y caballeresco asociado al “romance” medieval (*i.e.*, novelas de caballerías y novelas de aventuras) y, otras veces, evoca el prototipo de héroe “humanizado” propio de la novela romántica del siglo XIX.

La importancia de este tipo de héroe romántico y su función simbólica en la forma novelística del romance, es corroborada por White cuando declara:

The Romance is fundamentally a drama of self identification symbolized by the hero's transcendence of the world of experience, his victory over it, and his final liberation from it [White, 8-9: El Romance es fundamentalmente un drama de auto-identificación simbolizado por la trascendencia del héroe sobre su mundo de experiencia y su victoria y liberación final sobre ese mundo].

Ahora bien, en lo referente a lo llamado por White “estilo historigráfico”, hay que reiterar que el estilo de *El Caballero de El Dorado* es similar al de los textos literarios; específicamente, a los textos literarios decimonónicos. Esto se nota, por ejemplo, en la siguiente intervención del autor en los eventos narrados: “Ahora, hablo yo el autor de este libro: con un alto sentido de la novela, me parece que debo aprovechar estos instantes para acabar con el gobernador de Santa Marta” (C. D., 105). Esta intervención explícita no sólo revela la omnipotencia y la omnisciencia características de los narradores del siglo XIX, sino que sirve para oponer su subjetividad a la supuesta objetividad que se espera del historiador. El historiador-narrador registra en su biografía lo que “debería” haber sucedido, según su propia opinión de la historia y no lo que registraron los historiadores empiricistas como sucedido en la realidad.

Como bien lo afirma Melo: “Las convenciones de la novela penetran en el texto histórico” (V. A., 104). Esto se evidencia, en especial, en el último párrafo de *El Caballero de El Dorado*:

Pero volvamos a don Gonzalo. Ningún conquistador pasó los trabajos que él pasó. Ninguno fue tan duramente mordido por el desencanto y las tristezas. Ninguno murió más pobremente, ni más viejo y sufrido, a la sombra de tejas que no fueron suyas. Pero ¿qué significan todas estas vanidades? Gonzalo dijo: espero la resurrección de los muertos. Y su epitafio está cumplido. Reverdece su vida en la de su hijo, que nunca habrá de marchitarse. Que se reúnan en cualquier sitio todos los soldados que vinieron a América, a ver si hay uno solo que pueda presentar un hijo como Quesada, que es el padre de don Alonso. Lágrimas sin término brotarán de ternura desde los abismos de la eternidad los ojos del

fundador de la Nueva Granada, al ver los descalabros de su hijo el Don Quijote [C. D., 341].

En este párrafo final se sintetizan la mayoría de recursos literarios usados en todo el texto, los cuales son semejantes, como ya se mencionó, a los empleados en los “romances” medievales y en las novelas “románticas” del siglo XIX. Estos recursos son: a) la presencia de un narrador omnisciente quien habla en tercera persona y en estilo indirecto e indirecto libre; b) la creación de un héroe en el cual se centran los principales tópicos de la “trama”: (i.e., vida y muerte de Quesada y su vínculo con el narrador de *Don Quijote*); c) el uso de técnicas literarias como la intercalación de frases de epitafios; de premoniciones (cristianas); y analogías; d) el uso de figuras poéticas como la anáfora (ningún... ninguno... ninguno) y las preguntas retóricas; y e) la elaboración del párrafo final, cuya función principal es resumir lo narrado (atar los cabos de la acción), resolver los conflictos morales del héroe y dar coherencia y unidad a lo narrado.

Desde luego, que el autor Arciniegas está plenamente consciente del origen y naturaleza de los recursos literarios empleados en su *caballero de El Dorado*, por eso, afirma por medio de su narrador que “lo más discreto” para referir las hazañas militares realizadas por Jímenez de Quesada en Nueva Granada, es “acudir a la novela, al romance, al faibleaux [sic]” (C. D., 317). La preferencia que muestra Arciniegas por el tipo novelístico de el Romance para resaltar las virtudes morales del héroe histórico, están en línea con la concepción de White, quien afirma:

[The Romance] is a drama of the triumph of good over evil, of virtue over vice, of light over darkness, and of the ultimate

transcendence of man over the world in which he was imprisoned by the Fall [White, 8-9: El Romance es un drama que trata del triunfo del bien sobre el mal, de la virtud sobre el vicio, de la luz sobre las tinieblas y de la trascendencia final del hombre sobre el mundo, en el cual está preso a causa de su Caída].

Con base en el breve análisis del estilo y de la estructura narrativa subyacentes en *El Caballero de El Dorado* y las corroboraciones de Arciniegas y White, resulta evidente que “el modo de construcción del “drama” (“*employment*”) empleado por Arciniegas en su libro es el *romance*. Para ser más preciso, el romance en su doble forma de novela de caballerías y de aventuras y de la novela derivada de la corriente literaria del romanticismo¹⁶.

“*Argument*”: *modo de argumento de la trama*. Según White, los historiadores, en tanto narradores del “pasado”, seleccionan y evalúan críticamente hechos, períodos y documentos (“*Quellenkritik*”), primero los registran en crónicas y luego los organizan empleando estructuras verbales o discursos en forma narrativa (“trama”) con el fin de explicarse a sí mismos y a los lectores la importancia que esos eventos seleccionados tuvieron o puedan tener en la cadena de textos e interpretaciones que les sirvieron de fuentes en la construcción de sus textos historiográficos presentes. Dichos procesos o “métodos” de recopilación, escritura

¹⁶ Ni Arciniegas ni sus críticos ponen en duda que el romance y el estilo novelesco romántico sean algunos de los “modos” empleados en la construcción de la trama histórica de sus relatos. Arciniegas afirma que: “la historia de América es como una novela picaresca” (V. A., 99). Es decir, una novela de viajes y aventuras protagonizada por un anti-héroe. Paralelamente, el novelista Pedro Gómez Valderrama, afirma que Arciniegas es “un romántico de la historia”, que escribe “el romance de América, en todos sus aspectos” (V. A., 57).

y exposición subyacentes en los textos historiográficos, son llamados por White, “argumentos formales” y pueden ser sacados a la superficie por medio de un análisis textual “metahistórico”. Como se expuso en el anterior modelo gráfico y en el libro *Meta-history* (1-42), White concede que en todas las formas de elaboración y escritura historiográfica hay cuatro “argumentos formales” o métodos: el “formista”, el “organicista”, el “mecanicista” y el “contextualista”.

Con el fin de comprender el “modo de argumento” o modelo de elaboración-explicación empleado por el historiador-narrador de *El caballero de el Dorado*, procedo a resumir las principales características discursivas del relato de Arciniegas para, luego, poder relacionarlas con el modelo de White. Como se ha venido argumentado a lo largo de este trabajo, el modelo de construcción de la trama histórica empleado en el texto de Arciniegas proviene tanto de la literatura como de la historiografía. Su “método” se asocia con la literatura porque el narrador de *El caballero de El Dorado* estructura su relato valiéndose de las siguientes técnicas narrativas: a) la creación de un héroe-protagonista prototípico, a partir de la literaturización de la biografía de Jiménez de Quesada; b) la transformación de hechos históricos en eventos ficcionales: es decir, la invención literaria de episodios que al no estar basados en datos históricos comprobables de Jiménez de Quesada, resultan literalmente novelescos; c) la intervención de la voz autorial del novelista para anunciar sus designios novelescos; y d) el empleo de un lenguaje, estilo y tono de procedencia literaria. De forma paralela, el “método” de Arciniegas se asocia con la historiografía porque el historiador-narrador emplea (libremente) fuentes, citas y datos genealógicos e históricos y porque traza un panorama histórico y geográfico (el

Renacimiento hispano-europeo y la Conquista hispano-americana), en el que inserta la figura del conquistador Jiménez de Quesada, resaltando los hechos sobresalientes de la época.

Esta dicotomía discursiva ha sido comentada por P. A. Georgescu en su brillante artículo “Arciniegas y la narración histórica” (1987), en el cual el crítico crea su propio paradigma (“carrera-obstaculo- asentamiento”) para explicar la naturaleza discursiva y genérica de *El Caballero de El Dorado* y la actuación del narrador y sus personajes. El “método” seguido por Arciniegas en su libro, es resumido por Georgescu de la manera siguiente:

La substancia del libro es enteramente “verdadera”: todos los personajes han existido, los sucesos han ocurrido y Arciniegas [...] [g]uarda el material auténtico de los hechos pero los esencializa y los distribuye en grandes conjuntos de claro sentido y sugeridora concreción. Las circunstancias se agrupan en grandes épocas, las épocas se ubican bajo una significación predominante, las significaciones se dejan ver de modo pintoresco, dramático o gracioso [V. A., 368-369].

Como se verá a continuación, este procedimiento historiográfico y literario (“modo de explicar la trama histórica”) de Arciniegas concuerda con el método formista (“formist argument”) descrito por White en *Metahistory* (1973), ya que, según este crítico:

Formism is essentially “dispersive” [...] Romantic Historians and indeed “narrative historians”, in general, are inclined to construct generalizations [...] But such historians usually make up for the vacuity of their generalizations by the vividness of their

reconstructions of particular agents, agencies, and acts represented in their narratives [White, 15: El formismo es esencialmente “dispersivo” [...] los historiadores románticos y, de hecho, los “historiadores narrativos”, en general, tienden a construir generalizaciones [...] Pero tales historiadores acostumbran a compensar lo vacío de sus generalizaciones con la intensidad pintoresca de sus reconstrucciones de agentes, organismos y actos particulares representados en sus narrativas].

No es, pues, una simple coincidencia que un “historiador narrativo” como Arciniegas, que, como se comentó, emplea estrategias literarias y temas propios del tipo novelesco del romance y de la corriente literaria del romanticismo, opte por *el método formista* de argumento (“Formist mode of argument”) para hacer “generalizaciones significantes” que le permitan idealizar el “genio y figura” de Jiménez de Quesada y convertirlo en héroe novelesco romántico.

“Ideological implication”: *ideología implicada en la trama*. con este último nivel del modelo formal de explicación del discurso histórico propuesto por White, se busca identificar la posición “moral”, ética o “ideológica” que el historiador-narrador transcribe en su texto historiográfico¹⁷. Como afirma White, existe “an irreducible ideological component in every historical account of

¹⁷ He aquí la concepción de White sobre “ideología”: “By the term “ideology” I mean a set of prescriptions for taking a position in the present world of social praxis and acting upon it. (either to change the world or to maintain it in its current state”. (White, 22). [bajo el término de “ideología” entiendo una serie de prescripciones para tomar una posición en las prácticas sociales del mundo actual y ser consecuente con dicha posición (sea para cambiar el mundo o para mantenerlo en su estado presente).

reality” (White, 21: Existe un componente ideológico irreductible en todo informe o relación histórica)¹⁸. Esta ideología textual que, según White, inevitablemente impone el historiador en su texto puede ser detectada, en el caso de Arciniegas, examinando tanto la bio-bibliografía del autor real como la actuación de sus narradores ficticios.

Como lo atestiguan sus biógrafos y críticos, Arciniegas, desde su primer libro (*El estudiante de la mesa redonda*, 1932) hasta uno de sus más recientes libros (*Con América nace nuestra historia*, 1990), ha luchado para que la libertad y el progreso incidan en el cambio histórico de Colombia y Latinoamérica, adoptando una posición ideológica de liberal “partidario resuelto de los ideales de reformista” (Pineda, *v. A.* 227, 106, 145, 164-165, 220, 235-236, 290, 331, 411).

El historiador Jorge Orlando Melo configura el contexto cultural e ideológico de Colombia en la década de los treinta –época en que Arciniegas escribió *El Caballero de El Dorado* (1939)– e informa que Arciniegas se convirtió entonces “en uno de los historiadores centrales de la república ideológica del liberalismo”, en la época en que los historiadores liberales colombianos se enfrentaban en “algunas polémicas tópicas” que eran “más bien asuntos de periodistas que de historiadores”. Y añade que “en los treinta, cuando el clima cultural del país comienza a modi-

¹⁸ Esta declaración de White, es precisada por Munslow: “White acknowledges [...] that no historian can stand aside from history and suspend his/her capacity for or exercise of moral judgement. The nature of our impositionism means that there are not disinterested historians” (Munslow, 159: White reconoce [...] que ningún historiador puede apartarse de la historia y suspender su capacidad de influir o ejercitar un juicio moral. La naturaleza de nuestro imposicionalismo implica que no hay historiadores desinteresados).

ficarse, la historiografía liberal parece no poder enfrentar a la tradición conservadora otra cosa que el populismo del estilo, el triunfo de lo anecdótico” (V. A., 106-107).

Dado que la mayoría de los historiadores liberales y conservadores de fines de los siglos XIX y comienzos del XX se desempeñaban, alternativamente, como representantes políticos de dichos partidos, funcionarios del estado, miembros activos o dirigentes de las principales instituciones culturales del país y, al mismo tiempo, escritores, dichos historiadores pueden ser denominados “intelectuales oficiales”¹⁹. Por lo tanto, en el contexto de este artículo, adopto el concepto de “intelectuales oficiales” y de literatura e historia “oficial” para referirme no sólo al grupo de intelectuales que en el siglo XIX y comienzos del XX se vinculó laboral e ideológicamente a los gobiernos liberales y conservadores de Colombia, sino también a los discursos históricos, literarios y críticos que ellos escribieron y difundieron en textos académicos y escolares y en instituciones culturales²⁰. Es el

¹⁹ El papel socioeconómico e ideológico que desempeñaron los intelectuales en América Latina y Colombia durante el siglo XIX y a comienzos del XX fue explicado por Antonio Gramsci en “The Intellectuals”, *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci* (1971). Si el sustantivo “intelectual” ha sido usado en América Latina para indicar la existencia de una minoría dependiente económicamente del clero y de las oligarquías liberales y conservadoras de cada país (Gramsci, 22), el atributo de “oficial”, según su sentido moderno, es “algo que emana del estado y que, ante todo, sirve los intereses del estado” (Benedict Anderson, 145).

