

REVISTA DE

ISSN 2474-6819 (Online)

ESTUDIOS COLOMBIANOS

No. 65, enero-junio de 2025

ASOCIACIÓN DE COLOMBIANISTAS



REVISTA DE ESTUDIOS COLOMBIANOS

REVISTA DE ESTUDIOS COLOMBIANOS
ISSN 2474-6819 (Online)



Imagen de la portada

Fefeto. *Cumbiamba en el corralito*

Publicación semestral de la Asociación de Colombianistas
No. 65, enero-junio de 2025

Editor Director

Felipe Gómez, Carnegie Mellon University

Co-editores

Carlos Tous, Université de Tours – ICD (UR 6297)
Shems Kasmi, Université d'Orléans – RÉMÉLICE (UR 4709)

Editora Asociada y de Reseñas

Juanita Bernal Benavides, Rhodes College

Comité Editorial

María Mercedes Andrade, Universidad de los Andes
Andrea Fanta, Florida International University
Kevin Guerrieri, University of San Diego
Alejandro Herrero-Olaizola, Emory University
Héctor Hoyos, Stanford University
Chloe Rutter-Jensen, Independent scholar
Victor M. Uribe-Uran, Florida International University
Norman Valencia, Claremont McKenna College

Diagramación

Ana María Viñas Amarís, Universidad de Buenos Aires

Comité Científico y Ex-Presidentes* de la Asociación

Rolena Adorno, Yale University
Herbert Tico Braun*, University of Virginia
Jerome Branche, University of Pittsburgh
Sara Castro-Klaren, John Hopkins University
José Manuel Camacho, Universidad de Sevilla, España
David William Foster, Arizona State University
María Mercedes Jaramillo*, Fitchburg State University
Darío Jaramillo Agudelo, Bogotá
J. Eduardo Jaramillo-Zuluaga*, Denison University
Myriam Jimeno, Universidad Nacional de Colombia
María Antonia Garcés, Cornell University
Gilberto Gómez Ocampo, Wabash College
Roberto González Echevarría, Yale University
Kevin Guerrieri*, University of San Diego
Leon Lyday*, Penn State University

Seymour Menton*, University of California, Irvine
Pablo Montoya, Universidad de Antioquia
Alfonso Múnera, Instituto Internacional de Estudios del Caribe
Lucía Ortiz, Regis College
Betty Osorio, Pontificia Universidad Javeriana
Michael Palencia-Roth*, University of Illinois
Lawrence Prescott, Pennsylvania State University
Raymond D. Souza*, University of Kansas
Jonathan Tittler*, Rutgers University-Camden
Isabel Vergara, George Washington University
Raymond L. Williams*, University of California, Riverside

La *Revista de Estudios Colombianos*, publicación bianual, arbitrada e indexada, se inició en 1986 con el fin de promover la investigación académica sobre Colombia en las áreas de las humanidades y las ciencias sociales. En cada número se podrán encontrar las siguientes secciones: presentación, oficio del escritor, ensayos, entrevistas, o notas. Las normas y la declaración de parámetros se encuentran en la plataforma digital de la revista:

<https://colombianistas.org/ojs/index.php/rec>

Indexación y bases bibliográficas

Council of Editors of Learned Journals (CELJ)
EBSCO
Hispanic American Periodical Index (HAPI)
MLA International Bibliography
Scopus

Junta Directiva – Asociación de Colombianistas 2023-2025

Presidente: Camilo Malagón, Ithaca College

cmalagon@ithaca.edu

Vicepresidente: Carlos Tous, Université de Tours

carlos.tous@univ-tours.fr

Coordinador de Medios y Comunicaciones:

Simone Ferrari, Università degli Studi di Milano

simone.ferrari.fs@gmail.com

Coordinador de Medios y Comunicaciones:

Baptiste Lavat, Université Paul Valéry – Montpellier 3

baptiste.lavat@univ-montp3.fr

Tesorerera: Sandra Úsuga, St. Mary's College

susuga@saintmarys.edu

La correspondencia relacionada con el pago de las subscripciones debe dirigirse al tesorero de la Asociación.

Los costos de la membresía para el período 2023-2025 son los siguientes:

Estudiantes: \$30 dólares

Investigadores independientes: \$50 dólares

Docentes residentes en Colombia: \$50 dólares

Docentes residentes fuera de Colombia: \$70 dólares

Membresía como "Amigo de la Asociación": \$150 dólares. Está dirigida a aquellos académicos que quieran mostrar su compromiso y apoyar la misión de la Asociación

Información adicional

<http://www.colombianistas.org>

CONTENIDO

Presentación

Presentación del director Felipe Gómez Gutiérrez	5
Colombia Celebra: fiestas, rituales, memorias y reivindicaciones Carlos Tous y Shems Kasmi	7

Ensayos

I-Celebraciones, festejos y rituales en tensión

Holy Week in Popayán: Between Cultural Heritage and Racial Hegemony Javier Álvarez Jaimes.....	10
<i>Lo festejan con borracheras a la usanza de los indios. Los mestizos y las fiestas rituales muiscas. Valle de Tenza, en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI-XVII</i> Shems Kasmi.....	23
Trenzar y celebrar la afrocolombianidad: estilos capilares, ritualidad y recuerdos en la literatura y la música contemporáneas Florian Homann	35

II-Cuando la narrativa revisa la historia en clave festiva

<i>La carroza de Bolívar</i> (2012), de Evelio Rosero: ¡a jugar carnavales! Charles-Élie Le Goff	51
Fiestas populares en la narrativa colombiana del siglo XIX. Tres casos de estudio: Ancizar, Groot y Díaz Mario Alejandro Molano Vega	61
La celebración en el borde existencial: literatura caribeña en <i>Los cuentos de Juana</i> (1972) de Álvaro Cepeda Samudio Álvaro Ramón García Benavides	72

III-De la representación de lo festivo a la (re)construcción de la memoria y de las identidades

<i>El cielo a tiros</i> de Jorge Franco, o la polémica celebración de la Alborada en Medellín Françoise Bouvet.....	80
Lo <i>neo-picaresco</i> en <i>35 muertos</i> de Sergio Álvarez: violencia, música y sexo en tiempos de guerra Andrés Aluma-Cazorla.....	88
Celebración equívoca y jolgorio categórico: el elogio de la «loquera» kitsch en dos autores colombianos Eduardo Peña Cardona	100

Reseñas

Annie Mendoza, <i>Colombian Diasporic Identities: Representations in Literature, Film, Theatre and Art</i> Diana Rodríguez Quevedo	107
Octavio Escobar Giraldo, <i>Cassiani</i> Ángela M. González Echeverry	109

CONTENIDO

Camilo del Valle Lattanzio (editor), <i>Las impertinencias de Fernando Vallejo: Políticas y estéticas del humor, la ironía y la controversia</i> Teresa Villoria Nolla	111
Adriana I. Gordillo, <i>Hereticum</i> Camila Builes	113
Jennifer L. French y Felipe Martínez Pinzón (edición académica), <i>La vorágine: centenario de un clásico latinoamericano: textos críticos (1988-2024)</i> Carlos Cazares.....	114
Carlos-Germán van der Linde (editor), <i>Una mirada estéticas de las violencias en Colombia: novela y cine sobre el conflicto armado con una mirada a la violencia bipartidista</i> Álvaro Baquero-Pecino	117
Sandro Sessarego, <i>Language Contact and the Making of an Afro-Hispanic Vernacular: Variation and Change in the Colombian Chocó</i> Gloria J. Morales Osorio	119

Presentación del director

Felipe Gómez Gutiérrez / Carnegie Mellon University

La *Revista de Estudios Colombianos* presenta en este número 65 un dossier temático que explora las múltiples dimensiones de la celebración en Colombia, desde sus manifestaciones más tradicionales hasta sus resignificaciones contemporáneas. La imagen de portada “Cumbiamba en el corralito” inaugura visualmente esta reflexión colectiva, estableciendo desde el primer encuentro con el lector el tono y la complejidad del tema que nos convoca. Los coeditores invitados, Carlos Tous y Shems Kasmi, profundizan en las siguientes páginas sobre el sentido de esta obra, creada por el ilustrador alicantino Fernando Fernández Torres —Fefeto—, doctor en Comunicación y profesor en la Universidad Miguel Hernández, cuya trayectoria combina la práctica profesional con una producción artística centrada en la ilustración y el cómic. Este volumen responde a la necesidad de comprender cómo las fiestas, rituales y conmemoraciones operan como espacios privilegiados para el análisis de las dinámicas sociales, culturales y políticas que han configurado y siguen configurando las sociedades colombianas. La convergencia de especialistas de universidades de Alemania, Colombia, Estados Unidos y Francia en torno a esta temática confirma el creciente interés académico internacional por estos fenómenos, así como la pertinencia de abordarlos desde perspectivas interdisciplinarias.

Este número temático tiene su origen en el XXIII Congreso Internacional de la Asociación de Colombianistas, efectuado en la Universidad de Tours, Francia, los días 16, 17 y 18 de noviembre de 2023. Por primera vez en la historia de la Asociación, el encuentro se realizó en Europa, y el resultado fue excepcional: más de ochenta investigadores/as de quince países de las Américas, África, Asia y Europa se reunieron para explorar las múltiples manifestaciones culturales, sociales y políticas de Colombia desde una perspectiva internacional e interdisciplinaria. El tema del Congreso, “Colombia Celebra / Celebra Colombia”, dio pie a un amplio abanico de reflexiones que este número retoma y amplifica, consolidándose como un espacio de intercambio académico riguroso, sensible y diverso, en el que confluyeron disciplinas como la historia, la literatura, el cine, la sociología, la musicología y los estudios culturales.

Los coeditores invitados han desarrollado una propuesta editorial que trasciende la recopilación de trabajos presentados en el Congreso para convertirse en una reflexión sistemática y cohesiva sobre las celebraciones, rituales y conmemoraciones en Colombia. Su trabajo curatorial ha sido fundamental para identificar y articular las líneas de fuerza que atraviesan estos

fenómenos, desde los períodos coloniales hasta la actualidad. La organización tripartita que proponen —celebraciones en tensión, narrativa e historia, y memoria e identidades— testimonia su capacidad para estructurar un diálogo interdisciplinario entre autores/as de distintas generaciones, países y campos de especialización. Agradecemos profundamente el trabajo riguroso y comprometido de los coeditores invitados, cuya generosidad intelectual, atención al detalle durante el proceso editorial y visión colectiva han sido esenciales para el éxito de esta edición. Su introducción, que abre este número, ofrece un marco conceptual sólido y una lectura transversal de las contribuciones que enriquece considerablemente la comprensión del conjunto. Los nueve ensayos que seleccionaron y coordinaron representan una contribución significativa a los estudios colombianos contemporáneos, demostrando cómo la celebración puede convertirse en una lente analítica productiva para comprender las dinámicas sociales, culturales y políticas que caracterizan a Colombia.

Los ensayos que componen este número testimonian la riqueza metodológica y la diversidad de enfoques que caracterizan a los estudios colombianos contemporáneos. La selección realizada por los coeditores logra un equilibrio notable entre rigor académico y sensibilidad crítica, reuniendo contribuciones que abarcan desde el período colonial hasta la actualidad, y que integran perspectivas históricas, literarias, culturales y antropológicas en un diálogo productivo. La calidad de las contribuciones se refleja en la capacidad de los autores para articular marcos teóricos sólidos con análisis de casos específicos, evitando tanto la abstracción excesiva como el empirismo descriptivo. Los ensayos demuestran cómo los estudios sobre celebración pueden convertirse en una vía de acceso privilegiada para comprender dinámicas sociales más amplias, desde las tensiones coloniales hasta los conflictos contemporáneos. Particularmente destacable es la dimensión internacional e interdisciplinaria del número, que reúne perspectivas de investigadores formados en diferentes tradiciones académicas. Esta diversidad enriquece el análisis al incorporar metodologías y marcos conceptuales variados, desde los estudios culturales hasta la historia social, pasando por la crítica literaria y los estudios afrodiáspóricos.