²⁰ Los intelectuales oficiales colombianos más influyentes de 1850 a 1950 fueron José María Vergara y Vergara, historiador, literato, periodista, co-fundador y director de la Academia Colombiana de la Lengua, político y diplomático; Miguel Antonio Caro, co-fundador de la Academia de la Lengua, poeta, filólogo, periodista, senador, presidente de Colombia (1894-1898) y José Manuel Marroquín, co-fundador de la Academia de la Lengua, filólogo, novelista, líder político conservador y presidente de Colombia (1900-1904) y Rafael Núñez, poeta y reconocido autor del himno

caso de Germán Arciniegas, que como ministro de Educación (1941-1945) no sólo delineó científica e ideológicamente el Instituto Caro y Cuervo, al elaborar y firmar los decretos que ordenaron su creación²¹, sino que también promovió desde y a través de esas instituciones estatales sus ideas liberales provenientes del discurso liberal europeo del siglo XIX²².

La vinculación de Germán Arciniegas con la cultura oficial de Colombia se manifiesta específicamente en el libro *El Caballero de El Dorado* por partida doble: primero, porque dicho libro se basa en la vida y la obra de Jiménez de Quesada, hombre de armas y de letras, a quien el discurso oficial le había atribuido la fundación de la historia y la literatura nacional de Colombia²³

nacional de Colombia, diplomático (1863-1875) y presidente de Colombia (1880-1882; 1884-1886; 1887; 1888); y Gustavo Otero Muñoz, presidente de la Academia Colombiana de Historia y encargado de negocios de Colombia en Bolivia (1928) y autor de manuales escolares de historia literaria.

²¹ Véase Félix Restrepo, S. J., "Para la Historia", *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 1, 1945, 3.

²² El discurso liberal europeo y su influencia en Latinoamérica es explicado por Beatriz González Stephan así: "El liberalismo parecía ideología victoriosa en todo el mundo, y en la América Latina, por lo menos, se presentaba como un proyecto inaplazable [...] En su forma original el pensamiento liberal se nutrió de las ideas de la ilustración (de Rousseau, Voltaire y Montesquieu), de los pensadores ingleses (Locke, Paine y Bentham), de los ideólogos franceses (principalmente de Destutt de Tracy), del espíritu de la Revolución Francesa, de la Independencia de los Estados Unidos, y, posteriormente, se enriqueció con las ideas del evolucionismo de Darwin, Herbert Spencer y el positivismo de Comte [...] De este modo, el pensamiento liberal desarrolla sus contenidos programáticos sobre la base de una perspectiva eurocentrista" (52-55).

²³ Para un análisis de la canonización que han hecho los intelectuales colombianos y extranjeros de la vida y obra de Gonzalo Jiménez de Quesada como fundador de la historia y literatura colombiana, véase el artículo de Nelson González Ortega "(Sub)versión del nacionalismo oficial en literatura: el caso de Colombia" (1998).

y, segundo, porque tal texto proviene de la pluma de un intelectual oficial (Germán Arciniegas), que ha articulado sus ideas liberales de “reforma”, “patria”, “libertad” y “progreso” en sus relatos histórico-novelescos (v. A., 34, 75, 145, 164, 220, 235, 257, 331, 356-357). La identificación ideológica del autor real con la política cultural oficial de Colombia se manifiesta en *El Caballero de El Dorado*, en particular en la forma como el novelista construye la “trama” y selecciona a su protagonista. Arciniegas, en tanto historiador-narrador, no cuestiona la versión oficial de la conquista y fundación del Nuevo Reino de Granada. Presenta la historia colombiana no como una serie de grandes crisis provocadas por diversos factores sociopolíticos, sino como una serie de actos heroicos y anti-heroicos realizados únicamente por el héroe-protagonista Jiménez de Quesada, seleccionado por el narrador para simplificar, por medio de la anécdota, el evento histórico multifacético de la Conquista e idealizar literariamente el supuesto origen peninsular de la cultura colombiana.

A partir de las anteriores consideraciones basadas en el modelo de White, es claro que, al igual que Jules Michellet elaboró en sus textos historiográficos una versión liberal de la historia francesa (White, 135-162), Arciniegas, en *El Caballero de El Dorado*, optó por tomar una *posición ideológica liberal* para explicar la “trama histórica” de la vida y obra de Jiménez de Quesada.

En síntesis, espero que el análisis que acabo de hacer de *Jiménez de Quesada* o *El Caballero de El Dorado* (1939) de Germán Arciniegas, haya podido demostrar la validez teórica de mis dos lecturas complementarias que situarían dicho libro en los márgenes tanto de la literatura como de la historia. En tanto literatura, las estrategias de composición empleadas por el narrador-

historiador de *El Caballero de El Dorado* asocian su texto al género de la novela histórica (como lo entiende Georg Lukács), entre otras cosas, porque a) en el relato se ficcionaliza un hecho histórico de más de cincuenta años de antigüedad; b) el protagonista de la novela recrea ficcionalmente un héroe proveniente de la historiografía nacional y continental; y c) el mundo novelesco recrea el ambiente histórico y geográfico de la época representada. En tanto historia, el análisis de la estructura profunda del libro *El Caballero de El Dorado*, en base al modelo de White, ha revelado la presencia de un historiador-narrador, quien en su (re)construcción de la vida y obra de Jiménez de Quesada, ha empleado, consciente o inconscientemente, la metáfora (“luz *versus* tinieblas”), como modo de prefiguración histórica; el romance, como modo narrativo de representación; el método formista, como modo de organización y explicación histórica; y la ideología liberal como forma de implicarse en lo narrado.

En última instancia, al sopesar las dos lecturas hechas aquí de *El Caballero de El Dorado* (*i. e.*, como novela histórica y como texto de historia en forma narrativa) hay que reconocer que existe evidencia textual para afirmar que en el libro de Arciniegas se prefigura metafóricamente la identidad y el pasado cultural de Colombia, en términos de “luz-razón” y “tinieblas-mito”, y a partir de dicha metáfora, se idealiza tanto la figura de Jiménez de Quesada como su actuación militar hasta convertirse, el conquistador en “El Caballero de El Dorado”, y la narración de su obra en “El romance de Colombia”. Este modo de metaforización e idealización romántica implica que la ideología articulada en el texto de Germán Arciniegas sea liberal y de filiación oficial y pueda responder, a mi parecer, a la intención autorial y textual implícita de dotar a la literatura colombiana de una novela de tema

nacional y fundacional, basada en uno de los más reconocidos héroes oficiales de la historia de Colombia: Gonzalo Jiménez de Quesada.

Obras de referencia

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.

Arciniegas, Germán. "Aventuras de Don Quijote en América". *Jiménez de Quesada*. Bogotá: ABC, 1939.

Barthes, Roland. "Le discours de l'histoire". *Information sur les sciences sociales*, agosto de 1967, 65-75.

Ciplijauskaitė, Biruté. *Los noventayochistas y la historia*. Madrid: Porrúa, 1981.

Cobo Borda, Juan Gustavo. Compilación y prólogo. *Una visión de América. La obra de Germán Arciniegas desde la perspectiva de sus contemporáneos*. Serie La Granada Entreabierta, 54. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1990.

Genette, Gérard. *Figures III*. París: Seuil, 1972.

González Ortega, Nelson. "(Sub)versión del nacionalismo oficial en la literatura: el caso de Colombia". *Corriente del Golfo. Revista Noruega de Estudios Latinoamericanos*, 3-4, 1998, 295-316.

González Stephan, Beatriz. *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XX*. La Habana: Casa de las Américas, 1987.

Gramsci, Antonio. "The Intellectuals". *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. Traductores y editores, Quintin Hoare y Geoffrey Nowell Smith. Nueva York: International Publishers, 1971.

- Lukács, George. *The Historical Novel*. 1937. Boston: Beacon Press, 1963.
- Menton, Seymour *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Munslow, Alun. *Deconstructing History*. Londres y New York: Routledge, 1997.
- Restrepo, S. J., Félix. "Para la historia". *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 1, 1945, 1-10.
- Tomachevski, Boris. *Teoría de la literatura* (1928). Milán: Feltrinelli, 1978.
- White, Hayden. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. John Hopkins University Press, 1975.

Pedro Gómez Valderrama o la utopía liberal

DARÍO HENAO RESTREPO

Universidad del Valle

En las palabras está implícita la utopía del Nuevo Mundo, del mundo todavía por hacer de Latinoamérica; de allí mismo surge en toda su diáfanidad, el concepto de la libertad del lenguaje que sirve en su dimensión para hacer libre a América, para destruir los yugos que pesan sobre el continente¹.

PEDRO GÓMEZ VALDERRAMA

1

La obra narrativa de Pedro Gómez Valderrama (1923-1992) está íntimamente ligada con el proyecto creativo e intelectual de la llamada generación de *Mito*, en los años cincuenta, cuando se inicia en Colombia, como bien lo señala Jaime García Maffla,

[...] un ciclo creador, cargado como pocos o ninguno de nuestra historia, de obras, escritos, episodios y testimonios, vidas e ideas,

¹ Discurso pronunciado en 1979, cuando ingresó como miembro correspondiente en la Academia Colombiana de la Lengua.

en fin transformaciones en todos los órdenes de la sociedad y la inteligencia [382].

Fue un verdadero remezón para el acceso del país a la modernidad, un proceso que tuvo aisladas manifestaciones desde mediados del siglo XIX y a comienzos del siglo XX, algunos avances parciales entre los años veinte y cuarenta, y su consolidación en la convulsionada mitad del siglo.

En medio de la violencia que se desata a partir del Bogotazo, motivada por el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, en 1948, al calor del crecimiento urbano e industrial se configura en el país un pensamiento crítico y una producción artística que trajo consigo la revisión de términos como tradición y contemporaneidad. Los diversos discursos —político, sociológico, ético, estético, filosófico— se actualizan y producen nuevas perspectivas para mirar al país.

La vida de Gómez Valderrama como político liberal, jurista y hombre público y su obra literaria conforman una tupida urdimbre de la cual no es posible separar los hechos de las ideas, la sensibilidad de sus manifestaciones exteriores. Al lado de poetas, escritores, historiadores, filósofos, políticos, pintores, críticos de arte, hombres de ciencia, de las más diversas corrientes ideológicas, Gómez Valderrama comprendió la imperiosa necesidad de participar con voz propia en la cultura universal, de compartir las preocupaciones del hombre contemporáneo, como único camino para superar la precaria condición de la cultura colombiana. Junto a Jorge Gaitán Durán, el fundador de la revista *Mito*, y un selecto grupo de amigos y colaboradores, entre quienes se contaban Hernando Valencia Goelkel, Eduardo Cote Lamus, Fernando Charry Lara, Héctor Rojas Herazo, Álvaro Mu-

tis, Fernando Arbeláez, Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio, Fernando Botero, Alejandro Obregón, Enrique Grau, Eduardo Ramírez Villamizar, Danilo Cruz Vélez, Rafael Gutiérrez Girardot, Ramón Pérez Mantilla, Hernando Téllez y Jorge Eliécer Ruiz, emprende la tarea de reavivar todos los ámbitos del pensamiento y la creación en Colombia. Una labor que cumplió con creces esta generación y que le dio repercusión continental y universal a la cultura colombiana. En su última obra, precisamente consagrada al poeta Gaitán Durán, Gómez Valderrama destaca su papel al frente de la revista *Mito*:

Siempre he insistido en que al hablar de la obra de Gaitán, es necesario dedicar a la revista *Mito* toda la atención que merece. No sólo abrió horizontes literarios, trajo nuevas lecturas, nuevas figuras de escritores, sino que representó un paso definitivo hacia la libertad del espíritu, en un momento en que estaba el país aherrojado [1991, 14].

En busca de un horizonte universal, Gómez Valderrama, después de culminar sus estudios en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional, viaja a Londres para estudiar en la London School of Economics y luego a la Universidad de París. Todos sus compañeros de *Mito* también viajaron a Europa en los años cincuenta con igual curiosidad y provecho. Esto les permitió, a la par que presentaban sus creaciones, realizar traducciones de varias lenguas y mantenerse al día con el pensamiento y la cultura contemporánea, tal como se puede apreciar en los cuarenta y dos números de la revista *Mito* aparecidos entre 1955 y 1962. Así se aireó de manera definitiva la cultura colombiana y se lograron paradigmas propios de representación para una cul-

tura mestiza. Se descolonizó el imaginario y se resolvió de una vez por todas la falsa diyuntiva cosmopolitismo/americanismo que campeaba desde su fundación en las repúblicas americanas. Octavio Paz, quien desde México fue uno de los primeros en saludar la labor de la revista *Mito*, analizó muy bien el papel de su generación en todo el continente:

Entre el cosmopolitismo y el americanismo mi generación cortó por lo sano: estamos condenados a ser americanos como nuestros padres y nuestros abuelos estaban condenados a buscar a América o a huir de ella. Nuestro salto ha sido hacia dentro de nosotros mismos [210].

La fabulación de todo lo que fue la región de Santander en el siglo XIX en la *La otra raya del tigre* a partir de la biografía ficcional del emigrante alemán Geo von Lengerke constituye el mejor ejemplo de este salto en la obra de Gómez Valderrama. En esta novela, el Río Grande de la Magdalena se erige como el espacio simbólico fundamental de los encuentros y los desencuentros de las culturas en tránsito con el Nuevo Mundo.

2

La narrativa de Gómez Valderrama, vista en conjunto, destaca por su constante interés en la historia, pues desarrolla una meditación simbólica sobre ésta, que como causa ausente nos resulta accesible apenas en la forma textual. Gracias a las complejas reflexiones que la ficción permite, con una inagotable imaginación, una vasta cultura y una lúcida capacidad de penetración psicológica, el autor se instala en una perspectiva diferente y crí-

tica, que por encima de las fronteras del tiempo y del espacio le permiten volver a narrar la historia posible. Su abordaje pasa por una textualización previa, una narratización en el inconsciente político, especialmente del pasado nacional, para desmitificar los subterfugios de las ficciones hegemónicas de su emperrada tradición, formalista y aristocrática, dotada desde la colonia de una poderosa retórica camaleónica de ocultamiento y de disfraz. “El historiador problemático”, cuento en el que se rescata con ingenio la imagen más humana de Bolívar y su apasionada relación con Manuela Sáenz a través de la memoria de un loro, es un buen ejemplo de la visión irónica que preside la revisión de los mitos nacionales, como también de inúmeros episodios de la historia universal².

Desde el breve relato “Tierra” hasta *Las alas de los muertos*, su último libro, pasando por *Muestras del Diablo*, *El retablo de Maese Pedro*, *La procesión de los ardientes*, *Invencciones y artificios*³, *Los infiernos del jerarca Brown*, *La nave de los locos* y su novela *La otra raya del tigre*, Gómez Valderrama indaga e ilumina la historia en una búsqueda incesante por discernir lo que ocurrió o dejó de ocurrir. Con los mecanismos y la mediación del mito, la linealidad del tiempo y el espacio desaparecen, logrando una percepción mayor, transtemporal, pues desvincula a la historia de su

² La revisión del pasado nacional fue una de las preocupaciones comunes a toda la generación de *Mito*. Las relaciones entre historia, política y literatura, la noción del tiempo y de la muerte, la utopía, la violencia y el erotismo fueron objeto de preocupación de todos, con tratamientos individuales en la narrativa, la poesía y el ensayo, a veces con visiones complementarias o en contrapunto. Por ejemplo, la utopía humanista liberal de Gómez Valderrama contrasta con el pasadismo monarquista de Álvaro Mutis, que con desesperanza ironiza los vacíos de una modernidad que nos llegó a cuentagotas.

función apenas referencial para incorporarla a la estructura narrativa, introduciendo de esa forma el cuestionamiento y la reprobación de la historia oficial. Así, a partir de los propios acontecimientos, su discurso ficcional instiga al lector a la reflexión sobre los mismos. A diferencia de los historiadores que tratan de probar de manera documental los hechos, Gómez Valderrama oficia con las libertades que le otorga la ficción, tal y como lo señala el novelista paraguayo Augusto Roa Bastos:

Los narradores tratamos de reprobamos los hechos míticamente, imaginariamente, es decir, por una parte nos rebelamos, reprobamos el documento escueto que sólo muestra un fragmento de la verdad o la realidad, y por otra nos empeñamos en volver a probar, en representar, la validez de tales hechos, en una dimensión más profunda, nueva e inédita, desde otro ángulo, mediante distintas mediaciones [Roa Bastos, en Ezquerro, 25].

La mediación mítica permite construir, como uno de los niveles del texto, la contra-historia, en un discurso metahistórico que se propone captar de una manera más integral los aconte-

³ En 1980, el autor reunió sus libros de cuentos *El retablo de Maese Pedro*, *La procesión de los ardientes* e *Invenções y artificios*, en un volumen titulado *Más allá del reino*, publicado por la editorial Pluma de Bogotá. Muchos de estos relatos, antes de aparecer en libros, fueron publicados en la revista *Mito*, como es el caso de “Tierra”, en el N° 31 (julio-agosto de 1960); “El maestro de la soledad”, en el N° 36 (mayo-junio de 1961); “La procesión de los ardientes”, en el N° 27-28 (noviembre-diciembre de 1959), y *Las muestras del diablo*, cuyo último capítulo, “Consideraciones de brujas y otras gentes engañosas”, se publicó en el N° 2 (junio-julio de 1955) y luego, en 1958, como libro en Ediciones Mito. En 1996, bajo el cuidado de su hijo, la editorial Alfaguara publicó sus *Cuentos completos*.

cimientos⁴. La lógica mitológica como elemento estructural le permite al novelista poetizar sobre problemas metafísicos como el misterio del nacimiento y de la muerte, el destino, la soledad, el tiempo, etc., que en cierto sentido son periféricos para la ciencia y para los cuales las explicaciones puramente lógicas no siempre son satisfactorias.

En muchos de los relatos de Gómez Valderrama, la lección de Jorge Luis Borges es asumida con maestría y un acento personal, tal como lo señaló Hernado Téllez en su artículo “Agenda borgesiana”:

Gómez Valderrama, como Borges, penetra en los dominios del mito con pasaporte o letras credenciales expedidas por la literatura. La interpretación o la descripción del mito en el escritor argentino [y] en el escritor colombiano operan a la segunda potencia, a veces a la tercera, y a veces recorren una escala indefinida de transfiguraciones y mutaciones⁵.

La exploración que el autor realiza de las representaciones del demonio —desde la noche del *sabbath* hasta la celda del marqués de Sade en *Muestras del Diablo*— lo sitúa en el misma sen-

⁴ La obra de Gómez Valderrama se inscribe en la tendencia general de la ficción del siglo XX, la de la remitologización como una manera de buscar nuevas y más apropiadas formas de representar la realidad.

⁵ Este artículo apareció en el número 39-40 de la revista *Mito* (noviembre-diciembre de 1961), que rinde homenaje a Borges con el artículo citado de Téllez, un ensayo de Rafael Gutiérrez Girardot y un testimonio de Pedro Gómez Valderrama, “Encuentro con Borges”. En “Nuevos complementos a Borges”, el autor acrecienta dos selecciones, *Antología de la literatura fantástica* y *Cuentos breves y extraordinarios*, realizadas por Borges junto con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares.

da borgiana por comprender las mitologías y las culturas, al mismo tiempo que, en el caso del colombiano, le sirve para pensar en la libertad, pues, en sus palabras, “cuando la libertad aparece, el demonio se esfuma. Y cuando el demonio anda suelto, ello se debe a que las conciencias están amarradas” (Gómez Valderrama, 1955, 105)⁶.

Años antes de la “Agenda borgesiana”, Gómez Valderrama había publicado un interesante ejercicio, “Complementos a Borges”, bajo el influjo de uno de los libros del poeta argentino, el *Manual de zoología fantástica*. Lo que el colombiano se propone es agregar algo a ese manual que Borges confiesa es apenas un inicio, dada la infinitud de esta zoología, tanto más, según él, cuanto su existencia reside en el poder de la mente humana, ya la guíen el temor, el hastío o la búsqueda de lo sobrenatural.

Un pasaje en la nota introductoria de los “Complementos” parece definirse muy bien su poética narrativa:

[...] el mundo real tiene otro mundo superpuesto, del cual vive el hombre con su imaginación, que es su alimento al tiempo que es su terror y su esperanza. Y que el hombre tiende a aprovechar, ya sea para levantarse o para hundirse, pero siempre para salir de sí mismo [1957]⁷.

⁶ Dos reseñas del autor aparecidas también en *Mito* sobre la pieza teatral de Arthur Miller *Las brujas de Salem* y sobre el libro de Rossele Dubal *Sicoanálisis del diablo* muestran algunas de sus ideas y preocupaciones sobre el asunto.

⁷ Pedro Gómez Valderrama, “Complemento a Borges”, *Mito*, 16, octubre-noviembre de 1957. Los animales fantásticos que agrega el autor al *Manual de zoología fantástica* borgesiano son el pez de Jonás, los demonios en formas de animales, los monstruos de las catedrales, el vampiro, el hombre lobo, los familiares, los animales imperfectos, la tortuga de Zenón, los animales de Marco Polo y los del

Con esta visión encara los apasionantes secretos de la historia, se mueve en el conjunto común de la cultura. El marco histórico tiene en su obra el carácter de un punto del *Aleph* en el cual se hallan contenidos todos los demás puntos del universo que su ficción se permite modificar o variar imaginariamente. Hay en su utopía humanista una gran fe en el papel decisivo del sujeto dentro de la historia, pues lo que Gómez Valderrama se propone en sus relatos es privilegiar la importancia de la imaginación en el marco de los diferentes sucesos. Suspendidos en el tiempo histórico o ahistórico los personajes y las circunstancias que los rodean son presentados con la libertad imaginativa de lo que habría ocurrido si los hechos toman otra dirección y es otro el resultado. En sus *Muertes apócrifas* —que se presentan como la continuación de los relatos del padre Jerónimo Alameda en el siglo XIX y sus técnicas por establecer las muertes que debieron o merecieron tener los grandes personajes— se ilustra muy bien esa cosmovisión. En el muy breve relato titulado “Simón Bolívar”, el narrador imagina con fina ironía la muerte del libertador cuando firmaba el decreto en que se declaraba dictador absoluto; este final apócrifo de Bolívar apunta a un rumbo posible de la historia que habría evitado la fragmentación de la Gran Colombia. En el aún más breve “Lenin” la variación imaginaria está dada por la noticia: “Lenin ha muerto. Trotsky lo sustituye”. En “Cristóbal Colón”, la Santa María, el barco en el cual viajaba el Almirante, naufraga antes de llegar a tierra firme. En “Vasco Nuñez de Balboa”, un flechazo le impide llegar

“problemático” sir John de Mandeville, el cinocéfalo, el gavián, el gallo, el toro de lidia, las mulas fantasmas y la pajarita de papel. Después vendrán los “Nuevos complementos a Borges”.

a la playa y ser el descubridor del océano Pacífico. Según estos relatos, con las variaciones posibles, otra, tal vez, sería la historia. En la posibilidad se instala una óptica distinta para valorar los acontecimientos del pasado⁸.

3

En *La otra raya del tigre* se confunden la política y la historia. Cierta énfasis en una lectura política deviene de la naturaleza y la intencionalidad del propio texto. Ernesto Volkening, en una de las primeras valoraciones de la novela, apuntó:

[...] es entre otras cosas una novela política, quizás la más lograda de un género literario escasamente cultivado en Colombia. Hasta se diría que en *La otra raya del tigre* se inclina el fiel de la balanza hacia la res publica en detrimento de la vida íntima de un hombre que, tal como sale en el relato, tiene más de extrovertido que de persona habituada a escuchar las discretas voces del alma [320].

Geo von Lengerke llega a tierras americanas para instalarse en el Estado Soberano de Santander, donde lleva a cabo de modo muy *sui generis* el proyecto liberal en medio de recios conflictos con la vieja herencia feudal de cuño ibérico. Corriente arriba,

⁸ En relatos como “Los infiernos del jerarca Brown” y en la colección *La nave de los locos*, el autor explora los hechos del pasado en su dimensión alegórica. En el relato que da título al libro, “La nave de los locos”, comparable con el poema en prosa de Álvaro Mutis “El tren”, se combinan la historia de América con la ciudad y la historia contemporáneas mediante la técnica de composición surrealista.

por el Río Grande de la Magdalena, asistimos a todas las peripecias de este Fausto en los trópicos. Por sus empresas en la construcción y el mantenimiento de caminos y sus actividades comerciales, que conectaron a Santander y al país con los centros internacionales, Lengerke se erige como un extranjero mítico, un “santo de la religión cándida del progreso, santandereano por mandato de la primera constitución del Estado Soberano de Santander”⁹. Por las condiciones adversas y las innumerables guerras civiles que desangraron al país, el credo liberal del progreso no siempre fue exitoso. En la novela, como anota Serafín Martínez González, “el narrador le abre espacio para que en su entramado discursivo se registren las voces del pasado” y

[...] hablen a fragmentos su historia: el afán modernizador y cosmopolita de los liberales, el aletargamiento de los sectores premodernos, en entrejuego de encuentros y desencuentros de las culturas que chocan con el difusionismo de la cultura burguesa, en fin, las voces que replican en la zozobra de sus contradicciones [15].

El autor parte de un personaje histórico, Georg Heinrich von Lengerke, pero se toma todas las libertades¹⁰ que le permite el tratamiento ficcional. El mismo narrador cuenta que se trata de un proyecto acariciado por varias generaciones:

⁹ P. Gómez Valderrama, *La otra raya del tigre* (Madrid: Alianza Editorial, 1977), 287. En adelante citaremos esta edición con las iniciales *O. R. T.* y la página.

¹⁰ Según el historiador Mario Acevedo Díaz, el ingreso de Lengerke a Colombia fue por la ruta del Catatumbo, a través del río Zulia, y no por el Magdalena. En la lógica ficcional, esta modificación con el río de la patria como escenario le permite una exploración más rica de la Colombia del siglo XIX.

Yo tengo, decía mi padre, que escribir esa novela; es una novela donde recogeré lo que fue Santander, lo que fue mi padre, todo lo que a él le oí decir de Lengerke. El padre no pudo escribirla, la vida no le dejó, la muerte se encargó de impedirselo para siempre. Yo he comenzado a escribir la novela heredada, he luchado para llevarla a término [O. R. T., 285]¹¹.