El proceso editorial ha permitido identificar líneas de convergencia inesperadas entre contribuciones aparentemente dispares, revelando cómo diferentes períodos históricos y expresiones culturales comparten preocupaciones comunes sobre la memoria, la identidad y la representación. Esta coherencia temática, lograda sin sacrificar la especificidad de

cada trabajo, constituye uno de los logros más significativos de este número. La primera sección, “Celebraciones, festejos y rituales en tensión”, examina las celebraciones populares como espacios atravesados por tensiones simbólicas, políticas y religiosas. Así, reúne los trabajos de Javier Álvarez Jaimes, Shems Kasmi y Florian Homann, que abordan desde perspectivas históricas y culturales diversas las tensiones inherentes a las prácticas celebratorias. La segunda sección incluye las contribuciones de Charles-Élie Le Goff, Mario Alejandro Molano Vega y Álvaro Ramón García Benavides, centradas en las representaciones literarias de la celebración como dispositivo de revisión histórica. “De la representación de lo festivo a la (re)construcción de la memoria y de las identidades”, la tercera y última sección, presenta los ensayos de Françoise Bouvet, Andrés Aluma-Cazorla y Eduardo Peña Cardona, que examinan cómo las prácticas festivas participan en la construcción de memorias e identidades complejas, muchas veces atravesadas por la ambigüedad, el trauma o la marginalidad. En el contexto del Mes del Orgullo LGBTQIA+ que recién pasó, este conjunto de artículos adquiere un tono de urgencia crítica, recordando que la celebración también puede ser un acto de resistencia ante múltiples formas de violencia estructural.

El número se cierra como es tradicional con la sección de reseñas, que en este caso amplía los debates del dossier al abordar temas de estética, memoria, violencia, lenguaje y disidencia en la producción cultural colombiana contemporánea. Diana C. Rodríguez Quevedo comenta *Colombian Diasporic Identities* de Annie Mendoza, que analiza las expresiones culturales de la diáspora colombiana, con énfasis en la construcción de identidades en movimiento y las tensiones entre pertenencia y extranjería. Ángela M. González Echeverry reseña *Cassiani* (2023), de Octavio Escobar Giraldo, novela que cruza la tradición noir con una crítica al presente colombiano, explorando la marginalidad, la estética del crimen y las tensiones de la identidad racial. Teresa Villoria Nolla ofrece una lectura aguda de *Las impertinencias de Fernando Vallejo. Políticas y estéticas del humor, la ironía y la controversia*, editado por Camilo del Valle Lattanzio. El volumen reúne diversos enfoques sobre el autor antioqueño, subrayando cómo su uso del humor y la provocación articula una crítica política y cultural sostenida. Camila Builes presenta *Hereticum* de Adriana I. Gordillo, poemario que reescribe el lenguaje sagrado desde una poética feminista, erótica y corporal. En diálogo con autoras como María Mercedes Carranza y Piedad Bonnett, *Hereticum* plantea preguntas sobre la potencia creadora y subversiva de la palabra poética. Carlos Cazares reseña el volumen *La vorágine: centenario de un clásico latinoamericano. Textos críticos (1988–2024)*, que conmemora los cien años de la publicación de la icónica novela de José Eustasio Rivera, destacando su vigencia en los debates sobre extractivismo, nación y representación de la selva. Desde una mirada transmedial, Álvaro Baquero-Pecino examina *Representaciones estéticas de las violencias en Colombia*, una recopilación de ensayos que aborda el conflicto armado a través del cine

y la novela, destacando la capacidad del arte para procesar el trauma colectivo. Finalmente, Gloria J. Morales Osorio revisa *Language Contact and the Making of an Afro-Hispanic Vernacular*, un estudio que combina lingüística, derecho comparado y archivo etnográfico para proponer una hipótesis innovadora sobre los orígenes del español chocoano y los procesos de formación lingüística afrodescendiente.

Esperamos que este número 65 de la *Revista de Estudios Colombianos* sea recibido con entusiasmo y contribuya a enriquecer los debates contemporáneos sobre cultura, memoria y celebración en Colombia. Su publicación ha sido posible gracias a un esfuerzo verdaderamente colectivo, que involucró a autoras y autores, evaluadoras y evaluadores, coeditores invitados, equipo técnico, diseñadora, asistentes editoriales y a todas las personas que colaboraron con generosidad, profesionalismo y compromiso en este proyecto. Queremos expresar nuevamente un agradecimiento muy especial a Carlos Tous y Shems Kasmi por su liderazgo intelectual, curaduría rigurosa y sensibilidad editorial. Su visión y dedicación han sido fundamentales para articular las líneas temáticas y garantizar la coherencia y riqueza interdisciplinaria del número. Extendemos también nuestra gratitud a Juanita Bernal Benavides, asistente editorial y de reseñas, por su acompañamiento constante y detallista en cada etapa del proceso, y a Ana María Viñas Amarís, encargada de la diagramación, por su trabajo minucioso, sensible y profesional, que da forma visual a cada edición. El trabajo de Juanita y Ana es apenas la punta visible de la participación activa de mujeres en todas las etapas del proceso editorial —desde la autoría y la evaluación hasta la edición—, una contribución invaluable que refuerza nuestro compromiso con una práctica editorial crítica, diversa y equitativa. Agradecemos también profundamente a los/as evaluadores/as, cuyas lecturas atentas y exigentes han sido claves para mantener la calidad académica de este número, así como a la Asociación de Colombianistas, cuyo respaldo institucional y humano sigue siendo fundamental para el fortalecimiento de este espacio de diálogo interdisciplinario en torno a Colombia. Nuestro reconocimiento a Gabriel Mañana, por su apoyo técnico para sortear los retos del OJS, los servidores y las comunicaciones.

Sólo nos resta invitar a nuestros/as lectores/as a enviar propuestas de libros para reseñar en los próximos números, así como a consultar la Convocatoria Abierta para el número 66 (julio - diciembre de 2025), ya disponible en nuestro portal. También recordamos que sigue abierta la convocatoria para participar en el XXIV Congreso de la Asociación de Colombianistas, el cual tendrá lugar en formato virtual del 8 al 10 de octubre de 2025, presentando propuestas de ponencias y mesas enfocadas en el tema de “Colombias posibles”. En un momento en que el país se prepara para nuevos ciclos electorales y redefiniciones sociales, este congreso y el próximo número abierto de la REC se perfilan como plataformas clave para pensar, imaginar y debatir críticamente los rumbos posibles de Colombia.

Colombia Celebra: fiestas, rituales, memorias y reivindicaciones

Carlos Tous / Université de Tours – ICD (UR 6297)

Shems Kasmi / Université d'Orléans – RÉMÉLICE (UR 4709)

Además de la celebración o de la valorización que suponen, la fiesta y el ritual se presentan como un espejo de la cotidianidad de una sociedad (Babcock 1980; Isambert 1982; Myerhoff y Ruby 1982; Turner 1982). En este sentido, la fiesta, el ritual y la ceremonia constituyen a la vez un relato que un grupo humano elabora y una historia que el grupo se cuenta a sí mismo (Piette 2005). El reflejo de dicho espejo desata así un proceso de reflexión alrededor de esa cotidianidad, que puede ser cuestionada, deformada, magnificada, sublimada, criticada o refutada. El ritual se convierte entonces en un “marco intervalario” en esa cotidianidad, en la medida en que implica un doble proceso: la “descontextualización de un mensaje, de un conjunto de interacciones sociales cotidianas, y la recontextualización de ese mismo mensaje y de esas mismas interacciones sociales según la lógica propia del marco ritual” (Piette). Tales son las líneas principales que buscamos abordar con este número especial de la *Revista de Estudios Colombianos*, gracias a contribuciones que exploran diferentes procesos y modalidades de celebración que han marcado y que siguen marcando la cotidianidad en las sociedades colombianas.

A pesar de la injusticia y la violencia que han moldeado la vida cotidiana en Colombia desde hace varias décadas, la sociedad civil y las instituciones no dejan de festejar episodios notables de la historia nacional, de celebrar las ceremonias que estructuran la identidad cultural del país ni de honrar la memoria de las figuras emblemáticas del pasado. Ciertamente es que, a nivel local, regional o nacional, las fiestas –paganas o religiosas–, los carnavales, las paradas, las ferias y los festivales son varios de los momentos de recogimiento, de liberación o de alegría colectiva en Colombia. También es cierto que dichos eventos constituyen un patrimonio cultural indiscutible. Sin embargo, conviene tratar su aspecto festivo sin olvidar la paradoja que caracteriza su organización y las relaciones y representaciones sociales que instauran. En efecto, aunque sean consideradas como fiestas o tradiciones populares, que con frecuencia emanan de las clases desfavorecidas o marginalizadas (campesinado, poblaciones afrocolombianas e indígenas, etc.), estas fiestas son a menudo objeto de una instrumentalización institucional que perpetúa tanto la injusticia que denuncian como la liberación social que reivindican. Por consiguiente, es primordial recontextualizar el *significado* de varios elementos mayores de la tradición festiva nacional repensando su *significante* y su relación con la actualidad social y política del país.

Otra importante faceta de estas celebraciones es la de los homenajes y las conmemoraciones. El contexto político y social actual, marcado por el acuerdo de paz firmado entre el gobierno colombiano y las FARC en 2016, por la acción bélica de grupos disidentes y por los asesinatos de lideresas/líderes sociales, entre otros, invita a estudiar el papel de las instituciones en la elaboración de las narrativas del pasado y el trabajo de diferentes artistas y activistas cuyas obras rinden tributo a las víctimas del conflicto armado a la vez que (re)construyen las memorias íntimas y colectivas de un pasado violento y doloroso. Por otro lado, si bien es cierto que el estallido social de 2021 en varias ciudades del país ha desencadenado una hostilidad inédita por parte de las fuerzas del Estado, esta violencia no ha impedido el sabotaje de varios mecanismos de control por las/los manifestantes. De hecho, al igual que en varios países latinoamericanos durante el mismo periodo, numerosas estatuas y monumentos que conmemoran los “actos heroicos” de diversos personajes históricos de la Conquista y de la época colonial han sido destruidos durante las manifestaciones y han sido reemplazados por contra-monumentos que valorizan el espíritu de lucha y de resistencia que reinaba en las calles, gesto que contribuye a la resignificación de esos *lugares de memoria* (Nora 1992) y que propicia una reapropiación de los espacios de celebración pública.

La imagen de la portada, titulada “Cumbiamba en el corralito” y concebida en 2025 por el ilustrador alicantino Fefeto a partir de una fotografía sacada por Carlos Tous en 2014, dialoga con las principales consideraciones de este número, en la medida en que nos invita a interrogar la relación que se teje entre la tradición popular y el legado colonial, en torno a la festividad en el espacio público. La escena nos adentra en el alboroto cotidiano de la Plaza de los Coches, en Cartagena de Indias, donde los grupos de baile les alegran el paso a locales y a turistas, al son de cumbias, mapalés, bullerengues... y rebusque. Las polleras se difuminan y se funden con los cuerpos en su ajetreo, entrando en sintonía con el calor y la humedad del entorno, palpables con la textura y la paleta cromática empleadas, y realizando a la vez el esfuerzo de la tropa cumbiambera y la admiración del público transeúnte, cautivado por el vaivén de los atuendos y la rapidez del baile. Esta efervescencia parece relegar a un segundo plano la figura de Pedro de Heredia, conquistador y fundador de la ciudad, cuya estatua –invisible en la composición– reposa sobre el pilar del fondo.