La temporalidad de la ficción se mueve entre los límites de la cronología histórica: desde la llegada de Lengerke en 1852 hasta su muerte en 1882. La proyección hasta 1886, al final del relato, sirve para marcar el fin de la experiencia del liberalismo radical simbolizada en la historia de Lengerke: “Pero Geo tenía razón. Corren tiempos malos, que presagian destrucción y muerte. ¡Lástima no tenerlo para hacer el ferrocarril!” (O. R. T., 280). La memoria de algunas familias de Santander entroncadas con la migración alemana es la fuente histórica que permite a Gómez Valderrama recrear en Geo von Lengerke el mito fundacional alrededor del Estado de Santander:

Claro está, pensaba el abuelo acodado sobre una roca mirando a la distancia, para Lengerke el paraíso liberal, la libertad de comercio, la voluptuosidad de la vida privada, renovaban un sueño interrumpido en Alemania, vuelto a crear, y transformado en Santander, en los Estados Unidos de Colombia. De

¹¹ Luego el narrador hace una extensa lista de sus fuentes históricas, en la que se destaca el libro de Horacio Rodríguez Plata *La inmigración alemana al Estado Soberano de Santander*. Además de una reflexión metafictional a partir de Stendhal, Gracián, Lezama Lima y el propio hijo del autor, Pedro Alejo Gómez Vila, quien le anotó: “El acto pasado es destino. El destino sólo está en el pasado. El destino es la conciencia del pasado” (O. R. T., 286).

pronto, en estos años surgía la revuelta, pero se trabajaba. Parecía a veces que el camino de la guerra y el del progreso no tendrían que ver entre sí [O. R. T., 186].

Este horizonte del abuelo, que el relato nos trae como discurso indirecto, es el transfondo ideológico liberal que se rescata en *La otra raya del tigre*. El “paraíso liberal” de Lengerke alude tanto a la felicidad humana que persigue el credo liberal como a su dimensión utópica, al mito de origen en el cual se pretende legitimar un proyecto de nacionalidad. La novela se nutre de la utopía de la primera modernidad europea, es más, se la puede interpretar como una reescritura del proyecto del liberalismo radical. La postulación literaria de ese imaginario liberal significa revisar desde la distancia histórica unos valores fundacionales que, entre las vicisitudes, las contradicciones y los fracasos, siguen teniendo validez. Ésa es la convicción de Gómez Valderrama y de ella nace su esfuerzo por novelar los mitos y los símbolos de la utopía liberal. El viaje mítico de Geo von Lengerke se sobrepone a las frustraciones históricas de un país en donde todo siempre ha estado al borde del fracaso. Lengerke y su proyecto modernizador no escapan a esta lógica; sin embargo, lo que resta son los principios liberales.

Obras de referencia

Ezquerro, Milagros. “Estudio introductorio”. Augusto Roa Bastos. *Yo, el supremo*. Madrid: Cátedra, 1983.

García Mafla, Jaime. “La generación de Mito”. *Poesía colombiana del siglo XX*. Bogotá: Ediciones Casa Silva, 1991.

- Gómez Valderrama, Pedro. *Jorge Gaitán Durán*. Bogotá: Pro-cultura, 1991.
- . *La nave de los locos*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- . *La otra raya del tigre*. Madrid: Alianza Editorial, 1977.
- . “Complemento a Borges”. *Mito*, 16, octubre-noviembre de 1957.
- . “Consideraciones de brujas y otras gentes engañosas”. *Mito*, 2, junio-julio de 1955.
- Martínez González, Serafín. *La imaginación liberal: hipótesis para una lectura de La otra raya del tigre*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1994.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- Volkening, Ernesto. “Geo von Lengerke o la anarquía tropical sobre una novela de Pedro Gómez Valderrama”. *Eco*, 189, julio de 1977.

Manuel Mejía Vallejo
*y las dos caras del proyecto modernizador*¹

YOLANDA FORERO VILLEGAS
Coker College

Al pie de la ciudad es una de las primeras novelas del escritor Manuel Mejía Vallejo, publicada en 1958². La obra obtuvo el segundo lugar en un concurso realizado por la Editorial Losada de Buenos Aires; según el crítico colombiano Luis Marino Troncoso, “fue mejor recibida en la Argentina que en Colombia, donde a causa de la situación político-literaria existente era difícil asimilar una obra que exaltaba la imagen del guerrillero” (57). La novela proviene de un cuento que lleva el mismo nombre y que también recibió un premio dado por el periódico *El Nacional* de Caracas, en el año de 1955.

¹ Este trabajo es parte de un ensayo más largo que obtuvo un premio en el Concurso Nacional de Ensayo Manuel Mejía Vallejo, realizado en la ciudad de Medellín en octubre de 1997, y auspiciado por la Corporación Fomento de la Música y Colcultura.

² Manuel Mejía Vallejo nació en Jericó (Antioquia) en 1923 y murió en Medellín en 1998. Publicó las siguientes novelas: *La tierra éramos nosotros* (1947), *Al pie de la ciudad* (1958), *El día señalado* (1964), *Aire de tango* (1973), *Las muertes ajenas* (1979), *Tarde de verano* (1980), *Y el mundo sigue andando* (1984), *La sombra de tu paso* (1987), *La casa de las dos palmas* (1989), *Los abuelos de la cara blanca* (1991) y *Los invocados* (1995).

La narración que aquí se estudia, es una obra cuyo material narrativo es el ámbito urbano; el relato tiene que ver con la vida de la gran ciudad, relato en el que se pone en contrapunto la vida opulenta de los ciudadanos de clase alta con la vida miserable de los seres marginados, habitantes de tugurios.

La obra analizada es una novela urbana puesto que su asunto se refiere a la ciudad. La narrativa hispanoamericana, en particular en los años veinte y treinta, tenía como materia de relato la tierra y la relación del hombre con la naturaleza; piénsese en *La vorágine* (1924), del colombiano José Eustasio Rivera; *Don Segundo Sombra* (1926), del argentino Ricardo Güiraldes, y *Doña Bárbara* (1926), del venezolano Rómulo Gallegos. La década siguiente dio a la luz novelas que se interesaron, sobre todo, por la situación de los grupos étnicos más oprimidos del continente americano; tal es el caso de de la novela indigenista de México, Ecuador, Bolivia y Perú. En esa misma década, en el ámbito colombiano, aparecen narraciones de protesta social, como las de José Antonio Lizarazo y Luis Tablanca. En cambio, el asunto urbano es el que dominará en la década del cuarenta³.

Al pie de la ciudad es una novela que se hace presente una década más tarde y de alguna manera combina la tradición de la protesta social con la inclusión del mundo moderno de la ciudad. Esta obra de Mejía Vallejo logra, mediante su ficción narrativa, representar la vida de una urbe latinoamericana en la cual conviven la miseria y la marginalización con la opulencia y el poder, yuxtaponiendo el mundo de la ciudad y el mundo que

³ Para ver un estudio completo de la novela colombiana en la década del cuarenta consúltese el libro de María Yolanda Forero Villegas *Un eslabón perdido: la novela de los años cuarenta (1941-1949): primer proyecto moderno en Colombia*.

está “al pie de la ciudad”, es decir, en los barrancos de abajo, donde habita el lumpen⁴. La división misma de la novela, en tres partes –la primera transcurre en Los Barrancos, la segunda en la ciudad y la tercera en un ir y venir entre barrancos y ciudad–, da cuenta de dicha yuxtaposición: tal manera de estructurar la narrativa no ha sido bien recibida por algunos sectores de la crítica colombiana⁵. La ciudad en la obra se convierte en un lugar privilegiado que muestra la cultura de una sociedad.

Al analizar esta obra, la mirada va hacia la representación del mundo cultural en que se constituye la vida citadina. Para ello se deja atrás la idea de concebir el espacio urbano como una entidad física. La ciudad es un espacio con una dinámica y son especialmente sus habitantes (heterogéneos, plurales, multifacéticos) los que constituyen tal dinámica⁶.

Para el estudio de *Al pie de la ciudad* se situará la vida urbana como parte del proyecto modernizador. Las ciudades, desde

⁴ No es posible constatar a cuál ciudad se refiere Mejía Vallejo. A veces, parece que se tratase de Guatemala (el autor vivió y trabajó como periodista allí y en otros países de América Central). Pero, en otras ocasiones, parece que la acción se desarrollara en Medellín, pues Los Barranqueños hablan de que son hinchas de Millonarios, el Independiente Medellín y el Atlético Nacional, todos equipos de fútbol colombiano. La ciudad, realmente, es una ciudad latinoamericana cualquiera.

⁵ Varios críticos se quejan de la falta de maestría de Mejía Vallejo para manejar esta situación estructural. Así, para Juan Gustavo Cobo Borda, las partes “están contaminadas por la presencia del narrador” (175). Luis Fernando Macías Zuluaga se refiere a la estructura de la novela de la siguiente manera: “Aparentemente es una estructura muy sólida, bien concebida, y además ingeniosa, porque propone la novela como una ficción escrita por uno de sus personajes [...] pero en el presente caso no logra ser una virtud, porque se convierte en la justificación de un mundo inventado” (17).

⁶ Para ver la dinámica de las ciudades en literatura, consúltese el artículo de Fernando Cruz Konfly “Las ciudades literarias”.

el Renacimiento, han sido los mayores objetos de modernización. Y precisamente el deseo modernizador en la dinámica urbana presentada en esta novela que contribuye de manera definitiva a la total marginación de los habitantes de las afueras. La modernidad se considera como un rompimiento con el pasado y una continua búsqueda de lo nuevo y del avance. Así, el proyecto modernizador refleja un concepto lineal de la historia en la que todo proceso lleva hacia adelante. En el caso de América Latina, se entiende la modernización como un proceso de “expansión restringida del mercado, democratización para las minorías [y] renovación de las ideas, pero con baja eficacia en los procesos sociales” (Néstor García-Canclini, 67).

Una ciudad vista desde abajo

El título de la obra, *Al pie de la ciudad*, posee una función iconográfica muy significativa al señalar el carácter de marginación al que están sometidos los habitantes de Los Barrancos. El apelativo “ciudad” está reservado a un sitio con determinada planeación y en donde se vive, hasta cierto punto, con opulencia. La ciudad y su pie, Los Barrancos, se ven como la vida en América Latina a la que alude García Canclini:

[...] una articulación compleja de tradiciones y de modernidades (diversas, desiguales), un continente heterogéneo formado por países, donde, en cada uno, coexisten múltiples lógicas de desarrollo [23].

La anterior reflexión de García Canclini cabe para caracterizar lo que sucede en nuestra novela: se trata del mundo premoder-

no cuasi primitivo del *lumpen* marginado habitante de los suburbios de una ciudad, puesto siempre en contraste con el mundo de los habitantes de la ciudad pujante, deseosa del progreso, interesada en entrar a la modernidad mediante un “proyecto renovador [...] la persecución de un mejoramiento e innovación incesantes” (31).

Tal proyecto modernizador, en el caso de la vida urbana representada en *Al pie de la ciudad*, no vacila en dejar al margen, al pie, a parte significativa de los habitantes, ni en obligarlos, en última instancia, a emprender un exilio. Es un proyecto modernizador que, como anotan los historiadores Fabio Giraldo Isaza y Héctor Fernando López, es “un subproducto de la concepción de la historia como un proceso sucesivo, lineal e irreplicable” (251). El plan de modernización material en el caso de esta narrativa es, por sobre todo, un proyecto *arrasador* e inclemente. Se concibe la ciudad como “única salida espacial histórica [para] el país [Colombia]” (Viviescas, 368).

El escritor mexicano Carlos Monsiváis, al hablar de la vida urbana en su país, indica:

La vida cotidiana en la ciudad capitalista es la lucha incesante contra las versiones disponibles del Estado y del capital: crisis de los servicios urbanos (vivienda, transporte, ofertas culturales, sociales, educativas y de salud), espacios verdes destruidos por la especulación, la ignorancia, la contaminación, la despersonalización, formas de relación humana envilecidas y empobrecidas [135].

Aunque las reflexiones de Monsiváis aquí citadas se refieran a la vida urbana en las últimas dos décadas (los años ochenta y

los noventa), las mismas apreciaciones se constatan en el espacio urbano representado en la novela de Mejía Vallejo. Los habitantes de Los Barrancos carecen totalmente de servicios públicos, viven en medio de la contaminación pues fundamentan su supervivencia en la venta de los objetos de valor que hallan en el caudal de aguas negras provenientes de la ciudad; otros tienen como sustento en actividades delictivas.

El autor antioqueño reconstruye, entonces, la vida urbana, vida que como narrador ve desde abajo. La ciudad es la que está arriba, pero la focalización se hace desde el punto de vista de los de abajo, los habitantes de Los Barrancos⁷. El ángulo desde el cual se mira la ciudad, será siempre el ángulo de abajo, el del marginado, el de las afueras, en el sentido literal y el figurado. Un personaje de la narración que trata de conjugar las dos visiones, la del marginado y la del habitante en plena ciudad, es el reportero. Quisiera entender el punto de vista de los residentes de Los Barrancos, pero el acercamiento no se logra. Observando tal situación en una perspectiva cultural, no obstante, se constata que se trata sencillamente de la imposibilidad de representarse algo cuya dinámica no se conoce a cabalidad y de lo cual no se tiene noticia sino en forma parcial⁸.

⁷ En la narratología, según Mieke Bal, “cuando se presentan acontecimientos siempre se hace desde cierta concepción. Se elige un punto de vista, una forma específica de ver las cosas, un cierto ángulo, ya se trate de hechos históricos “reales” o de acontecimientos prefabricados. [La] *focalización* [es la relación] entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan. La focalización será, por tanto, la relación entre la visión y lo que se ‘ve’, lo que se percibe” [107-108].