Los nueve ensayos de este número, redactados por colombianistas de universidades de Alemania, Colombia, Estados Unidos y Francia, abarcan diferentes periodos, campos y metodologías de estudio, gracias a enfoques comparatistas, interdisciplinarios e históricos, con el fin de enriquecer la literatura científica actual en torno a los procesos de descontextualización y de recontextualización que implica *celebrar* Colombia. Sea esta la ocasión para agradecerles por la originalidad y el rigor de sus valiosos aportes. Para una mayor legibilidad y coherencia del compendio de ensayos, hemos decidido organizarlos en tres ejes principales de reflexión:

I-Celebraciones, festejos y rituales en tensión

Este primer eje se abre con los análisis de Javier Álvarez Jaimes sobre la tensión que se instaura entre la herencia cultural y la hegemonía racial durante la Semana Santa de Popayán, ciudad cuyo renombre patrimonial se debe en gran parte a la solemnidad y devoción con que se celebra la famosa “Semana Mayor”. Además, las calles payanesas, escenario de las tradicionales procesiones, constituyen espacios en los que el grafiti y otras artes urbanas se convierten, más que en meras representaciones de la oposición entre orden y caos, en una reconfiguración simbólica del orden social del espacio urbano, aspecto en el que el autor hace particular hincapié. Por su parte, Shems Kasmi nos lleva al Valle de Tenza, durante los siglos XVI y XVII, para examinar la participación de los “mestizos” en las fiestas rituales que practicaban los muisca en el Nuevo Reino de Granada. Entonces, los “hijos de españoles e indias” solían ser oficialmente católicos, por lo que su participación en fiestas “paganas” constituía una ambivalencia cultural y religiosa, debido a su doble pertenencia: la española y la muisca. El autor analiza el sentido y la función que tuvieron esas prácticas culturales, insistiendo en su carácter dinámico y en su dimensión social y política, más allá de las eventuales creencias que conllevaban. Como complemento de estos dos estudios, Florian Homann centra su atención en los rituales y en las manifestaciones musicales y literarias del trenzado afrocolombiano y, de manera más amplia, de la celebración de la afrocolombianidad. La intención del autor es examinar cómo se negocian las identidades afrocolombianas heterogéneas en artefactos literarios y musicales colombianos recientes, al mismo tiempo que indaga en el papel que juegan los ancestros cimarrones y los rituales capilares en la construcción identitaria de las poblaciones afrocolombianas.

II-Cuando la narrativa revisa la historia en clave festiva

El segundo apartado empieza con la lectura original que propone Charles-Élie Le Goff de la novela *La carroza de*

Bolívar (2012), de Evelio Rosero, cuya diégesis se inscribe en un cronotopo ampliamente festivo, ya que comienza un 28 de diciembre, día de los Santos Inocentes, y termina tras el Desfile Magno de las carrozas del carnaval de Negros y Blancos de Pasto. A partir del cuestionamiento de la Independencia de Colombia que propone el relato, este ensayo analiza la resignificación de la masacre de la Navidad Negra, ocurrida en 1822, presentada en la ficción mediante el prisma del carnaval. Continuando con el protagonismo de las fiestas en la literatura, Mario Alejandro Molano Vega propone un diálogo entre tres autores del siglo XIX: Manuel Ancízar, José Manuel Groot y Eugenio Díaz. La fiesta popular, tema frecuente en la narrativa del siglo XIX, permite analizar, a partir de estas tres figuras, la manera en que sus distintas representaciones escenifican vínculos sociales de la joven república de la Nueva Granada y dejan vislumbrar múltiples conflictos y contradicciones, así como horizontes posibles para la consolidación nacional. Como cierre de esta sección, Álvaro Ramón García Benavides examina la obra *Los cuentos de Juana* (1972) de Álvaro Cepeda Samudio con el fin de demostrar que el relato, además de fungir como receptáculo del neobarroco caribeño, desmonta varios de los paradigmas coloniales. El ensayo, tejido a partir del motivo del borde existencial, interroga cómo la diégesis de la obra se mece entre una poética de lo grotesco y la carnavalización, subvirtiendo así los cánones y transformando la celebración en un acto de insubordinación epistemológica.

III-De la representación de lo festivo a la (re)construcción de la memoria y de las identidades

La última parte inicia con el estudio que propone François Bouvet de la polémica celebración de la Alborada en la novela *El cielo a tiros* (2018) de Jorge Franco. Cada 30 de noviembre, dicha fiesta celebra la llegada del último mes del año en la capital antioqueña. El ensayo analiza cómo la novela desmonta el supuesto componente ritual frazeriano del evento, cuestionando sus dudosos orígenes, su legitimidad y su dimensión catártica, basada más en el dolor que en la tradición, al mismo tiempo que ofrece una reflexión sobre el carácter cíclico de la violencia y la difícil reconstrucción de una sociedad marcada por el narcotráfico. Recurriendo igualmente a la representación literaria de los estragos de la guerra, Andrés Aluma-Cazorla indaga en la manera en que el trasfondo neopicaresco de la novela *35 muertos* (2012) de Sergio Álvarez expone la violencia en Colombia entre 1965 y 1999. La investigación ahonda en el tono festivo y coloquial de la novela, así como en su postura neutra y en su uso del humor, que permiten mitigar la brutalidad de los acontecimientos violentos, fusionando muerte, sexo y música para relatar historias y memorias de víctimas, traiciones y corrupción. Por último, Eduardo Peña Cardona nos invita a descubrir el elogio de la “loquera” que proponen los escritores Gustavo Álvarez Gardeazábal y Alonso Sánchez Baute en

sus novelas respectivas *El divino* (1986) y *Al diablo la maldita primavera* (2002). La argumentación estudia la manera en que los personajes homosexuales de ambas novelas celebran su identidad sexual con humor y libertad y, sobre todo, sin culpas. De este modo, los relatos desafían estereotipos tradicionales de la literatura queer colombiana como la relación intrínseca entre sufrimiento y homosexualidad, proponiendo por el contrario una celebración de la diversidad sexual y de la “loquera”, a través de fiestas y rituales que ofrecen una forma liberada y renovada de la colombianidad.

Entre fiestas, ceremonias y rituales, este número especial abre un abanico de debates y cruces de mirada que se gestan a partir de disciplinas y tradiciones tan diversas como la historia, la literatura, la música, el grafiti, la religión y el tejido capilar. Abarcando momentos de la historia nacional que van desde la Conquista hasta la década actual, los ensayos de esta publicación fomentan el estudio de los entresijos de las sociedades colombianas a través del prisma de la celebración. En su conjunto, estas contribuciones académicas recuerdan la importancia de la celebración y el festejo en la (re)construcción identitaria colombiana, en la configuración de las

memorias individuales y colectivas y en la reivindicación o rechazo de tradiciones populares, permitiendo ir más allá de los ya conocidos estereotipos que se le suelen acuñar a la fiesta: la alegría, el derroche y el desorden. Aunque amplio, este espectro de análisis no pretende ser exhaustivo en cuanto a objetos de estudio se refiere. Por el contrario, nos proponemos continuar nuestra reflexión colectiva en torno al papel determinante que juega la celebración en la comprensión de las realidades humanas y culturales en Colombia, dentro o fuera de sus fronteras territoriales.

El fruto de estas reflexiones no sería posible sin el compromiso y la ayuda indefectibles de Felipe Gómez Gutiérrez, Editor Director de la *REC*, y de Ana María Viñas, diagramadora, a quienes agradecemos muy especialmente por su apoyo constante durante todo este proceso. Extendemos nuestros agradecimientos a las y los colegas que le dedicaron tiempo de gran calidad a la lectura y evaluación por pares de las contribuciones recibidas. Finalmente, reiteramos nuestra gratitud a las personas que con entusiasmo respondieron a la convocatoria, con propuestas originales y rigurosas, cuyo esfuerzo se ve reflejado en este compendio.

Obras citadas

- Babcock, Barbara. 1980. « Reflexivity: Definitions and Discriminations », *Semiotica*, 30, 1/2, p. 1-4.
- Isambert, François-André. 1982. *Le sens du sacré. Fête et religion populaire*, París, Les Éditions de Minuit.
- Myerhoff, Barbara; Ruby, Jay. 1982. « Introduction », dans Ruby Jay (dir.), *A crack in the Mirror. Reflexion Perspectives in Anthropology*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.
- Nora, Pierre. 1992. *Les lieux de mémoire*, París, Gallimard.
- Piette, Albert. 2005. « Fête, spectacle, cérémonie : des jeux de cadres », *Hermès, La Revue*, vol. 43, n° 3, p. 39-46.
- Turner, Victor. 1982. *From Ritual to Theatre*, Nueva York, PAJ Publications.

Holy Week in Popayán: Between Cultural Heritage and Racial Hegemony

Javier Álvarez Jaimes / North Carolina Central University

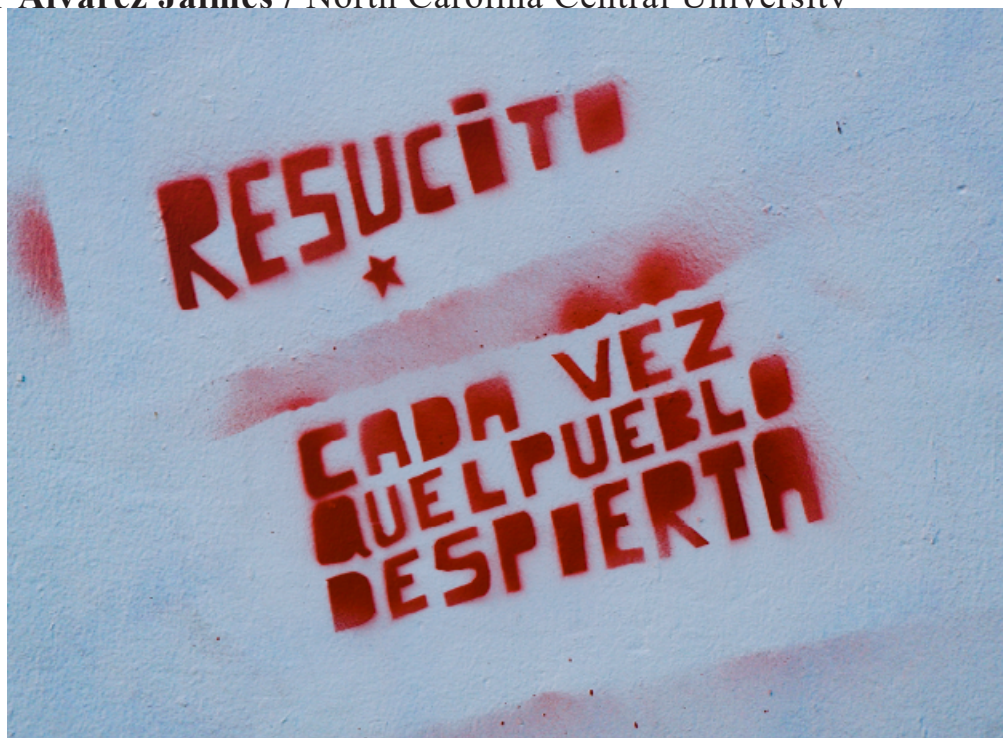


Figure 1. stencil graffiti that demystifies the meaning of resurrection typifying it as an awakening of the people [“pueblo”], an allusion to the social revolt. Photo by the author.

Introduction

Cuaresma [Lent] is one of the most significant celebrations in Latin American Catholicism. It marks the beginning of a period of prayer, penitence, and fasting, aimed at preparing believers for *Semana Santa* [Holy Week]. This solemn festivity commemorates the death and resurrection of Jesus—the central figure of Christianity—and takes place during the final week of Lent.