⁸ Cuando el escritor crea un mundo cultural no posee un total conocimiento del mismo. Un análisis de las manifestaciones culturales representadas en las obras literarias tendrá esta misma limitación.

La anécdota que sirve de marco para la narración en *Al pie de la ciudad* es la relación entre un niño de Los Barrancos y una cabra que es su tesoro máspreciado. En un mundo de desposeídos, el muchacho se apega al animalito que se encontró en “el río”, apelativo que dan los habitantes de Los Barrancos al caudal de aguas negras. El crítico Luis Marino Troncoso afirma:

En *Al pie de la ciudad* este procedimiento se realiza partiendo de una acción, subir a la ciudad, de una continua unidad entre un sujeto y un complemento, el niño de la cabra, o simplemente llega a un alto nivel estético. Los barrancos se sintetizan en la imagen del niño de la cabra y de la ciudad en la continua alusión al monumento del fundador con el cual insinúa vagamente el centro urbano [65].

La cabra, en efecto, sube a la ciudad cuando la llevan al carnicero el Viejo y el niño porque tienen que dejar definitivamente Los Barrancos:

—¿A dónde llevamos la cabra?

—A la ciudad.

El hombre y el niño van, uno junto al otro, por las calles bulliciosas...

—No le gusta la calle a la cabra.

—Papá, vea: este hombre se volvió de hierro...

—¿Quién es ese señor?

—Un hombre importante de la ciudad, él fundó la ciudad.

—No me gusta el señor de hierro, pero me gustaría jugar junto a él con mi cabra, entre esas rejas sobre la yerbita. ¿Podría comer de esas yerbas mi cabra?

–¿La ciudad no es pa' las cabras? ¿Es pa' nosotros?

–Andemos [190].

El ojo focalizador del niño y sus preguntas inocentes contribuyen a dar mayor énfasis a la marginalidad, la no pertenencia a la vida del centro urbano. La ciudad no es para animales, pero tampoco para seres humanos, por lo menos no para ciertas personas cuyas condiciones económicas y sociales no les permiten alcanzarla.

En la estructura externa de la novela se observan tres partes: la primera, que narra el mundo de Los Barrancos, la segunda, que relata lo que sucede en la ciudad, y la tercera, que yuxtapone los mundos de la ciudad y de Los Barrancos. Resulta imposible hablar de los habitantes de Los Barrancos sin referirse a su marginación; los barranqueños constituyen el margen, en tanto que dentro del cuadro aparece la ciudad, aquella mole urbanística de las clases medias y altas que desprecia a los de Los Barrancos pero que, al mismo tiempo, sustenta su superioridad en ellos.

La subsistencia del viejo y su familia dependía de los objetos que la gente dejaba caer por los desagües e iban a parar al río de las aguas negras. Las actividades económicas de la gente de Los Barrancos son todas marginales:

Vida opaca de los suburbios. Algunos hombres trabajan dentro de la ciudad en talleres de mecánica o en la recolección de basuras; diez o doce personas poseen carretas de tracción animal o parihuelas de una rueda para trasladar mercancía de un sitio a otro [...]. En el Río cae día a día su cansancio, o se remansa en las covachas, espeso, hecho costra sobre los esteros crecidos de espu-marajos [18].

Además, los niños no van a la escuela porque no hay escuela, o por lo menos queda lejos. Tampoco tienen dinero de sobra para comprar útiles. La mayoría de los barranqueños son honrados, especialmente el Viejo, quien se aterra de las andanzas de su yerno Lucho, quien ha pasado un tiempo en la cárcel.

La condición de marginación y de encontrarse en el peldaño más bajo de la escala social, hace que los habitantes de los suburbios representados en la novela quieran hundirse aún más. Así hablan los muchachos:

—Cuando había modo, fumábamos marigüana.

—A veces bebemos gasolina.

[...] En el desorden propio, en la miseria ven una ofensa personal que les hace la vida. Hundirse es su manera de luchar [29].

La vida en Los Barrancos es una vida sin normas particulares de conducta. A este respecto indica la voz narrativa:

[Existe] una vaga noción de la vida y de la muerte, de pecado y de virtud. Una precocidad dolorosa anima la malicia: son las suyas casas de un solo cuarto con el suelo por cama para la familia: algún abuelo, padres, hermanos grandes, chiquillos, forasteros, arrimados. Pierden el pudor, actos y relaciones se manifiestan crudamente. Los niños aprenden el amor en bruto, de la procacidad, de los vicios. No los asusta la muerte, nada los asusta, ni siquiera la vida [34].

La cultura urbana del marginado, sin sentido de bien y de mal, es una cultura que:

[...] al porvenir del hacinamiento físico (que socializa la “promiscuidad”) y al desplazar a la honra (la virginidad femenina) de su sitio primordial decreta una relativa pero creciente liberalización de costumbres [Monsiváis, 143].

La vida en Los Barrancos es desde el punto de vista moral una existencia libertina, causada no por el apetito rebelde sino por las circunstancias de la vivienda. No es a ninguna luz una vida envidiable; no existe aliciente alguno y el cotidiano existir se torna en una aburrida rutina:

Vivir se le hace un vicio frente a la muerte: esperar la noche para echar el cuerpo contra la estera, esperar el día para volver a los desagües, esperar cada vez idéntica cosa [70].

Para los trabajadores del Río no hay ningún evento que valga la pena ser recordado. No ven en esa rutina, ningún futuro. Cuando, a la entrada de Los Barrancos, conversan dos pordioseros, uno de ellos, que es ciego, comenta: “Yo quisiera trabajar [...], quisiera ver”, y el otro le contesta: “¿Ver esta porquería de vida?... Agradecé que estás ciego” [153]. Esta respuesta es muy significativa: por un lado, en sentido literal, la vida de las cloacas de Los Barrancos es una vida de puercos; por otro, en sentido metafórico, la vida de los suburbios es tan mala que no merece más calificativo. La vida de Los Barrancos no es digna ni para ellos ni para nadie; es una vida falta de dignidad, la misma dignidad que pide el niño cuando inquiera sobre sus derechos sobre la ciudad, inquisición a la cual, el padre no responde.

La situación social desesperante ha llevado en el país ficticio de la obra de Mejía Vallejo, a varias revoluciones. Las pe-

nurias de los habitantes de Los Barrancos son de tal magnitud que la rebelión clama al cielo. Al fin de cuentas, tal es la vía que tendrán que tomar los sobrevivientes del derrumbe de los suburbios: enrolarse en la guerrilla, para hacer la revolución desde el monte. Así se oye renegar a la abuela, cuando ve que es inminente el hecho de tener que desalojar sus ranchos: “¡Con hambre todos! ¡Ya viene la Revolución y no va a quedar ni uno! ¡Que arda por las cuatro puntas la ciudad maldita!” (63). Estas palabras poseen una fuerza impresionante; es la actitud ideológica que muestra toda la narración; es un homenaje al grito revolucionario y una voz en favor de la subversión. Nótese que el adjetivo que se da a “la ciudad” es “maldita”, pues no ha dejado a sus habitantes más pobres disfrutar de ella y lo único que han obtenido es abandono y miseria. El viejo bien sabe que ya ha habido revoluciones: “¿Revolución? Buen número de muertos pusieron Los Barrancos en la Revolución pasada” (73). Los marginados, desde luego, no ganan. No hay ni revolución, ni incendio, aunque la narración deje la puerta abierta a tal posibilidad. Es necesario salir de los barrancos. Y la ciudad, en su afán de ordenamiento, progreso e innovación, va a disponer de los habitantes cuyo comportamiento no responda a tal deseo.

El viejo recuerda que los barranqueños no siempre han vivido ahí: “Maldita la hora en que nos echaron de la montaña. Maldita la hora en que todos nacimos” (72). Y luego comenta: “Años atrás, yo tenía mi pedazo de tierra sembrado con maíz y plátano, una vaca y un ternero y un mulo” (73). Así, como dice Troncoso:

El campesino pasa a ser proletario de un núcleo al cual no pertenece, viviendo en forma infrahumana o de subempleo en el

mejor de los casos [...]. Tal es el caso del padre [...], imagen típica del campesino que llega a la ciudad con su familia y ve sus sueños destruidos rápidamente ante la imposibilidad de conseguir trabajo, la degradación de sus hijos y finalmente la expulsión de lo que había considerado un paraíso [62-63].

Es el drama de los desplazados de la violencia, que en el caso colombiano, empezó en la década del cuarenta. Cruz Konfly se refiere así al éxodo campesino hacia las ciudades:

Los campesinos y los provincianos emigrantes, desposeídos de los lazos de pertenencia comunitaria, ingresan a la ciudad para perder a empellones y de un día para otro su memoria rural y adaptar a la fuerza los códigos y las reglas del juego que la sociedad ha elaborado e impuesto para su uso, incluidas sus violencias, sus demarcaciones y territorialidades, que definen las fronteras dentro de las cuales o a través de las cuales el sujeto “debe moverse” [6].

Los barranqueños, infortunadamente, nunca pudieron asimilarse y adaptarse a los códigos de una ciudad que siempre los vio como afuereños, como seres sin derecho a un territorio en el marco ciudadano. Al término de la narración, cuando los sobrevivientes de Los Barrancos tienen que salir de sus viviendas, no les queda ni siquiera la posibilidad de moverse dentro de fronteras definidas. Se trata de una alineación absoluta y definitiva, cuya alternativa es buscar códigos de conducta y “nuevas reglas del juego”, propuestas por movimientos subversivos, fuera de la ley, en este caso particular, la guerrilla. El drama mayor de los habitantes de Los Barrancos es la inminencia de evacuación a

la que están sometidos. Tienen que dejar sus viviendas, pero no tienen adónde ir. Los barranqueños reciben el ultimátum:

-Los Agentes volvieron en la mañana...

-Tenemos que irnos...

-¿A dónde?

-¿Es posible caer más? [70].

La última pregunta encara la posibilidad de un mal mayor; estar al pie de la ciudad es la peor de las desgracias, pero quizá exista aún una desgracia más grave, no tener siquiera la posibilidad de vivir abajo. Comenta uno de los barranqueños: “¡Nos echan, pues!” (74). Ante tal eventualidad, surge una solidaridad entre todos los habitantes; se unen para defender sus derechos, pero los agentes de la ciudad, “frente a la silenciosa agresividad del grupo, merman el paso y toman rostro de cumplir un deber, atenerse a órdenes definitivas” (74).

La ciudad representada, en busca del orden

La ciudad en esta novela es representada como el lugar privilegiado de la búsqueda del sentido, en procura del

[...] ideal moderno, “utópico”, de hacer de la ciudad una instalación, una hechura un artefacto racionalmente controlado, controlable y ordenado, capaz de expresar el gran sentido del orden como un todo coherente y calculado [Cruz Konfly, 15].

Los habitantes de la ciudad tienen que mirarla como algo que progresa, y desgraciadamente los “delincuentes” moradores de

Los Barrancos se ven como agentes supresores o por lo menos desaceleradores de tal proyecto de avance. Se trata de concebir la ciudad como un gran aparato modernizador y, para el caso colombiano, de convertir al hombre montañero en civilizado. Pero tal conversión no se logra en los barrios más pobres y marginados, como Los Barrancos, cuyos habitantes eran “pescadores de desperdicios” dejados por los participantes en el proyecto modernizado. El habitante de la ciudad tiene que

[...] “entrar” en el orden de lo urbano, estar psíquicamente atrapado en esas “reglas de juego”, quedar sujetado a ellas mediante acatamientos, aceptaciones y resistencias o rupturas violentas [Cruz Konfly, 4].

La ciudad es algo ordenado y bonito, aun para los habitantes de los barrancos:

Martina salió corriendo y empezó a faltar de la covacha. Y a descubrir la ciudad, detenerse en las vitrinas de telas llameantes, gustar las figuras en las tiendas, el millón de artículos chillones en bazares y cacharrerías. Esperaba a la entrada de los teatros en funciones de gala para sentir las pieles y las joyas y los perfumes [54].

Esta visión de la vida urbana es la de Martina, una de las hijas del viejo: algo inalcanzable, pero con lo cual se puede soñar. La realidad, empero, la golpeó, como golpea a los marginados, y, “al crecer, [...] aprendió a odiar” (54). La muchacha, como el resto de los moradores de Los Barrancos, se daba cuenta de que esa misma ciudad llena de luces y perfumes iba a desterrarlos: “No podemos defendernos... ¡Diablos! ¡Maldita ciudad!”, y se

comentaba: “Es el último anuncio, dijeron los agentes, porque ayer vencía el plazo” (67).

La ciudad tiene reglas de juego implacables con quienes no las siguen. Así se convierte en una fuente de poder contra el cual nada se puede hacer: “La ciudad también son agentes, y papeles armados, y poderes ocultos que mandan sin apelación” (72). La presencia de la ciudad-poder es tan importante que el narrador comenta: “La ciudad merece respeto. Cuestión de higiene, de orgullo cívico” (103). Una definición teórica de ese poder se halla en los comentarios de los barranqueños y las palabras del narrador cuando se refieren a los agentes de policía encargados de preservar el “orden” en el centro urbano:

–Malditos los agentes.

–Hijos del infierno.

–Putos.