In Colombia, Holy Week is one of the most important and anticipated religious celebrations of the year. Its meaning extends beyond liturgical practice, permeating social, cultural, and even governmental spheres. Across the country, this commemoration transforms the dynamics of daily life in numerous towns and cities, mobilizing significant resources for the organization of events and the decoration of public spaces, thereby reinforcing its centrality in the collective identity.

Popayán, a city of great historical importance, is an emblematic case of this. Beyond its legacy as the “cradle of Colombia”, as characterized by Herschel Brickell in 1944, due to the prominent intellectual, military, and religious figures born there, Popayán is particularly renowned for the solemnity and devotion with which it celebrates Holy Week, also known as *Semana Mayor*. This tradition has solidified Popayán’s identity as *La Ciudad Blanca* [The White City], a designation that not only references the distinctive white facades of its colonial architecture but also symbolizes the deeply rooted religious fervour of its inhabitants and the city’s historical role as a bastion of Catholic tradition in Colombia.

Holy Week and Popayán’s identity as *La Ciudad Blanca* hold profound meaning for *payaneses* (residents of Popayán), who adhere strictly to the mandate that preserves the city’s characteristic white facades in the historic center. Encompassing approximately 236 blocks, this district stands as one of the most extensive colonial historic centers of both Colombia and Latin America. Deviating from this aesthetic norm incurs

not only financial penalties imposed by the city administration but also social disapproval from residents, who perceive alterations to the architectural uniformity as an affront to their faith, traditions, and collective identity. However, this zeal around the uniformity of white in facades and structures is rooted deeper, not just in faith but also in colonial legacies.

The consensus on urban aesthetics is quite remarkably steadfast—no building or residence within the historic center (known as “casco histórico”) deviates from the mandated white facades. Even beyond the official limits of the downtown area, where such regulations are not enforced, many property owners voluntarily maintain the white exterior of their homes. This practice is not merely an act of compliance but rather an expression of commitment to the city’s visual harmony, a way to honor Holy Week, or a demonstration of religious devotion. Thus, whiteness in Popayán transcends its ornamental function to serve as a marker of collective identity, reinforcing the values and principles the community associates with its heritage.

In the Catholic imaginary, white is a tone laden with symbolic meaning, traditionally associated with purity, innocence, and moral virtue. It is also linked to notions of good taste, serenity, rationality and modernity—concepts deeply ingrained in the symbolic construction of Western aesthetics. However, from a semiotic and decolonial perspective, the whiteness of Popayán can be understood as more than a mere esthetic choice; it functions as a mechanism that obscures deeper social dynamics. As Eduardo Galeano suggests in his reflections on colonial legacies, this whiteness conceals persistent structures of racism and classism—manifestations of the colonial wounds that continue to shape the urban spaces across Latin America. Galeano asserts “It is Latin America, the region of open veins. From the discovery to the present day, everything has always been transmuted into European or later United States capital, and as such it has accumulated and accumulates in the distant centers of power” (Galeano 1973, 2). In this sense, the city’s chromatic uniformity does not merely uphold a historical or religious tradition but also reinforces the aesthetic codes of colonial power, potentially erasing the polychromatic diversity that characterizes the cultural history of the region. The enforced visual homogeneity of Popayán, rather than being a neutral or purely aesthetic preference, operates as a mechanism of symbolic control that naturalizes exclusionary social hierarchies.

Holy Week as a ritual, incorporates elements of spectacle and an emotional¹ intensity that resonate with Colombia’s dramatic socio-political landscape. During the celebrations, priests don sacred white vestments, signifying their religious hierarchy, while participants in the processions frequently wear white and purple, colors imbued with deep meaning within Catholic iconography. Within this context, graffiti emerges as a disruptive intervention, a form of profanation that both exposes the coloniality embedded in the celebration

and constitutes an act of resistance. By defying Popayán’s urban aesthetic norms, graffiti introduces a dialectic tension between the sacred and the profane, the canonical and the marginal, the visible and the censored.

Rather than merely representing an opposition between order and chaos, graffiti can be understood as symbolic reconfiguration of urban space—a counter-narrative that challenges the hegemony of whiteness as an aesthetic and ideological norm. In this reading, the long-standing debate around the notions of “civilized” versus “barbaric” is transposed onto the aesthetic realm: the enforced monochromatic uniformity of Popayán does not merely seek to preserve a colonial ideal but also serves to mask the underlying dynamics of exclusion. This essay proposes to examine this tension, analyzing how graffiti, by disrupting the sacralized urban space of Holy Week, not only challenges its visual and ideological codes but also reintroduces to the city the vibrancy of color and the spontaneity of popular culture—elements systematically marginalized from official narratives of the urban landscape.

Holy Week as a Grand Stage

The relationship between Carnival and Cuaresma, though seemingly oppositional, is in fact one of symbolic and structural interdependence. Their connection is far from incidental: Carnival comes to its conclusion on Mardi Gras, immediately giving way to Ash Wednesday and the beginning of Lent. This transition establishes a dialectic between excess and abstinence, transgression and penitence, the profane and the sacred. In Popayán, Holy Week, which takes place during the final days of Lent, has acquired a significance that momentarily seems to suspend—at least in appearance—the differences assigned by class, race, and ideology. The city becomes the epicenter of a ritualized spectacle of religiosity, drawing Colombians from various regions who gather for its solemn ceremonies.

From an institutional perspective, Popayán’s Holy Week has been described as “a massive manifestation of traditional popular culture, incorporating a wide range of social groups who find in this ritual a means of materializing their belief systems”.² However, this definition overlooks the tensions concealed within the celebration, tensions embedded in its very structure. The institutionalization of Holy Week has transformed it into a kind of sacralized Carnival, where ritual participants enact highly codified roles within a strictly delineated space.

As early as the 1960s, Luis F. Suarez Pineda noted a nostalgia for “Holy Weeks of the past” when he asserted that, “the ceremonies of previous decades are missed [...] for their austerity and sobriety” (Suarez Pineda 1962, 575).³ He further observed that celebrations had been progressively

losing their splendor and grandeur due to various societal changes. His reflections find an echo in Byung-Chul Han's *The Disappearance of Rituals* (2020), where the philosopher argues that modernity has displaced collective rites in favor of fleeting, individualized experiences. The decline in austerity and solemnity that Suarez Pineda observed in the mid-20th century can thus be understood as an early manifestation of the broader crisis of ritual that Han identifies in contemporary society—where the symbolic is replaced by a culture of immediacy and so-called “falsely authentic” experiences.

The transformation of Holy Week is also closely tied to its institutionalization and commodification, evident in how different aspects of the festivities are now structured along class lines, with corporate sponsorship playing a central role. La Junta, the foundation responsible for organizing the event, functions much like the committees behind other major festivals, such as the Cali Fair, or Barranquilla's Carnaval, mobilizing various socio-economic sectors around the celebration. Its official mission, dedicated to “preserve and transmit the religious, cultural and traditional patrimony”,⁴ suggests an institutional response to the perceived decline of ritual in modern society. Anthropologist Julio Caro Baroja similarly observed that “ancient communities crumble, hermitages fall into ruin, and brotherhoods, confraternities, and similar institutions disappear along with the secular societies that sustained them” (Caro Baroja 1988, 19).⁵ This tension between tradition and modernity thus reflects a broader secularization process, which Max Weber associated with the disenchantment of the world⁶—a phenomenon that, in this context, threatens to strip Holy Week of its spiritual dimension.

Yet despite these transformations, Popayán's Holy Week remains far from disappearing. Although its ritual aspect may have lost some of its solemnity, its festive dimension has intensified, operating as a mechanism of tradition. As García Pilán suggests, this shift can be seen as a revitalization rather than a decline, wherein the celebration adapts to new social dynamics while retaining its symbolic relevance (Pilán 2011, 3).

According to La Junta's mission, the processions serve as the centerpiece of the celebration, a structure that bears notable similarities to the Carnaval parades. Suarez Pineda also underscores this aspect, asserting that the most popular component of Holy Week is, in fact, its processions (Suarez Pineda 1962, 576). However, while Carnaval allows for symbolic inversion—where hierarchies are subverted, and order is temporarily suspended—Holy Week in Popayán reaffirms normativity through its meticulously choreographed enactment of faith. Yet this religious theatricality is not entirely devoid of carnivalesque elements: the priest, the Knights of the Holy Sepulcher, the altar boy, light bearer, the thurible, the *moquero* (the person in charge of wiping the sweat from the faces of the “cargueros”—the individuals carrying the

heavy religious floats known as *pasos*), the marshal or steward [*regidor*], the insignia bearer, the banner bearer, the musician, *the sweeper*—all embody roles within a highly structured sacred drama that, paradoxically, mirrors the exuberance and performative nature of Carnaval's representations of excess.

From this perspective, Holy Week in Popayán can be understood within a framework of ritualization, where the sacred and the profane exist in constant tension. The normativity imposed by the celebration is not absolute—just as in Carnaval, there is roleplay, a theatre of the sacred that does not fully eradicate disorder and irreverence but instead reinscribes them within an acceptable framework.

In this sense, graffiti, as an intervention, exposes the cracks in this model, challenging the symbolic authority that Holy Week seeks to impose on the city. If the procession enacts the continuity of order, graffiti disrupts it with a rebellious counter-narrative. Yet both, in their own ways, participate in the same struggle over public space, engaging in a contestation over its meaning through the forces of ritual and transgression.

Configuration of a White Holy Week

The processions of Popayán's Holy Week date back to 1556. In their early stages, Spanish conquistadors and missionary monks led the ceremonies, while the native population played secondary roles, such as carrying the heavy religious images and lighting the way. Over time, participation became more inclusive, allowing indigenous people to take on greater responsibilities in the event's organization. However, it is unlikely that white played a central role in these early celebrations or in the city's decoration, as the association between white and Catholic religious authority had not yet been firmly established. White was formally adopted as the papal “color”⁷ by Pope Pius V in 1566, marking the beginning of its symbolic prominence in the Christian imaginary.⁸

The whitening of the Christian imaginary developed alongside the broader erasure of color in the Western civilizational project. As the concept of the “West” was consolidated, an increasing aversion to color emerged, reflecting a preference for homogeneity and the suppression of cultural and aesthetic diversity. In *Chromophobia*, David Batchelor argues that color has long been subjected to extreme prejudice in Western thought, often perceived as a marker of a supposed cultural contamination, primitivism, or excess. This marginalization has linked color with the infantile, the vulgar, the superficial, the exotic, and the queer (Batchelor 2000, 23).

The subordination of color to the monochromatic aesthetic pattern of the West aligns with what Aníbal Quijano calls modernity-coloniality—the persistence of colonial relationships across various social dimensions (Quijano 2022). Within this framework, the association between specific color schemes and racial categories is a construct that emerged from the European conquest of the Americas, crystallizing into hierarchical social identities such as “Black”, “Mulatto”, “Indian”, “Olive”, “Yellow”, “White”, and “Mestizo” (Quijano 2020, 326). The colonization of the Americas thus marks the historical moment in which racism emerged as a systematized means of denying the full humanity of non-Europeans. As Quijano explains, race was not an inherent concept but rather an ideological tool developed to justify new power relations between Iberians and indigenous peoples.

However, Quijano also argues that the association between skin color and race was not immediate. African-descended peoples, for instance, had long been known to Europeans—dating back to the Roman Empire—without the notion of “race” being applied to them. It was not until the 18th century that color became an explicit racial signifier, when the British introduced the concept of the “white human” to distinguish themselves from racialized subjects. In this dialectical relationship, whiteness became not merely a descriptor but a mechanism for establishing superiority and domination over “the other” (Quijano 2007, 132).

Whiteness, Nationhood, and the Social Construction of Status

During the independence movements of the 19th century, Latin American creoles strategically appealed to racialized populations to fight against Spanish colonial rule while simultaneously articulating a discourse of unity. This paradoxical need to mobilize non-white populations while maintaining elite dominance led to reconfiguration of the notion of whiteness within nationalist rhetoric. A century later, whiteness ceased to be solely determined by skin tone and increasingly became an aspirational status, shaped by national context, social class and economic capital (Telles & Flores 2013).

Thus, social mobility in Latin America became linked to symbolic and subjective “whitening”, reinforcing whiteness as the standard of normality and superiority. The process was not limited to racial ideology but extended to urban aesthetics. It is no coincidence that Popayán—an historically white city, founded by Catholic Spanish families attracted to the region’s gold mines—adopted whiteness as its dominant architectural tone. The city’s colonial architecture thus became both a visual marker of Catholic religiosity and an enduring symbol of elite power.

Whiteness as an Economic and Structural Order

Beyond its racial and aesthetic implications, whiteness also implies a structural order within capitalist modernity. Bolívar Echeverría expands on this idea, linking elements that constitute whiteness to an ethos of capitalist discipline—what Max Weber famously described in *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. According to Echeverría, the economy imposes an ethical demand upon society, shaping behaviors that align with capitalist accumulation and continuous economic growth. He argues that whiteness, in this context, becomes synonymous with the “virtuous” disposition required by capitalism, defining it as “a requirement of modern practical life based on the capitalist mode of production, fostering a type of virtuous behavior and a humanity adaptable to the needs of constant growth or accumulation” (Echeverría 2011, 243-44).⁹

This logic manifests in Colombia’s socio-spatial order, where whiteness remains visibly inscribed in public spaces. In cities such as Popayán, the persistence of white in urban architecture reflects not only religious tradition but also the enduring hegemony of colonial power structures. Through this lens, Popayán’s architectural whiteness is not a mere aesthetic preference but a material expression of racial, economic, and ideological hierarchies.

Whitening Subjectivity

In the Americas, whiteness has long been associated with social and economic superiority, distinguishing European colonizers from enslaved Africans and indigenous populations. This contrast between European “civilization” and perceived “primitivism” of the New World not only structured racial hierarchies but also extended into aesthetic and spatial practices. The predominance of white in public spaces, therefore, is not merely an aesthetic choice but a symbol of moral and social superiority.

Whiteness, in this context, operates as an ideological matrix that encodes cultural, historical, and social meanings—including perfection, order, dominance, and rationality—which have been central to the construction of Western civilization. As bell hooks argues in *Black Looks*, the oppositional gaze functions as a racialized mechanism that frames the non-white body as savage, exotic, or inferior (hooks 1992). Within this logic, the whiteness of Popayán’s architectural façades reinforces the idea that purity and ideality are intrinsically linked to whiteness.

This phenomenon is not exclusive to architecture, it can also be identified in other spheres, such as cinema, in which a notable absence of chromatic diversity reflects a persistence

of colonial resilience, perpetuating a preference for homogeneity and exclusionary ideals.

Whiteness and Colonial Memory in Popayán

Our white cities, in an ideological sense, are social constructions that connect whiteness to Catholic values such as purity and innocence, while also connoting power and civilization. In the case of Popayán, its architectural whiteness serves as a mechanism for resisting social and historical diversity. As García Quintero notes:

“[After the wars of independence] a weakened and impoverished Popayan fell into the hands of a local elite that embraced the Spanish aristocratic dream of maintaining social distinction without the necessity of labor, instead relying on the work of enslaved Africans and indigenous peoples” (García Quintero 2014, 90)¹⁰

Thus, Popayán’s commitment to whiteness is not simply an aesthetic preference but a nostalgic attachment to a lost colonial grandeur, as García Quintero further asserts: “[Popayán’s society] prefers to bask in the memory of an opulent past—one of splendor and glory—that is now either absent or irretrievably lost” (García Quintero 2014).¹¹

The imaginary of purity in Popayán relies on a *habitus*¹² that maintains the city’s historical façade, concealing its profound racial and social contradictions. In *Black Skin, White Masks*, Frantz Fanon offers a critical perspective on the alienation and self-negation experienced by racialized subjects under colonialism and domination. Fanon argues that the internalization of white superiority leads to a rejection of one’s own culture and identity, manifesting in the adoption of white-coded behaviors and values as a means of escaping oppression and discrimination (Fanon 1968).

This paradox is particularly evident in El Cauca, the department of which Popayán is the capital. Despite being one of the most ethnically diverse regions in Colombia, home to nine indigenous nations and one of the largest Afro-Colombian populations in the country, Popayán’s whiteness operates as a mask that suppresses this rich *chromatic* and cultural heritage. The city’s monochromatic façade, reinforced by its religious symbolism, thus functions as a mechanism of erasure—its deafening whiteness a visual and ideological silencing of otherness.

In the 21st century, ideological domination persists under new mechanisms that perpetuate exploitation, mitigating it only in a superficial manner. Contemporary myths—such as the nation-state—function as homogenizing forces, relegating

inequalities and systemic injustices to the background in the name of national unity. Within this framework, an “imagined community” is constructed around narratives such as *mestizaje*, which dilute cultural and ethnic diversity, creating an illusion of inclusion and social cohesion. These strategies of homogenization, as Rodrigo Gunter suggests, are not neutral but rather part of a broader ideological system that reinforces colonial discourses, shaping the contemporary subjectivity of our societies (Gunter 2002, 242).

Graffiti: The Destroyer of Myths

Not everything on a white wall is pure, just as not everything in museums and galleries is art, notes Colombian semiologist, Armando Silva. Popayán’s Holy Week, with its solemn ritual and monochromatic austerity, is staged as a performance of order and purity. Yet, within this carefully controlled theatricality lies an underlying tension, drawing it closer to a carnivalesque logic. As the city becomes a performative space where symbolic hierarchies are reinforced through omnipresent whiteness, it also opens itself to transgression, reversal, and appropriation of public space. Graffiti, in this sense, functions as a counter-narrative that interrupts the hegemonic whiteness of Popayán’s urban landscape.

Just as graffiti transforms the urban landscape and challenges traditional notions of art and space, Holy Week’s procession and rituals in Popayán transform the city into a temporary stage of religious devotion, an urban choreography that redefines order and participation. They simultaneously reinforce the racial and social tensions embedded within Cauca. Whiteness, as a dominant visual force during these celebrations, operates as both a symbol of purity and a mask that occludes underlying contradictions. This ambivalence mirrors the dialectic of graffiti: on the one hand, it challenges the city’s rigid norms, yet on the other, it opens a space for alternative meanings and resignifications.

Returning to the core argument of this essay, here I refer to graffiti as a dissident, proselytizing act, a clandestine writing on the walls that resists and questions power. These militant scribbles become the antithesis of the apparent calm, meditative and silent—white—walls. It doesn’t claim to produce space, but rather, subverts it. In Lebevirian terms,¹³ graffiti does not seek a place in the city—it actually reconfigures its space (the city’s) dismantling the official narratives inscribed upon it. Against its combative character, the white wall remains passive. It is by no means a coincidence, then, that one of the most recurrent graffiti inscriptions in Popayán denounces this omission: “white walls, black consciences [Paredes blancas, conciencias negras]” (Figure 2).

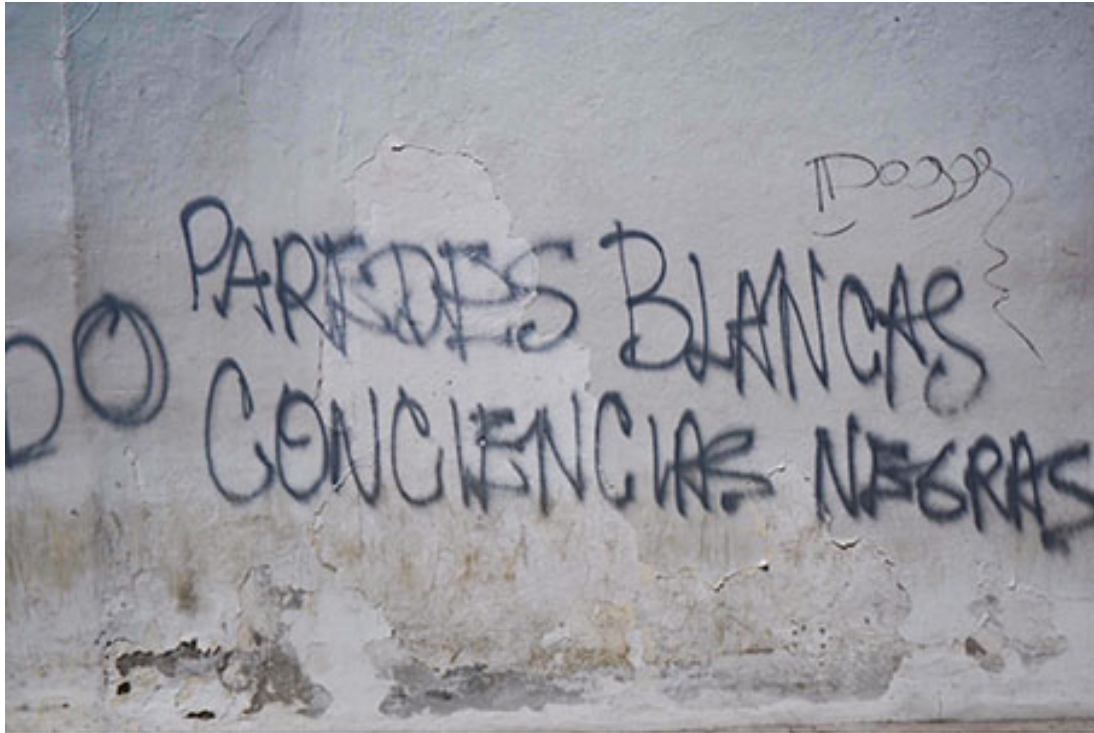


Figure 2. The epithet “White walls, black consciences [Paredes blancas, conciencias negras]” is written on a wall in Popayán. Photo by the author.

Graffiti, in its transgressive nature, disrupts the apparent silence of the wall, compelling it to *speak* and challenging the visual and symbolic order imposed by the city’s whiteness. On April of 2021, the immaculate walls of Popayán—typically preserved as a visual marker of order and Catholic devotion—were transformed into a manifesto of resistance. Young artists and students from the Universidad del Cauca took to the streets to protest the *uribista*¹⁴ regime of Iván Duque, inscribing their discontent onto the urban landscape. If Holy Week transforms the city into a performative space, graffiti interventions reinscribe the same space with insurgent meaning, momentarily stripping it of its urban sanctity. The monochrome whiteness that ordinarily functions as a mask of order and devotion was, under the able hands of the graffiti artists, exposed as an instrument of repression. Every drop of paint, every inscription on the walls, operated as a rebellious voice that, by invoking color and text, ruptured the hegemonic silence imposed upon the city.

In its ephemeral yet rebellious nature, graffiti functioned as a pharmaceutical against historical amnesia, as a stark reminder that beneath the white mask of conformity, persistent forms of exclusion and oppression endure. Its brevity and forcefulness transformed it into an act of rupture in public space, an insurgent form of writing that, unlike institutionalized or legitimized discourse, does not aspire to permanence

but rather to immediate impact. Holy Week, with its ritualistic and highly codified character, also constitutes an act of symbolic occupation of urban space, but it does so by reaffirming an ideal of order and tradition. Graffiti, by contrast, destabilizes this order, momentarily interrupting the white city with messages that do not seek to integrate into its visual regime but rather to scratch at the illusion of its purity.