Son un muro los agentes. No saben cómo nacen, cómo viven, cómo mueren. Pero los agentes no mueren porque moriría la ciudad, y la ciudad crece, avanza con cemento y acero, se inmortaliza sobre la fuga de los que mueren lapidados, los que arrastran sus cadáveres hacia otros suburbios. Los que llegan de los campos violentos. No es sólo edificios y papel sellado y agentes la ciudad: es un estado de alma sordo, implacable, gruñendo encima de la tranquilidad [155].

Así como la Bruja, el viejo, Martina, Amalia y el niño de la cabra son la familia que sirve de núcleo para referirse a los barranqueños, la vida de la sociedad se centra en otra familia, la del doctor Arenas. En la primera parte de la narración ya se había introducido dicha familia cuando se supo que Amalia, mien-

tras trabajaba en oficios domésticos en la casa de los Arenas, había quedado embarazada por los haceres de Gilberto, hijo de esa casa. Los Arenas aparecen en la narrativa como dependientes de los barranqueños, aunque en la segunda parte el punto de enfoque se traslade hacia los primeros.

Desde la parte inicial de la obra, la vida de los Arenas está siempre en directo correlato con la vida de los pobres de los suburbios. En una escena de la vida cotidiana, durante el desayuno, cuando el doctor Arenas lee el periódico, el niño pequeño le comenta sobre la foto del niño y la cabra que acaba de ver:

–Papá, yo quiero una cabrita como ésta...

–Te daré una igual.

–¿Esa cabrita es de ese muchacho que está en la foto?

–Así parece.

–¿Por qué él tiene una cabra y yo no?...

–¿Me darás esta cabrita? Yo no quiero ir a la finca, yo quiero es la cabra.

–Te daré una bicicleta mejor que la que tienes...

–Yo no quiero bicicleta, yo quiero esta cabra [77].

De esta cita se infiere que el niño pobre y marginado posee algo que no posee el niño rico, la libertad de tener un animalito en su casa. Lo moderno, lo urbano, representado aquí en la bicicleta, no entusiasma al muchacho porque eso lo tiene. Al respecto apunta Troncoso: “La cabra es igualmente una presencia real del mundo campesino en donde todo es ausencia” (66). El doctor Arenas sugiere la finca para la cabrita, pero para los dos niños la cabra tiene que estar en la ciudad. Los niños en este caso todavía no han sido completamente modernizados ni alie-

nados, como no lo era Martina cuando de niña, furtivamente, miraba de lejos los bailes de gala.

Arenas es presentado en la novela como prototipo del hombre moderno, habitante de la ciudad, cumplidor de sus obligaciones: “Una buena persona, un buen ciudadano. Modelo de esposo y padre. Patriarcal jefe de familia” (79). En el periódico se lee: “Arenas es una de las glorias nacionales” (80). Y el médico lleva una vida chata, rutinaria:

Vidas tiradas a cordel, sin matices, sin contradicciones, sin una frivolidad al desgaire. Ni una aventura para recordar cuando se encenican los años y ya no se asuste la muerte; sin abismos verdaderos para experimentar la atracción del peligro; sin un demonio familiar a quien hacer esguinces. Porque, para él, bondad ha consistido en no frecuentar prostíbulos, no emborracharse, no matar bruscamente, no dar malos ejemplos en el hogar, no... [121].

La rutina de Josefina se presenta también como la típica de una mujer de la clase alta latinoamericana:

Compras y cerámica los lunes, costurero los martes, reunión con el señor Rector y su esposa los miércoles, jardinería los jueves, canasta y bingo los viernes, salida con sus niños y cine en vespertina los sábados, misa y almuerzo con familiares los domingos. Y visita con flores y lutos de ocasión a los muertos queridos. Teléfono todos los días [109].

Ni la vida del doctor Arenas ni la de su esposa Josefina son presentadas por el narrador como situaciones envidiables. No existe emoción en ninguno de los dos, salvo por las relaciones

extramatrimoniales que Josefina mantiene con el director del periódico *El Público*. Ella, sin embargo, sabe llevar esa vida rutinaria, y pese a la aventura cuando regresa a casa se pregunta: “¿Estarán en casa de los hijos?... ¿Estará el doctor Arenas? Ella no escuchó el disparo, escuchó el eco del tardío remordimiento” (149).

Arenas tiene que morir porque no encaja dentro del proyecto arrasador de la ciudad. Es pasivo, y la modernización no le perdona tal actitud, como no perdona la falta de acción de los habitantes de Los Barrancos.

Dejar la ciudad, destino del nuevo nómada

En la tercera parte de *Al pie de la ciudad* se establece una yuxtaposición de los dos mundos del relato, el de Los Barrancos y el de la ciudad:

Se narran dos mundos yuxtapuestos que poseen sus propias preocupaciones: en los barrancos es la supervivencia: la angustia de la miseria; en la ciudad es el aparentar: la angustia de la inautenticidad [Troncoso, 60].

En efecto, se trata de una ciudad que, al decir del chileno José Joaquín Brunner,

[es] una sociedad [en la que] existen sociedades distintas, tiempos discontinuos pero simultáneamente copresentes, creencias y principios de organización de la cultura que coexisten en abierta pugna o soterradamente [67].

Esta afirmación sirve para caracterizar la sociedad representada en la novela de Mejía Vallejo⁹, quien pone en alerta al lector sobre las discontinuidades, las desigualdades y las paradojas existentes en un mismo espacio; Mejía Vallejo tiene cuidado, sin embargo, de presentar el mundo de los pobres al margen. A pesar de que la tercera parte es la que yuxtapone dos mundos, el de la ciudad y el de las márgenes, estos dos mundos se hallan presentes también en las dos primeras partes, aunque en cada una de ellas se destaquen o Los Barrancos o la ciudad.

El primer contraste entre el mundo opulento de la ciudad y el de las afueras se establece cuando el niño y su padre están dedicados a pescar desperdicios:

Estas lluvias nos ayudan... Cuando merme la corriente pescamos la mercancía que alcance. En el fondo hallarían lo que una ciudad grande tiene que perder: monedas que caen a los transeúntes por los enrejados de mil alcantarillas, anillos o aretes, o prendedores que dejan ir por lavamanos y baños a las señoras [9].

Los habitantes de Los Barrancos viven de lo que la ciudad grande les deja: en verdad, literal y figuradamente, de los excrementos del centro urbano. La ciudad es la que proporciona el sustento a los habitantes de sus márgenes: “El Río [de aguas negras] nace en la Ciudad. Crece la Ciudad, crece El Río” (15).

Se ve así cómo los Arenas viven en función de los barranqueños y cómo éstos dependen enteramente de los ciudadanos,

⁹ Nótese que esta idea la trae a colación Brunner para criticar a quienes interpretan la cultura latinoamericana de dicha manera.

pues entre ambos sectores se establece una relación simbiótica. Los barranqueños aceptan su realidad de la misma manera que la aceptaba el doctor Arenas:

El Río es de todos y de él viven... soñar que algún día adquirirían vivienda dentro de la ciudad; ya no protestan, la desigualdad se les va haciendo lógica: nacer miserables equivale a nacer negros, mestizos, indios, cosas de toda la vida [20].

La desigualdad social se convierte en parte de ambos mundos y los dos tienen que vivir el uno con el otro. Es interesante detenerse en la percepción que quienes viven en la ciudad tienen respecto de los que viven en sus márgenes. Como se anotó antes, estos seres marginados son percibidos como agentes que desaceleran la modernización y que constituyen un obstáculo para el avance de la metrópoli. La ciudad está harta, hastiada, de tener tales indeseables, gentes que reprimen el progreso y desacreditan la vida “decente” del centro urbano, así que “todos ofrecen el remedio: echar de los suburbios a quienes allí proliferan. No verlos tan cerca de la ciudad equivaldría a la no existencia” (40). Se advierte que la ciudad emplea un mecanismo de negación para deshacerse de un problema que la avergüenza y que a todas luces no tiene la capacidad de resolver.

El autor, hábilmente, presenta dos visiones sobre el desalojo de los habitantes de Los Barrancos; una, la de los hombres del Club, los de la ciudad, y otra, la de los propios moradores del suburbio:

En el Club: –Sobre el cañón de Los Barrancos haremos el puente urbano más largo del país, nadie puede oponerse.

En Los Barrancos: –Malditos. ¿A dónde vamos a caer? ¿A dónde?

En el Club: –La ley está con nosotros.

En Los Barrancos: –La ley no ayuda al hombre. La ley está con las cosas, no la hicieron para el hombre [136].

Parece que existiera un diálogo, pero en realidad se trata de un monólogo en un ambiente sórdido de contrapunto, en el que no existe una verdadera interacción de las personas, sino una simple convivencia simultánea a la fuerza.

Como figura conciliadora y casi redentora, aparece un personaje que pretende servir de mediador: M. Troncoso afirma que Manuel Mejía Vallejo

[...] a través del reportero presenta su concepción del oficio: concientizar a las clases altas de los problemas reales que sufren los marginados de la sociedad. Servir como puente entre clases sociales e intereses [64]¹⁰.

El reportero es el observador que trata de ver con objetividad las dos caras de la moneda:

Dice el Observador: –Por atender a la monumentalidad, la ciudad ha olvidado al hombre, los rascacielos aplastarán la simple condición humana. Dice el Observador: –Llegan las familias aventadas de sus tierras. Los Mensajeros llegan por todas par-

¹⁰ Óscar Gerardo Ramos, en su libro *De Manuela a Macondo*, también se refiere al periodista, aludiendo a que personifica la crítica social (86).

tes anunciando la gran revolución. No quedará piedra sobre piedra. Dice el Observador: –En esas chozas mueren los desplazados, de hambre [137].

Los niños advierten la presencia de los periodistas de *El Público*. El reportero hace preguntas, y asume que los habitantes de los suburbios deben tener servicios mínimos como los que tienen los otros habitantes de la ciudad; por eso, insiste en averiguar si tienen servicios sanitarios, o si tienen electricidad.

El periodista toma posesión del cargo que le encomienda la sociedad, el de alguien que tiene que hablar de temas corrientes. Pero el periodista es un poeta, y como poeta

[...] se le hace inaguantable aquel mantenerse en función de poesía antes que de vida, soltando frases para hablar de temas corrientes en una especie de rebuscada espontaneidad. Un buen poeta, sin embargo [131].

La reflexión anterior se sitúa en el terreno de una escritura autorreflexiva; Mejía Vallejo usa al periodista para demostrar que el oficio de escribir forma parte de la vida cotidiana, y revela la imposibilidad de expresar con palabras “comunes y corrientes”. Al fin y al cabo, mediante la poesía –tomada aquí como ficción narrativa– se ha mostrado la vida sórdida y falta de sentido, de los habitantes de las afueras de una ciudad grande en el territorio hispanoamericano.

El desalojo es inminente: se construirán casas de cemento donde había ranchitos, dicen los potentados. La cruda verdad es otra. El final de la historia de los barranqueños, que no siempre coincide con el final del discurso de *Al pie de la ciudad*, es la

salida de la urbe y el regreso al monte, que ya había sido hosco con los barranqueños y los había expulsado una vez¹¹: “Nos echaron, pues. Nos embromó el derrumbe. El invierno. ¿Y ahora qué? Los montes se llenan de guerrillas” (155).

Los barranqueños que quedaron después de los derrumbes provocados por las lluvias no tienen otra salida más que irse:

—No volveremos más. Todos nos vamos. ¿A dónde pues? A donde nos lleven los pasos. Huir de los agentes, de la ciudad, de sí mismos, hay guerrillas en el monte bravo [159].

Contrariamente a lo que sucede con los habitantes de la ciudad, los afuereños, los de los suburbios, no viven una historia sucesiva, lineal. Para ellos, la historia es cíclica: se vinieron del campo por causa de la violencia, y de la ciudad los echan para regresar al campo. El campo los acogerá como guerrilla, fuera de la ley, pero la única alternativa para conseguir una razón para continuar viviendo.

El análisis de esta novela permitió ver la manera como la modernización tiene dos caras, la del rico y la del pobre. Mediante la lectura crítica, se vio que la concepción de la historia lineal, de progreso y avance, es sólo válida para un sector privilegiado de la sociedad, por lo menos en América Latina. El sector marginado representado en la obra, de la misma mane-

¹¹ Valga aquí la distinción entre “historia” (*histoire*) y “discurso” (*récit*) preconizada por Emile Benveniste y aplicada a la narración por Gérard Genette en su libro *Figures III*. La historia se refiere a la anécdota, lo que sucede en la narrativa, y el discurso a la secuencia de eventos tal como se muestra en el texto escrito, secuencia que en muchas ocasiones no coincide con el orden de los eventos.

ra que los sectores marginados reales, rompen con esa concepción, porque su vida no avanza, regresa a lo mismo y a veces retrocede.

La lectura de *Al pie de la ciudad* también hace posible evaluar el alcance del proyecto modernizador. Mejía Vallejo emplea la ficción narrativa para poner de manifiesto los inconvenientes de dicho proyecto y la falta de compasión que la modernización puede tener cuando se trata de las clases menos favorecidas.