This is not a question of legitimizing graffiti as documentary evidence, but rather of acknowledging its communicative potential in specific socio-political contexts, particularly when urban space has been constructed as an exclusionary stage. The debate here is not about defending or condemning interventions on historical monuments or heritage buildings but rather about understanding graffiti as a political tool that resists an imposed logic of order that presents itself as immutable. If Holy Week reaffirms the hegemonic imaginary of the white city through its devotions and rituals, graffiti contests the discourse, creating disorder and reminding us that every consecration of space is, ultimately, a political construction. As Henri Lefebvre posits, space is not neutral, it is produced and reproduced through social and ideological practices. Graffiti, in this sense, interrupts the constructed nature of urban whiteness and the exclusionary order it upholds.



Figure 3. “Neither flowers nor hugs for those who shoot at us [Ni flores ni abrazos para quien nos da balazos]” is read on a wall in reference to the police repression during the social unrest. Photo by the author.

From the Carnival of Colors to the Whitewashed Ritual

Political sociology has long recognized graffiti as a tool of political engagement, a medium through which marginalized voices challenge dominant discourses and institutional power. On April 2021, this function became strikingly visible in Colombia, as a convergence of economic, political, and social factors ignited a nationwide social uprising. Among the primary catalysts was the introduction of a tax reform that disproportionately burdened vulnerable populations. The already deep-seated corruption within the highest levels of government, coupled with a worsening public health crisis due to the COVID-19 pandemic, exacerbated public frustration. At the same time, state violence—long ignored by successive right-wing administrations—escalated, fueling massive protests across the country. Among the demonstrators were trade unions, students, and diverse marginalized communities, all united in their rejection of systemic repression and inequality.

In Popayán, the epicenter of Holy Week’s solemn religious processions, the tensions between tradition and dissent became particularly visible. As in previous years, Holy Week was celebrated according to established norms, culminating on April 16, albeit with the restrictions imposed due to the ongoing pandemic. However, the relative tranquility that typically accompanies this period in “the white city” was

shattered when students from the Universidad del Cauca staged protests, disrupting the religious spectacle with demands for justice.

The incident that further escalated the unrest in Popayán was the tragic suicide of an underage girl, who had been detained by police during the protest. The day before, taking her life, she left behind a harrowing note alleging that she had been sexually assaulted by police officers during her detention. The public outcry that followed was immediate and visceral. The walls of Popayán, once meticulously maintained as a pristine symbol of Catholic devotion and order, became a canvas of collective indignation. By the following morning, the city’s signature white facades had been transformed, covered in politically charged epithets, crude denunciations, and defiant messages (Figure 4). The formerly unblemished “open-air temple” of solemnity had been converted into a carnivalesque plaza of protest.

This rupture in the ritualistic order of Holy Week illustrates the contested nature of urban space in Popayán. While the religious processions seek to reaffirm social hierarchy, tradition, and moral purity, graffiti interrupts this performance, reclaiming the city as a site of dissent and resistance. The contrast between the controlled, codified ritual of Holy Week and the spontaneous, insurgent expressions of protest graffiti underscores the fragility of the city’s white façade—both literal and ideological.



Figure 4. A trigger of the protests in Popayán was the suicide of a young girl who, in a note left behind before taking her own life, accused the police of sexually assaulting her. This tragic event brought national attention to the widespread allegations of sexual violence committed by law enforcement officers against protesters. The phrase “Encubrir también es violar” (“To cover up is also to rape”) denounces the complicity of police officers who, by protecting their colleagues, become perpetrators themselves. A slogan appeared repeatedly across different areas of Popayán was “Si tocan a una, respondemos todas” (“If they touch one of us, we’ll all respond”), which became a rallying cry throughout the country in defiance of sexual violence. According to the human rights organization Temblores, by May 22, at least 21 cases of sexual violence at the hands of police officers had been officially reported. Photo by the author.

The Morphosis of a City: From Lettered to *Littered*

From being the white city—and, considering Angel Rama’s terms,¹⁵ a *lettered city*—Popayán was transformed into a city inscribed with unauthorized, clandestine, and transgressive writing, in a way, *littered*¹⁶—that is to say, *contaminated*, inscribed in the margins of the civilized order that normally reigns in the city. This shift disrupted the civilizing order that typically prevails in the city, introducing a new textuality that challenged its carefully maintained image of order and devotion.

The restrained silence of Popayán’s walls—symbolically sacred—was abruptly shuttered, transformed into an eloquent proclamation of dissent. Graffiti inscribed on

these formerly immaculate facades denounced systemic injustices, exposing the underlying social tensions that the city’s white façade had long concealed. The accusations were sweeping and uncompromising: oppression, structural violence, animal cruelty, exploitation, sexism, racism, inequality, corruption, and environmental destruction. It was too much for a city that just twelve days earlier had basked in almost celestial harmony. Some graffiti, just like independently produced videos circulated online, revealed the complicity of local economic elites in suppressing the protests. Footage showed affluent individuals, clad in white and arriving in white SUVs, firing weapons at demonstrators—a chilling visual parallel to the city’s symbolic whiteness—while police officers stood by, complicit in the violence. The accusations spared no institution: not even the church escaped condemnations (Figure 5).



Figure 5. The facade of a church in Popayán is littered with graffiti that reads “Dios bendiga este negocio [May God Bless this business]” that suggests an alleged commodification of religious practice. Photo by the author.

Beyond its textual sociolect of subverting the official discourse, graffiti in Popayán laid bare the brutal realities of Colombian society—realities not confined to this single city but reflective of a broader national condition. This collision between protest and religiosity is evident even in the colloquial language used to describe the nation’s devotion.¹⁷ Graffiti, as a medium of textual intervention, exposes the inherent ambiguity of language—its dual capacity to “cure” and to “kill” as well.¹⁸ As Silvia Rivera Cusicanqui asserts in *Sociología de la imagen*, colonialism distorts language, transforming words from instruments of designation into mechanisms of concealment:

“Under colonialism, words do not designate; they obscure” (Cusicanqui 2015, 175).

In this context, graffiti disrupts the ideological veil imposed by colonial and modern hegemonic discourses. The inscription of meaning on the city’s walls was not merely a symbolic act; it was a radical subversion of modernity’s hegemonic narratives. Within this logic, graffiti and other forms of urban art thus function as decolonial strategies, exposing the hidden mechanisms of colonial power embedded in cultural practices such as Holy Week, to cite one example. Once instruments of exclusion, control and indoctrination, Popayán’s walls were, in a single day (literally), transformed into platforms for popular expression, into spaces of collective resistance where

euphemisms held no place. Graffiti’s destructive symbolic power is evident both in its aesthetic and ideological dismantling of Popayán’s sacralized whiteness and in its disruption of the lettered order historically produced by the city’s elites.

Holy Week in Popayán, with its imposing whiteness and rigid rituality, embodies an imaginary of order, devotion, and purity, all central to the city’s symbolic construction. However, this whiteness is not merely an aesthetic feature; it is also a mask—one that simultaneously conceals and reveals the racial, social, and political tensions that permeate Cauca’s history. As a performative ritual, the procession reinforces a symbolic order that sacralizes urban spaces, legitimizing a historical continuity with the colonial past.

Yet, as with any hegemonic realm, this space remains susceptible to transgression. The eruption of graffiti during the 2021 social unrest inscribed new meanings onto the white streets of Popayán, exposing what its monochromatic façades had long hidden: the resistance of historically marginalized populations. Just as Holy Week transforms the city into a theatre of the sacred, graffiti converts it into a canvas of insurgency, momentarily inverting the visual hierarchy and imposing a counter-hegemonic discourse upon the walls of tradition. In this sense, Popayán’s whiteness, far from being a mere reflection of religious or cultural identity, emerges as a contested field—one where history, hegemony, and resistance collide.

References

- Batchelor, David. 2000. *Chromophobia*. Reaktion Books.
- Bourdieu, Pierre. 2018. "Structures, Habitus, Practices." En *Rethinking the Subject*. Routledge: 31-45.
- Brickel, Herschel. 1944. "Popayán, Cradle of Colombia." *The Virginia Quarterly Review* 20 (1): 86-99.
- Caro Baroja, Julio. 1986. El Carnaval [Análisis Histórico-Cultural]. Taurus.
- . 1988. *Estudios sobre la vida tradicional española*. Península.
- Cusicanqui, Silvia Rivera. 2015. *Sociología de la imagen: Ensayos*. Tinta Limón.
- Derrida, Jacques. 1981. *Dissemination*. Translated by Barbara Johnson. University of Chicago Press.
- Echeverría, Bolívar. 1998. *Modernidad y blanquitud*. Ediciones Era.
- . 2011. "La múltiple modernidad de América Latina." In *Crítica de la modernidad capitalista*, edited by G. Gonsalvez. Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.
- Fanon, Frantz. 1968. *Piel negra, máscaras blancas*. Translated by Julieta Campos. Fondo de Cultura Económica.
- Galeano, Eduardo. 1973. *Open Veins of Latin America: Five Centuries of the Pillage of a Continent*. New York: Monthly Review Press.
- García Quintero, Felipe. 2014. "La ciudad colonial y sus textualidades contemporáneas: El color blanco en Popayán. Un estudio de semiótica cultural urbana." *Nexus*, 14. <https://doi.org/10.25100/nc.v0i14.750>.
- Gunter, Rodrigo S. 2002. "Graffiti, descolonización y escrituras en fuga." *Revista Temas Sociológicos* 8 (1): 237-249. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6780117>.
- Han, Byung-Chul. 2020. *The Disappearance of Rituals: a Topology of the Present*. Polity Press.
- Hooks, Bell. *Black Looks: Race and Representation*. 1992. South End Press.
- Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space*. Wiley-Blackwell.
- Pilán, Pedro García. 2011. "Rituales, descentramientos territoriales y niveles de identidad: La Semana Santa Marinera de Valencia." *Disparidades. Revista de Antropología* 66 (2): 355-374.
- Quijano, Aníbal. 2020. "Colonialidad del poder y clasificación social." En *Cuestiones y Horizontes: De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad / descolonialidad del poder*. CLACSO: 325-370. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1gm019g.12>.
- . 2007. "Don Quijote y los molinos de viento en América Latina." In *De la teoría crítica a una crítica plural de la modernidad*, edited by Oliver Kozlarek. Biblos.
- . 2022. "Vivir adentro y en contra: colonialidad y descolonialidad del poder." Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.
- Rama, Ángel. 1998. *La ciudad letrada*. Arca.
- Semana Santa. 2024. "Procesiones". Accessed February 15, 2025. <https://www.procesionespopayan.com/procesiones>.

- Silva, Armando. 2014. "Los enredos del grafiti." *El Tiempo*, May 9. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13968195>.
- Suárez Pineda, Luis Francisco. 1962. "Celebraciones de la Semana Santa en algunas regiones de Colombia." *Thesaurus* 20.
- Telles, Edward, y René Flores. 2013. "Not Just Color: Whiteness, Nation, and Status in Latin America." *Hispanic American Historical Review* 93 (3): 411-449. <https://doi.org/10.1215/00182168-2210858>.
- Weber, Max. 1958. "Religious Rejections of the World and Their Directions [1915]." In *Max Weber: Essays in Sociology*. Oxford University: 323-59.

Consulted Works

- "Dilan Cruz, Colombian Teenager Injured by Police Projectile, Dies." 2019. *BBC News*, November 26. <https://www.bbc.com/news/world-latin-america-50557496>
- Nath, Ishani. 2022. "Why the West Is Afraid of Color." *The Juggernaut*, October 12.
- Pardo, Daniel. 2021. "Paro Nacional en Colombia." *BBC News*. June 1st. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-57311752>.
- Said, Edward W. 1978. *Orientalism*. Pantheon Books.
- Schacter, Rafael. 2013. *From the Street to the Museum: The Legitimization of Urban Art*. Lund Humphries.
- Soja, Edward W. 1996. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Wiley-Blackwell.
- Telles, Edward E. 2014. *Pigmentocracies: Ethnicity, Race, and Color in Latin America*. The University of North Carolina Press.
- Tharp, Lori. 2016. *Same Family, Different Colors: Confronting Colorism in America's Diverse Families*. Beacon Press.
- "Violent Protests Erupt in Colombia After a Man Dies in Police Custody." 2020. *The New York Times*, September 10. <https://www.nytimes.com/2020/09/10/world/americas/colombia-javier-ordonez-police.html>.