Obras de referencia

- Bal, Mieke. *Teoría de la novela*. Madrid: Cátedra, 1984.
- Brunner, José Joaquín. "Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana". *Posmodernidad en la periferia*. Edición de Hermann Herlinghaus y Monica Walter. Berlín: Langer Verlag, 1994.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. "Del campo a los suburbios". *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, junio de 1973, 4.
- Cruz Konfly, Fernando. "Las ciudades literarias". *Revista Universidad del Valle*, 14, agosto de 1996, 4-21.
- Forero Villegas, M. Yolanda. *Un eslabón perdido: la novela de los años cuarenta (1941-1949): primer proyecto moderno en Colombia*. Santafé de Bogotá: Editorial Kelly, 1994.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse*. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- Giraldo Isaza, Fabio, y López, Héctor Fernando. "La metamorfosis de la modernidad". Edición de Fernando Viviescas y

- Fabio Giraldo Isaza. *Colombia: el despertar de la modernidad*. Santafé de Bogotá: Fondo Nacional por Colombia, 1991.
- Macías Zuluaga, Luis Fernando. *Diario de lectura: Manuel Mejía Vallejo*. Medellín: Biblioteca Pública Piloto, 1995.
- Mejía Vallejo, Manuel. *Al pie de la ciudad*. Barcelona: Destino, 1972.
- Monsiváis, Carlos. “La cultura popular en el ámbito urbano: el caso de México”. *Posmodernidad en la periferia*. Edición de Hermann Herlinghaus y Monica Walter. Berlín: Langer Verlag, 1994.
- Troncoso, Luis Marino. *Proceso creativo y visión del mundo en Mejía Vallejo*. Bogotá: Procultura, 1986.
- Viviescas, Fernando. “La ‘arquitectura moderna’: los esguinces de la historia”. *Colombia: el despertar de la modernidad*. Edición de Fernando Viviescas y Fabio Giraldo Isaza. Santafé de Bogotá: Fondo Nacional por Colombia, 1986.

*Recordando a Manuel Mejía Vallejo:
el hombre y su obra*

JORGELINA CORBATA
Wayne State University

Manuel Mejía Vallejo, el hombre

Bueno, Jorgelina, aquí te llegan estas coplas de un trovador frustrado.

Ojalá te gusten.

Cordialmente, Manuel Mejía Vallejo.

Ziruma, Julio 11, 1987.

Me siento a escribir estas páginas sobre Manuel Mejía Vallejo, tras su muerte reciente, y al abrir uno de sus libros al azar –titulado *prácticas para el olvido*– saltan desde la portada los trazos gruesos de la dedicatoria que me hiciera cuando lo entrevisté en Ziruma en 1987¹. Hojeo las coplas todavía sumida en la remembranza de aquel encuentro en el frío de la montaña afuera y la calidez de la casa llena de recuerdos, libros, fotos, pinturas, música. Y en los trazos impresos de sus coplas recupero su voz, gruesa por el tabaco y el aguardiente; sus ojos mansos; sus be-

¹ Cf. Jorgelina Corbatta, “Manuel Mejía Vallejo habla de tango”, *Revista de Estudios Colombianos*, 9, 1990, 65-69.

llas manos; sus maneras a un tiempo elegantes y campesinas. Las imágenes saliendo quién sabe de dónde se arremolinan: el Manuel parrandero infatigable, el padre tierno y el entrañable amigo de sus amigos, el querido maestro al frente del taller literario de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín y, de pronto, la memoria caprichosa selecciona una imagen y se queda fija. Ahí está el *paisa* Manuel abrazando al canadiense Kurt Levy, ambos agradecidos de la mutua amistad. Vuelvo a la introducción de las coplas, escrita en noviembre de 1977, en donde Manuel acompaña una foto suya con una autobiografía que transcribo.

Este soy yo, el que se va. Mirada larga para las cosas, angustia lenta en las soledades. El vecino de la muerte, ahí, como quien respira, sobre los hombros un abrigador de lana india, en la mano un cigarrillo y un sombrero de paja. Y el amor, prolongación de todos los tiempos sin conjugación posible [...].

Este soy yo, mil novecientos setenta y siete, un hombre en vísperas de largarse, otra canción ligeramente derrotada, polvo y ceniza que no piden perdón porque siguen viviendo. Este soy yo, más convicciones que opiniones. Caído-salvado-del lado izquierdo, con tantas preguntas y tan pequeñas respuestas. Aterrado a veces, enamorado, venido a menos: un hombre más que ha hecho algunas cosas y ha dejado de hacer la mayoría de esas cosas. Novela, cuento, dibujo, periodismo, vida, andando caminos ajenos, andando propios caminos. También escribe versos. Y entre ellos, coplas de amor llevar [...].

Éste soy yo, el que vivió cerca del revolucionario honesto, para quien la vida se abre como la esperanza; de los flotantes, para quienes esa misma vida carece de interés porque desde antes sa-

bían el final del cuento; de los desolados para quienes el tiempo es a modo de viento de la eternidad. El parlanchín de noche de parranda, el hacedor de silencios, el que fabrica su muerte hilo a hilo. El que oye tangos y cumbias y rancheras y bambucos de amor desamparado. El que se va.

Manuel Mejía Vallejo nació el 23 de abril de 1932 en Jericó, un pueblo del suroeste de Antioquia. En una entrevista con Augusto Escobar Mesa evoca una infancia feliz, en medio de un paisaje bellissimo. Sus primeros recuerdos son eminentemente sensoriales:

El primer recuerdo de mi vida es un recuerdo auditivo: el sonido de la navaja de afeitar sobre el rostro áspero de la cerrada barba de mi padre. Y otro recuerdo, que lo tengo siempre presente en el olfato es el olor de los caballos sudados que había en nuestra casa de campo [31].

Respecto de sus padres:

Mi padre era un hombre fuerte, poderoso, y nosotros lo veíamos así; pensábamos cuando estábamos chiquitos que si mi padre tuviera una pelea con el diablo, mi padre le ganaría al diablo [28].

Evoca a su madre como a una mujer inteligente, culta y con “un escudo contra las acechanzas del demonio y el castigo de Dios, unas oraciones bellísimas que ella rezaba”. Más adelante la califica de mujer fuerte, llena de bondad, poseedora de “un concepto muy especial de las cosas, de la vida, del mundo que la rodeaba, no parroquiano, siendo muy de allá, muy de su gen-

te” (30). En otra ocasión recuerda a su familia como “llena de contradicciones, con las virtudes más acendradas y la locura también más exorbitada” (29). De Jericó pasan luego a Jardín, otro pueblo del suroeste antioqueño, en donde Manuel hace sus estudios primarios y los secundarios en la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín. Luego hará cursos de periodismo en Venezuela y en Guatemala. Aquel pueblo de la infancia estará presente en toda su obra y constituirá una experiencia determinante en su vida. En la entrevista conmigo acota: “Yo nací en un pueblo y me crié en la finca y en el pueblo hasta los trece o catorce años. Por eso mi literatura está untada de campo, de montaña y, también, de ciudad”. Y junto con la pervivencia del pueblo se dará una visión del mundo de carácter mágico-real o lo que Carpentier llamara “lo real maravilloso” porque, explica Manuel, “esa gente venida del campo a la ciudad seguía hablando de espantos, de brujas, de las casas abandonadas”. Y también la tradición porque reconoce que, en su propio caso, “la migración hizo que en mí resaltara –por contraste– lo que yo traía de mi pueblo porque uno a veces ve mejor lo propio desde afuera: los refranes, las canciones, el modo de ser de la gente, las costumbres”. La ciudad, por su parte, se vincula con sus experiencias de bohemia y de iniciación en la vida adulta. Guayaquil, el barrio malevo por donde deambulan los protagonistas de *Aire de tango*, es donde el mismo Manuel se amanece con sus amigos y con las prostitutas que constituyen una figura recurrente en su obra. Ciudad, bohemia, tango, desadaptación y soledad parecen ser entonces términos equivalentes, al menos en esa época juvenil. En mi entrevista pinta al Guayaquil de entonces, su gente, la nostalgia y la soledad evocadas en las letras de tango y con las que los migrantes se identifican.

Recordando a Manuel Mejía Vallejo: el hombre y su obra

[En] Guayaquil había gente desadaptada, gente que había dejado su pequeña patria, su pequeña tierra –Jardín, Urrao, Bolívar, Andes, Jericó, Salgar– todos los pueblos de Antioquia y se venían acá. Estaba el campesino, estaba la muchacha que dio el mal paso y se vino como obrerita o como mesera o como prostituta... entonces el tango aparece como la canción de la soledad, el tango les decía su propia soledad –más que el pasillo o el bambuco, que era lo se escuchaba en las serenatas–. El tango era soledad y ciudad. Y al escucharlo se identificaban con lo que les decía el tango: la amada ausente, la madre lejana, la familia, el barrio. Porque al llegar aquí se los tragaba la ciudad y el tango les daba una forma de expresión a esas experiencias nuevas, desconocidas. Porque el tango fue hecho también por expatriados, fue inventado por los inmigrantes más que todo –españoles e italianos que llegaban a Buenos Aires– y nació en los prostíbulos.

A las prostitutas, por su parte, Manuel las evoca con cariño y respeto: “eran amabilísimas, queridísimas y con nosotros fueron siempre muy atentas; yo les rindo un homenaje en casi todas mis novelas, en *Aire de tango*, en *El mundo sigue andando*, en *Tarde de verano*”. Evocación tierna y agradecida que se contrapone a menudo con la presencia rígida e incomprensiva de la novia, regida por convenciones de pureza católica y egoísmo. Entre los amigos que lo acompañaban en sus noches de bohemia, tragos y mujeres, recuerda a Óscar Hernández (poeta, narrador y autor de tangos); a Carlos Castro Saavedra (“autor de una novela titulada *Adán Cenizas*, un poco surrealista y escrita en prosa poética”), a Balmore Álvarez (“un cantante muy bueno que nunca se dejó grabar” y a quien mataron). También a Tartarín Moreira, a León Safir, a Luis Gutiérrez (“éstos eran de una ge-

neración anterior a la nuestra pero que nos acogieron muy bien a Carlos Castro Saavedra y a mí”). Un grupo, a su juicio, trágico (“por ahí en una charla yo hablaba de eso, de que fue una generación un poco trágica la nuestra”) y, en tanto creadores, de bohemios. Le dice a Augusto Escobar:

Todo escritor era un bohemio, un perdido, la oveja descarriada de la familia [...]. Cuando publiqué *La tierra éramos nosotros* [...], el padre Restrepo quemó tres libros sobre las piedras en Jardín, en auto de fe. Yo era un corruptor de las costumbres de un pueblo sano [26].

Sacrilegios, juegos juveniles, imposturas e imitaciones del compadrito porteño que sufren un vuelco cuando llega el 9 de abril de 1948 y tiene lugar el Bogotazo: “entonces nos dimos cuenta e que Colombia se estaba derrumbando, de que [...] era un volcán y que tenía que estallar en alguna forma”. Considera que en ese momento el arte empieza a cambiar: pasa del romanticismo a la protesta y al testimonio tanto en la plástica (Gómez Jaramillo y Alipio Jaramilo, pintores, el escultor José Horacio Betancour y el caricaturista Ricardo Rendón) como en la narrativa, en el ensayo y en la poesía (cita a Osorio Lizarazo, César Uribe Piedrahita, Luis Tejada). En ese momento “se buscaba investigar una realidad, estudiar a los personajes en rebelión con un costumbrismo que no pasaba de la fachada exterior”. Y respecto del grupo de bohemia de Guayaquil, considera que sus integrantes tenían preocupaciones de justicia social a la vez que una actitud completamente anárquica con respecto a la religión católica:

Recordando a Manuel Mejía Vallejo: el hombre y su obra

Estábamos en contra de esa dictadura que ejercía la religión sobre las costumbres y sobre la política; porque aquí la curia y el obispado eran prácticamente los que elegían presidente y candidatos y lo que dijera el cura en el púlpito, en la ciudad y en los pueblos, eso se asumía como verdadero.

En ese contexto social, y dentro de la bohemia, la música tiene gran importancia. En la entrevista conmigo afirma categórico:

Yo vivo escuchando música, especialmente tango. Tengo la radio prendida todo el día y eso me evoca otros tiempos y otros personajes [...]. En mi caso la música popular obra a la manera de la *madeleine* de Proust en *En busca del tiempo perdido*.

Por un lado la música popular colombiana:

Soy el folclórico, el rural, porque [...] creo en el habla del pueblo, [...] adoro el pasillo, la cumbia, [...] el mapalé, el bambuco; [...] me gusta la narrativa popular².

Por otro lado, el tango, omnipresente en la novela titulada *Aire de tango*, en la cual Mejía Vallejo refleja la visión de mundo de la bohemia de Medellín en los años cuarenta; un espacio, el barrio Guayaquil, y un proceso de transculturación, el del tango rioplatense en el área *paisa* con sus préstamos, sus compro-

² Cita de Manuel Mejía Vallejo en la convocatoria del “Homenaje al Hombre. Concurso Nacional de Ensayo Manuel Mejía Vallejo”, organizado por Colcultura y la Corporación Fomento de la Música de Medellín, cuyo segundo premio tuve el honor de recibir en octubre de 1997.

misos lingüísticos y socio-culturales, su pintura de costumbres. Y entre estos préstamos que se actualizan en aquel proceso de transculturación (término que acuñó Ángel Rama³ para definir la intertextualidad/interculturalidad de la América latina) ocupa el primer lugar la figura de Carlos Gardel: el mito, las leyendas y la realidad; la ficción y la crónica periodística; las letras de las canciones, las imágenes de sus películas, así como la interpretación personal y colectiva de su figura, están presentes en ese doble Gardel-Jairo que Mejía Vallejo acuña en su novela. En el ya citado reportaje Mejía Vallejo se detiene a considerar la homosexualidad de Jairo:

[Jairo] es un personaje no representativo, es un poco insular. Aquí antes el homosexual se escondía, no ostentaba eso; el que rompió con esa característica fue Barba Jacob, que cantó al homosexualismo pero fue “la desvergüenza” que él confesara públicamente sus extravíos. Carrasquilla, por ejemplo, nunca mencionó el hecho de ser homosexual porque era gente muy discreta, muy señor y no un corruptor de menores... [La homosexualidad] era un cosa de consumo personal que es muy distinto al cinismo de ahora en que les gusta el exhibicionismo. En el caso de Jairo, yo conocí a un personaje que se le parecía; tenía ciertas características de Jairo: su delicadeza, su capacidad de ternura, su galantería, su mirada enamorada. A él le gustaba mucho la belleza, la admiraba, fuera en un hombre o en una mujer, era un sentido como griego de lo perfecto, de la armonía de la forma... Era un personaje más o menos culto y cantaba; le gustaba mucho la canción triste, que cantaba con una voz muy cálida; tampoco grabó nunca. Físicamente se parecía a Jairo y también dudaba de su origen. Pero era un guapo de verdad. No era ostentoso, al contrario:

le gustaba tener muchas amigas pero siempre digo que le gustaban más las chupaditas de pecho que no fueran muy mujeres o sentía una gran ternura por las señoras viejas porque, de algún modo, él les rendía homenaje a su madre, a sus tías.