Notes

1. On the *emotive* character of the Catholic celebrations, Caro Baroja asserts "The Christian religion has allowed the calendar to be adjusted to a passional order [...] the familiar rejoicing of Christmas is succeeded by the typical excess of Carnival, and after it, [comes] the obligatory sadness of the Holy Week (after the repression of Lent)" (Caro Baroja, 1986, 19).
2. My translation. See "Semana Santa", in "Procesiones", <https://www.procesionespopayan.com/procesiones>.
3. My translation of: "las Semanas Santas pasadas"; "se añoran las ceremonias de hace unos lustros, [...] por la austeridad y sobriedad de las costumbres de entonces".
4. See <https://www.procesionespopayan.com/la-junta>. My translation of "conservar y transmitir el patrimonio religioso, cultural y tradicional".
5. My translation of: "los pueblos antiguos se desmoronan, las ermitas se caen, las cofradías, hermandades e instituciones de este carácter desaparecen, al desaparecer toda una sociedad secular".
6. See, for instance, "Religious Rejections of the World and Their Directions [1915]." In *Max Weber: Essays in Sociology* (1958): 323-59.

7. It would be more precise to refer to white as a “tone” rather than a “color”, as it is theoretically achromatic.
8. Although white held a semantic value associated with innocence and charity within ecclesiastical circles, it was not traditionally used in the outer garments worn by the pope. The preferred color for the public display of the papal cassock was red, a hue symbolizing compassion.

“The Supreme Pontiff always appears dressed in a red cloak. Beneath it, however, he wears a white vestment: because white signifies innocence and charity; the external red symbolizes compassion... in fact the Pope represents the person of the One who for our sake stained his clothing red” (Duranti, William. *Rationale*, III, chapter XIX).
9. My translation of “una exigencia de la vida práctica moderna que se basa en el modo de producción capitalista de un tipo de comportamiento virtuoso y de una humanidad adaptable a las necesidades de crecimiento o acumulación constante”.
10. In Spanish, the original quote says

“[Después de las guerras independentistas] la Popayán apocada por la penuria y la muerte pasa a las manos pulcras pero ociosas de una sociedad local que hizo suyo el sueño hidalgo español de ostentar una distinción sólida en recursos que no requería al parecer del trabajo propio para mantenerse en pie y sobrevivía, en cambio, del esfuerzo ajeno de esclavos e indígenas a su cargo” (García Quintero 2014, 90).
11. “[La sociedad payanesa] prefiere regocijar su existencia limitándola a un pasado opulento, de esplendor y gloria, hoy ausente o ya perdido” (García Quintero 2014).
12. In developing the concept of *habitus*, French sociologist Pierre Bourdieu argues that individuals acquire a set of dispositions, values and norms through their socialization and lived experience within a particular cultural environment. These dispositions shape their perceptions and behaviors in daily life. Symbolic associations between colors and abstract concepts such as the link between whiteness and purity, often emerge as part of the cultural beliefs and norms that constitute an individual’s *habitus*. From an early age, individuals are socialized within a specific cultural framework that instills values, beliefs, and symbolic meanings. Within Catholicism, white is associated with purity, cleanliness, and innocence—a symbolic relationship transmitted across generations, becoming embedded in the habitus of those raised within the Catholic tradition, the dominant religion in Latin America.
13. The reference here is to French philosopher Henri Lefebvre, who, in *The Production of Space*, argues that urban space is socially produced through its use. As such, once consumed, its production falls within a capitalist logic—a connection underscored by the very terminology of his theory, the production of space. The term *production* itself belongs to the semantic field of capitalism, a system whose categorical imperative is, unquestionably, to “produce”.
14. A “uribista” is a supporter of the policies implemented by Alvaro Uribe Vélez, who served as President of Colombia from 2002 to 2010. Uribe’s government, characterized by its “mano dura” (iron-fist) approach, marked a sharp shift toward the far right in the country’s public policies. His political influence extended beyond his presidency, shaping the administrations of his successors, Juan Manuel Santos (2010–2018) and Iván Duque (2018–2022), effectively consolidating a de facto uribista regime for nearly two decades. This period was marked by authoritarian tendencies, particularly under Uribe’s direct rule, during which at least 6,412 extrajudicial executions of civilians—later falsely presented as combat kills—were documented by Colombia’s Attorney General’s Office and the Special Jurisdiction for Peace (JEP). For the most radical uribistas, the fight against guerrilla groups and drug traffickers justified the use of extra-legal measures in the name of national security and counterterrorism. Ironically, it was Juan Manuel Santos—Uribe’s former defense minister—who brokered a historic peace agreement with the FARC guerrillas, bringing an end to a five-decade-long conflict and earning him the Nobel Peace Prize.
15. Allusion here is to Angel Rama, the author of *La ciudad letrada* (1984).
16. I’m using a neologism, “literada [littered]” in an attempt to fuse two distinct concepts: on the one hand, “letra” (derived from its etymological root *litera*), and on the other, the English term “litter”, which can be interpreted as “to contaminate” or “to produce waste”.

17. Many Colombians refer to their country as “the nation of the Sacred Heart [of Jesus]”, a phrase that reflects both a deep-rooted Catholic identity and a culturally ingrained sense of divine protection.
18. The concept of “pharmakon” in the context of *Plato’s Pharmacy* appears in Jacques Derrida’s *Dissemination*, originally published in 1972. In this work, Derrida examines Plato’s dialogue *Phaedrus*, focusing on the ambivalence of the term *pharmakon*, which can mean both “remedy” and “poison”. Derrida employs this notion to interrogate the inherent ambiguity of language, writing, and meaning, demonstrating how they destabilize traditional binary oppositions within Western philosophy.

Lo festejan con borracheras a la usanza de los indios **Los mestizos y las fiestas rituales muiscas. Valle de Tenza, en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI-XVII**

Shems Kasmi / Université d'Orléans

Para comprender el alcance del fenómeno de la participación de los *mestizos*¹ en las fiestas rituales que practicaban los muiscas en el Nuevo Reino de Granada durante los siglos XVI y XVII, es necesario tomar en cuenta el hecho de que los *hijos de españoles e indias* solían ser oficialmente cristianos-católicos, por herencia paterna y nacimiento, y no por conversión. De esta manera esa participación aparecía como contranatural por su origen genealógico-cultural y, por tanto, se podía considerar como una forma de apostasía. Sin embargo, su condición de *hijos de indias* podía suscitar una serie de sospechas y dudas sobre su pertenencia y fidelidad identitarias, pues eran al fin y al cabo de la misma “generación” que los indios y, por consiguiente, no era extraño, se pensaba, que heredasen sus “malas costumbres e inclinaciones” (Fernández de Oviedo y Valdés 1851, 1:400-401) y siguieran “la naturaleza de sus madres”, como escribía el virrey Toledo al rey en 1572 (Ares Queija 2005, 139). Dicho de otra manera, la participación de *mestizos* en fiestas indígenas que tenían connotaciones sagradas aparecía como un fenómeno tanto lógico como paradójico. Todas estas consideraciones remiten a la cuestión de la ambigüedad inherente a la condición de *mestizo* en la época colonial temprana. Por descender de dos “Naciones” que, a pesar de los intensos contactos sociales y culturales, no se habían amalgamado todavía, en una sociedad conflictiva que se seguía concibiendo de forma dicotómica entre españoles cristianos vencedores por un lado, e indios idólatras o neófitos vencidos por otro, era inevitable que se planteara la cuestión de la pertenencia de los *mestizos*, es decir de la manera como se posicionarían con respecto a ambos grupos y entornos socioculturales.

Los actores de la sociedad colonial solían tener plena conciencia de esa ambigüedad, de ahí que algunos españoles no dudasen en explotarla para construir una imagen infamante de los *mestizos* en aras de desacreditar a algunos de ellos en ciertas situaciones conflictivas. Berta Ares Queija ha estudiado el proceso de construcción de la imagen de los primeros *mestizos* peruanos en el transcurso del siglo XVI, así como los discursos de autolegitimación que elaboraron en respuesta los interesados para defender sus derechos a acceder a ciertos cargos, como el de sacerdote (Ares Queija 2005; 1997). Asimismo, Joanne Rappaport examinó la retórica que utilizaron dos caciques *mestizos* del Nuevo Reino de Granada, don Diego de Torre (Turmequé) y don Alonso de Silva (Tibasosa),

para legitimarse ante el monarca frente a los ataques de sus enemigos españoles que intentaban destituirlos de su cacazgo en 1574 bajo el pretexto de que tuvieran “malas inclinaciones” y se comportaran como “indios”. La antropóloga estadounidense ha explicado que los caciques *mestizos* hicieron énfasis en su “sangre española” y sus “buenas costumbres”, es decir católicas, para justificar el hecho de ocupar cargos de mando de comunidades nativas (Rappaport 2012). A este respecto, nosotros también hemos estudiado la manera como se construyó en la América española una confusión y una amalgama entre la condición de *mestizo* y la de hereje en el siglo XVI, con la intención de justificar la exclusión de los *mestizos* de una serie de cargos que los españoles querían monopolizar (Kasmi 2018). En paralelo, hemos rastreado la trayectoria de dos encomenderos *mestizos* de la provincia de Tunja en el siglo XVI, para tratar de comprender cómo algunos de ellos pudieron acceder a ciertas posiciones de poder a pesar de su nacimiento ilegítimo y de su mala reputación (Kasmi 2024). Sin embargo, nuestra intención en el presente trabajo no es enfocarnos en la cuestión de la reputación, de su instrumentalización ni de las luchas que se dieron por el acceso a ciertos cargos, sino más bien centrarnos en un aspecto poco estudiado de la vida de los primeros *mestizos*, esto es, la naturaleza de las relaciones sociales que tenían con los españoles y los indígenas, y del significado que podían cobrar para ellos y para su entorno ciertos aspectos de sus interacciones cotidianas y de sus prácticas sociales y culturales, que se nutrían tanto de *lo español*, como de *lo indio*.

Ahora bien, la distinción radical entre *lo español* y *lo indio*, si bien seguía sirviendo de marco político general que justificaba la dominación española, ya no era adecuada para caracterizar el perfil social y cultural del Nuevo Reino a medida que avanzaba el siglo XVI. En efecto, los estudios que se han realizado en las últimas décadas sobre la evolución de la sociedad neogranadina y sobre las interacciones entre los españoles y los indígenas a partir de 1537 han hecho hincapié en los fenómenos de “adaptación”, “reconfiguración” y “resignificación” de las prácticas sociales y culturales (Muñoz Arbeláez 2015) e incluso en los procesos de construcción de “nuevas identidades” (Lopez Rodriguez 2001, 14) que se llevaron a cabo bajo el efecto del nuevo contexto colonial en el que la dominación española se ejercía tanto por la fuerza como por la negociación mutua (Merluzzi 2019).