Otro rasgo importante del antioqueño que Manuel reconoce es la adicción a la bebida y que, en cierta forma, está representado en el otro personaje, Ernesto quien, al salir de la cárcel después de veinte años de reclusión por matar a Jairo, cuenta la historia a quien lo quiera escuchar porque, “para no morir del todo tiene que revivir el pasado y por eso va contando la historia a lo largo de la noche. Él tiene que hablar para entenderse, para situarse, para estar vivo”. Y en el curso de la entrevista mencionada es Manuel quien trata de hacerme entender la categoría del “colliador”:

Yo te explico un fenómeno que es muy antioqueño: aquí hay un tipo que llaman el “gotero” o el “colliador”: es el que no tiene con qué beber pero tiene qué contar... Y Ernesto Arango es un gotero, un colliador, y él se jacta de eso, de que se bebió hasta los más difíciles... Además, el antioqueño es muy conversador, también exagerado y mentiroso.

Manuel fue también un maestro infatigable: profesor de Literatura en el Liceo de la Universidad de Antioquia de 1948 a 1949 y en la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, desde 1967 a 1981; profesor de Historia del Arte en el Instituto de Artes de Medellín de 1965 a 1966 y Director del Taller de Escritores de la Biblioteca Pública Piloto de Medellín desde 1979 hasta su muerte, en 1998.

En una entrevista con Augusto Escobar Mesa, afirmaba Manuel Mejía Vallejo:

Me ha gustado siempre la enseñanza, más que todo por el contacto con la gente joven. Es una manera de no envejecer. Siempre me ha gustado hablar con los muchachos y desde hace muchos años, con los niños, porque es más lo que yo aprendo que lo que aprenden ellos [15].

Cuando se jubila de su cargo de profesor en la Universidad Nacional, lee un discurso paródico y humorístico (citado por Augusto Escobar) del que extraigo lo siguiente:

Como estoy en una desesperada búsqueda de desempleo equivalente a mi jubilación y convencido de que ni la Universidad ni yo servimos, me permito presentarle mi renuncia en mi calidad de profesor, cargo que durante catorce años he desempeñado sin vigiliyas ni desvelos, aunque no haya seguido ciertas normas oficiales ligeramente absurdas a mi modo de no ver las cosas. El contacto con tres mil alumnos debió ser benéfico para ellos y para mí; sin embargo, espero retirarme a ejercer las labores propias de mis oficios y a pensar en qué forma provechosa pude haber dedicado tantos años de universidad [16].

También su labor como periodista es extensa y fructífera: redactor en el *Diario de Occidente* de Maracaibo, Venezuela, entre 1949 y 1952; periodista y corresponsal en Centroamérica de 1952 a 1956; director de la Imprenta Departamental de Antioquia entre 1957 y 1962 y de la Emisora Cultural de la Universidad de Antioquia en 1963.

Como escritor participó en congresos y fue jurado de concursos en Rusia (1975) y en Cuba (1978, para el premio Casa de las Américas), así como como invitado especial del Primer Encuentro de Escritores Latinoamericanos en La Sorbona (París, 1980). Tuvo una presencia constante en los congresos de la Asociación de Colombianistas, de la que fue socio-fundador, y en una de cuyas reuniones tuvo lugar aquel emocionado abrazo con Kurt Levy que evocaba al principio del trabajo.

Y, como decía antes, Manuel fue ante todo un hombre sereno y sabio, entrañable amigo, hombre de familia en el espacio creado por Dora Luz, su mujer, y sus hijos Mateo, María José y Adelaida, maestro siempre y digno, a la vez que humilde, en su rica, honda humanidad.

La obra

Éste es un pueblo en donde la violencia es un estado permanente; la muerte, un sentimiento muy cercano. Un pueblo acechado por los terremotos, el paludismo, la mordedura de la serpiente; un pueblo rodeado de peligro, donde la naturaleza toma el aspecto de deidad, como en una tragedia esquiliana. Todo aquí es terrible: las tempestades y el terremoto, el amor y la soledad, la mujer y el hombre. Un cazador o un campesino que se hiere en el campo tiene que andar tres días para encontrar un médico. La selva atrae como el abismo. Hay gentes que se van por unos días y no vuelven jamás [entrevista con Augusto Escobar, 27].

En varias ocasiones me he referido a *Aire de tango*, la novela que transcurre en Medellín y en la cual Manuel Mejía Vallejo recrea el grupo de la “gente de la noche” o “los saraviaos” que

giran en torno a Jairo-Gardel y deambulan en medio de la bohemia del barrio Guayaquil. Otro aspecto de la vasta producción de Manuel Mejía Vallejo es el atañe a la violencia en Colombia. Buen ejemplo de ello es la novela *El día señalado*, que recibió el premio Eugenio Nadal en 1963 y que recoge cuatro de sus cuentos: “Aquí yace alguien” (1959), “Las manos en el rostro” (1959), “Miedo” (1956) y “La venganza” (1960). La acción transcurre en un pueblo llamado Tambo en donde se entrecruza una doble violencia: la de los soldados y los guerrilleros, por un lado, y la de la gallera y las riñas de gallos, por otro, enfrentada a la presencia de un sacerdote recién llegado que no tarda en palpar la atmósfera de miedo en el pueblo. Al igual que en otros sitios,

[...] al comienzo aquel miedo despertó cierta desesperada vitalidad que se manifestó en la lucha; después el sentimiento de la derrota convirtió el terror en indiferencia hasta llegar al cinismo. Y la violencia que de ahí siguió no fue otra cosa que la extrema manifestación del miedo, de parte y parte [20-21].

Al igual que en otra gran novela latinoamericana, *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, en *El día señalado* se aúnan la violencia del entorno sociopolítico y la violencia interior de ese hijo abandonado que busca al padre para matarlo, todo ello en una atmósfera de tragedia clásica que equilibra las pasiones irracionales y la fatalidad, individual y social. En cuanto a esta última, se narra el conflicto recurrente entre la estructura de poder –vinculada con el gobierno y el ejército– y la guerrilla campesina. En el medio, como elemento humanizador, está la figura del sacerdote en contacto con la naturaleza y sus verdades eternas:

El sacerdote ojeó el volcán, los altos páramos, los repechos de la cordillera lejana. De allá venía un brisa con olor de musgo, y pensó que venía de su infancia, de un tiempo antiguo que aureolaba la figura de su padre. Porque él era más su propio padre que él mismo, dejaba llenarse de aquella figura compactada por los años en muro sobre el que recostaba sus vacilaciones. Aquella seguridad que daba el saberse copartícipe de algunas verdades que no mueren con el hombre, de sentirse respaldado por la eternidad en cada gesto suyo [142].

En 1989, Manuel Mejía Vallejo gana el premio Rómulo Gallegos con *La casa de las dos palmas*, su novela favorita, que dedica al escritor colombiano Álvaro Mutis con una frase entrañable: “Que nos acoja la muerte con todos los sueños intactos”. Clasificada dentro de la literatura regionalista, se desarrolla en un pueblo imaginario que recrea el jardín de su infancia y al que llama Balandú. Lo mismo que el Macondo de García Márquez, la Santa María de Onetti o el Comala de Rulfo, Balandú forja desde la literatura una comarca imaginaria compuesta por los rasgos distintivos del pueblito antioqueño de ese momento. Es esa patria pequeña de la que se dice: “El hombre no puede carecer de una patria pequeña porque carecerá de antecedentes, de la amistad verdadera, [...] carecerá de lenguaje” (39).

Allí se cuenta la saga de los Herreros, “en sus actos mejores, en sus descensos”. En una entrevista que se le hizo en Radio Bolivariana de Medellín, Mejía Vallejo filia los personajes de la novela: “Efrén Herreros es en parte mi abuelo don Manuel María Vallejo, se llamaba lo mismo que yo. Mis abuelos eran primos hermanos y mis padres eran primos segundos”. Efrén Herreros encarna al patriarca antioqueño poderoso pero justo, de

sentir hondo y parco de palabras, cuyo dominio excede la política y el dinero para concentrarse en sí mismo en la soledad de *La casa de las dos palmas*, en cuyo portón la presencia de un letrado expresaba al dueño de casa: “En esta casa nadie será forastero. Caminante, siempre habrá un sillón, una cama, un vaso para tu fatiga” (31). Efrén Herreros no tenía voluntad de dominio. Por ser el más culto buscaban su consejo en Balandú, y presidió el cabildo durante varios años; las mejores obras del pueblo se debieron a su iniciativa:

Hospital, casa campesina, teatro, reforestaciones... Representante al Congreso, huyó de la vanidad política hecha con base en compadrazgos, tramoyas y genuflexiones. El regreso a la tierra era su destino; pero una tierra donde pudieran sentirse acompañadas sus fuerzas. Y solas, con otra soledad de las alturas [25].

Y en medio del ámbito pueblerino de chismes y anónima crueldad dictada por los prejuicios también se destacan la figura de Zoraida, una mujer de moral no convencional, y la del ebanista, cuya creatividad sencilla lo enriquece y le brinda paz espiritual. En el curso de la novela el personaje de Zoraida se inviste de nueva fuerza narrativa a la vez que moral en la medida en que entabla una lucha con la ceguera progresiva del entorno en la cual el cultivo de los otros sentidos y el canto tienen una dimensión importante:

Y escuchaba la vida en el golpe del martillo, en el trajín de serruchos y garlopas, en el choque de maderas contra maderas. El agua en la poceta, los cantos mitigados del monte, el viento en el roble o en el madroño, el roce de la escoba en las piedras, el sua-

Recordando a Manuel Mejía Vallejo: el hombre y su obra

vizar de la trepadora en los pilares interiores, el hervor del agua. Voces, música, susurros; olfato, gusto, oído, tacto, sobrepasaban los cinco sentidos. Y el sueño, último de los sentidos [49].

La música, omnipresente en la vida y en la obra del autor, trae sosiego al personaje femenino y armonía al entorno: “oír-la era mirar todo en otra forma, la música sería como un fantasma de los instrumentos, un fantasma del mundo en sus voces mejores” (63).

En la mejor tradición de Tomás Carrasquilla, Manuel Mejía Vallejo concilia la tradición verbal de Antioquia (canciones, refranes, juegos de palabras) con los valores prominentes de su gente: hospitalidad, determinación, gozo de vivir, amor a la naturaleza y al trabajo duro que conquiste la naturaleza circundante y la domestique.

Para terminar esta evocación-estudio quiero referirme a la poesía de Manuel Mejía Vallejo, a la cual vuelve al final de su vida como una forma de recuperar la tradición oral de su tierra conjuntamente con su propia experiencia que se enuncia en textos cada vez más breves. Las dedica a Tina, su hermana, “que le está contando el mundo a Pablo Mateo”. En ellas se dan diferentes variaciones de dos tópicos fundamentales: el amor y la muerte (Eros y Tánatos, que, según Freud, constituyen las fuerzas en conflicto que rigen la existencia del hombre). Se evoca a la amada en relación con las fuerzas naturales:

*Puse tu nombre en el viento
cuando empezaba a llover.
Agua y viento han de saber
lo que perdí en un momento.*

Se la identifica con el sueño:

*Tanto he soñado contigo
que tu vida está en mi sueño,
¿te quedarías sin dueño
de no despertar conmigo?*

Se la asocia con el olvido:

*Hasta ahora no he sabido
el para qué ni el por cuánto:
alcancé a olvidarte tanto
que viví para tu olvido.*

Amor, sufrimiento y deseo de olvidar se transforman en equivalentes y para sobrellevarlos no cuenta la experiencia sino la ignorancia:

*Nunca me digan qué hacer
cuando llegue un amor nuevo:
en amor, por los que llevo,
lo importante es no saber.*

El humor armoniza con un sufrimiento que se ve siempre desde la distancia de un presente temperado:

*Quería tirarme al tren
anoche cuando te fuiste,
pero el tren llegó tan triste
que me tiré en el andén.*

Y la muerte se entiende como destino ineluctable:

*Partir es sólo el destino
de quien no puede llegar;
llegar sólo es regresar
adonde empieza el camino.*

Obras de referencia:

Escobar M., Augusto. “Manuel Mejía Vallejo: de la trashumante bohemia a la escritura de la vida. Entrevista”. *Manuel Mejía Vallejo en la literatura colombiana*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1981.

Mejía Vallejo, Manuel. *Aire de tango*. Bogotá: Plaza y Janés, 1979.

———. *La casa de las dos palmas*. Bogotá: Planeta, 1988.

———. *Prácticas para el olvido*. Medellín: Fenalco, s. f.