De esta manera, conforme iban profundizándose los contactos culturales indo-hispanos, el significado y el referente de lo que era *español* y de lo que era *indio* o *muisca* iban modificándose - e incluso interpenetrándose. Aquellos procesos de fusión e imbricación culturales suelen analizarse mediante el concepto de “mestizaje”, como lo ha hecho por ejemplo Serge Gruzinski en un estudio emblemático sobre esta cuestión (Gruzinski 1999). Sin embargo, varios investigadores han señalado el aspecto problemático de ese concepto, puesto que postula por su misma etimología la existencia de un estadio de “pureza original”, que en realidad nunca existió; de ahí que propusieran cambiarlo por la forma dinámica de “lógica mestiza”, para resaltar el hecho de que las culturas y sociedades nunca han sido fijas ni monolíticas sino que siempre se han ido transformando y fusionando a lo largo de la historia (Boccaro y Galindo 1999; Amselle 2010). Ahora bien, en el caso de nuestro campo de estudio, el concepto de mestizaje tiene la ventaja de designar con toda claridad la idea de diversidad de perfiles y de percepción de una diferencia categorial entre *españoles*, *mestizos* e *indios*, distinciones que los miembros de aquella sociedad hacían frecuentemente. Así pues, el concepto más problemático en el marco de nuestro planteamiento quizás sea el de “cultura”, pues remite a realidades muy diversas, amplias y por lo tanto poco precisas, cuya definición suele ser el resultado de su observación exterior más que de su naturaleza misma (Amselle 2001). Por ello, proponemos seguir aquí la metodología de Jacques Poloni-Simard en su estudio de las interacciones pluriétnicas entre *mestizos* e *indios* en la ciudad de Cuenca (Audiencia de Quito) en el siglo XVII, que consiste en “enfocar el problema en términos sociales” más que culturales, porque permite hacer énfasis en las “relaciones” personales y las “redes que permitieron los intercambios”, sin dejar de lado la “desigualdad” y la “jerarquía social” que implican las “categorías étnicas diferentes”. Todo ello vendría a constituir lo que él llama el “mestizaje social” (Poloni-Simard 1999, 113-14; 2000). Bajo este prisma, las prácticas culturales se conciben como la manifestación de interacciones sociales previas, que suponen la existencia de relaciones de poder.

A través de este enfoque, vamos a intentar aproximarnos al fenómeno de la participación de *mestizos* en fiestas rituales muisca e intentar comprender las razones por las cuales lo hicieron, el sentido y la función que estas prácticas podían cobrar para ellos y para su entorno dentro del contexto social en el que se desenvolvían. Así, después de un planteamiento general sobre los *mestizos* neogranadinos y su relación con las prácticas religiosas católicas y muisca, nos interesaremos por el caso de la familia Roa, compuesta de padres españoles y de hijos y sobrinos *mestizos*, que vivía en el valle de Tenza en el último tercio del XVI. Los *mestizos* de la familia fueron acusados por los caciques del repartimiento de maltratar a los *indios* y además de participar en las “borracheras” muisca “a la usanza de los indios”. Hemos elegido este caso porque, además de no haber sido nunca estudiado,² nos ha ofrecido la posibilidad de examinar un

escenario social mayoritariamente muisca en el que *mestizos* e *indios* convivían a diario a través de relaciones a menudo desiguales y conflictivas por las cuales aquéllos intentaban oprimir a éstos. El expediente del proceso comprende una acusación bastante destallada hecha por los caciques, así como testimonios numerosos y variados sobre la actuación de los *mestizos* de la familia Roa. Por añadidura, hemos podido completar el estudio del caso con un documento complementario encontrado en el Archivo Histórico Regional de Boyacá.

Los *mestizos* neogranadinos y sus prácticas religiosas católicas y muisca

Las prácticas religiosas, y la religión en general, no se pueden disociar de una cultura determinada, y a su vez, el conjunto representado por la pareja cultura-religión definían en la Edad moderna la pertenencia política de los individuos (Zuñiga 1999, 434). A este respecto, no es nada sorprendente que durante el siglo XVI la palabra más utilizada para identificar a los españoles y distinguirlos de los *indios* fuera la de “cristiano”. En aquel contexto, se entiende que las prácticas religiosas de los *mestizos*, más allá de su calidad o categoría social, iban a determinar el bando al cual pertenecerían o serían identificados. Dado el alto grado de diversidad social que había entre los individuos identificados con el término *mestizo* (Ares Queija 1997), que era el equivalente de la perífrasis *hijo de español e india*, es muy difícil determinar cuál era la tendencia general o dominante en materia de prácticas religiosas. Sin embargo, en el caso del Nuevo Reino de Granada, lo que hemos podido comprobar con nuestro corpus de 230 *mestizos* y *mestizas* es que cuando ellos nacían a través de una relación estable entre un hombre español y su “manceba” *india*, que era generalmente su criada o “*india* de servicio”, la tendencia mayoritaria era que los hijos fueran reconocidos por su padre. Esto implicaba que éste los criara en su casa, los bautizara como se hubiera hecho con un hijo español, y los educara en la fe y religión católicas. Por ejemplo, el *mestizo* tunjano Miguel López de Partearroyo, quien realizó trámites en 1583 para heredar la encomienda de su difunto padre (Boyacá), presentó una probanza a la Audiencia de Santafé para dar pruebas de su filiación, y así, un amigo suyo, el *mestizo* Lucas Bejarano, fue a dar un testimonio en su favor, en el cual contó las celebraciones que organizó el padre de Miguel López el día de su bautizo, alrededor del año 1550:

este testigo se halló presente al bautismo del dicho Miguel López de Partearroyo al cual vio este testigo que se halló mucha gente principal y hubo colación en casa del dicho Diego de Partearroyo y después fueron toda la gente [...] a casa del padrino del dicho Miguel López de Partearroyo (AGN, Encomiendas, 24, D. 1, f. 183v)

Además del bautizo y de la crianza en el hogar paterno como cristianos en un entorno cristiano, los *mestizos* de cierto nivel social solían recibir una instrucción religiosa y elemental con un maestro en colegios o escuelas especiales para niños *mestizos*. Había por lo menos un colegio de este tipo en las dos ciudades más grandes del Nuevo Reino, Santafé y Tunja (AGN, Caciques e Indios, 61, D. 4, f. 577r; AGI, Escribanía, 824A, f. 369v-370r), donde fue instruido, por ejemplo, el famoso don Diego de Torre (1549-1590), cacique de Turmequé, antes de proseguir su educación en el convento dominico de Tunja (AGI, Escribanía, 824A, f. 933v). Aun cuando se trataba de *mestizos* huérfanos, las autoridades locales y la sociedad hispana en su conjunto se preocuparon por encontrar la manera de evitar el extravío de aquellos niños y de asegurarse de que recibieran una educación católica, por lo que la Corona mandó esta cédula real a la Audiencia de Santafé en 1556:

Pedro de Colmenares, procurador de ese dicho Nuevo Reino y en su nombre me ha hecho relación que en esa tierra hay muchos mestizos, y también naturales, huérfanos de padres que sirven a los negros y a otros indios y otros perdidos que los llevan fuera della a otras partes y que convendría que en los pueblos de españoles de ese dicho Nuevo Reino hubiese una casa de doctrina y colegio donde los recoger porque sería muy gran bien y serían industriados y enseñados en las cosas de Nuestra Santa Fe y que los vecinos ayudasen para las obras con las limosnas (AHRB, 4, f. 108)

Parece que esta petición real fue anticipada u obedecida de forma más o menos espontánea por los pobladores españoles del Nuevo Reino, pues encontramos varios casos de adopción de un niño *mestizo* por un tutor español. Por ejemplo, se puede saber, gracias al testamento del vecino de Tunja Francisco Rodríguez, fallecido en 1574, que éste se había convertido en “curador” del joven *mestizo* Gasparito, hijo del conquistador Martín Sánchez Roper, fenecido en 1562 (AGN, Encomiendas, 32, D. 17, f. 385r).³ Por otra parte, hemos encontrado en la sección Indiferente General del Archivo General de Indias de Sevilla (AGI/S) 29 casos de españoles que regresaron al Nuevo Reino desde España en la segunda mitad del siglo XVI acompañados de un “criado” *mestizo*, que podía ser su hijo o un niño adoptado.

Así, la catolicidad de la gran mayoría de los primeros *mestizos* neogranadinos, o por lo menos de aquellos cuya existencia se puede rastrear en las fuentes, no puede ponerse en tela de juicio, y de ello se encuentran muchas evidencias en los archivos históricos. Pero notemos que, más allá de la fe o de la creencia, que podían ser más o menos profundas, sinceras o superficiales según los individuos, fueran españoles o *mestizos*, el aspecto que realmente importaba era el arraigo en esos *mestizos* del comportamiento, del modo de vida y de los

esquemas mentales propios de los españoles, lo que suponía el hecho de haberse criado con ellos como miembro de una de sus familias (Kasmi 2023), de haber sido “instruido” desde la más tierna edad en la “Santa Fe Católica” y, por supuesto, de hablar el castellano como lengua materna. Todo esto distinguía radicalmente a los *mestizos* de los *indios*. Mercedes López Rodríguez ha demostrado que, en el siglo XVI, “evangelizar” significaba mucho más transmitir e imponer a los *indios* un comportamiento, es decir la “policía cristiana”, antes que enseñar una fe abstracta, de ahí la insistencia para que adoptaran y practicaran las festividades católicas como la del Corpus Christi (Lopez Rodriguez 2001). Era precisamente lo que intentaba explicar don Diego de Torre al rey en 1574 cuando estaba encarcelado en las cárceles de Santafé y que sus enemigos trataban de destituirlo de su cargo de cacique de Turmequé bajo el motivo de que era “mestizo”. Él argumentaba que destituirlo equivalía a sancionar el hecho de ser cristiano y a premiar el de ser pagano, lo que parecía absurdo y contradictorio con respecto al proyecto evangelizador del rey, y contraproducente para atraer a los *indios* a la fe católica, pues como explica: “[los indios] entenderían que por ser hijo de español e cristiano los dichos vuestro presidente y oidores me quitan el dicho mi cacicazgo y que me hubiera valido más haber sido hijo de indio idólatra y no de cristiano” (AGN, Encomiendas, 21, D. 9, f. 409v). La referencia a la ascendencia no era nada anecdótica, pues así insistía en lo que lo distinguía radicalmente de los caciques *indios*, es decir el hecho de descender de un linaje cristiano y de tener “buena sangre” (Rappaport 2012), y esto implicaba haberse criado como un cristiano: “y lo otro, por la misericordia de Dios, fui bien industriado e inclinado de mi padre y puesto en buenas costumbres del servicio de Dios Nuestro Señor” (AGN, Encomiendas, 21, D. 9, ff. 408-413). Ser cristiano de nacimiento y ser educado como tal implicaba, pues, el aprendizaje inmediato de la “policía cristiana”, con métodos muy rígidos, como el cacique de Turmequé lo explicó en una carta al arzobispo de Santafé en 1581: “[los] maestros suelen enseñar a los que poco entienden y saben para que sigan la verdad y que sepan que hay Dios y hay Rey y por esta orden me dieron a entender esto desde mi tierna edad con mucha disciplina y azotes” (AGI, Escribanía, 824A, f. 933v).

El resultado de aquel proceso fue que la gran mayoría de los *mestizos* o por lo menos de aquellos que estaban integrados en las familias españolas, se adecuaron a este modelo comportamental, que implicaba la realización de diferentes actos de fe, que materializaba su pertenencia a una comunidad compuesta de otros católicos con los cuales podían así identificarse y ser identificados. Por ejemplo, el *mestizo* del que hablamos antes, quien se convirtió en 1583 en encomendero de Boyacá, Miguel López de Partearroyo, invitó a varios frailes dominicos para que dieran un testimonio en su favor con el objetivo de probar sus “buenas costumbres” y que era “buen cristiano” y “temeroso de Dios”, por lo que uno de ellos afirmó que “ha visto muchas veces que el susodicho Miguel de Partearroyo reza todos los días las horas canónicas, con otras

muchas devociones” (AGN, Encomiendas, 24, D. 1, f. 228r). Además, hemos estudiado el testamento de varios *mestizos* de esa primera generación, quienes cumplen siempre con el ritual de encomendar su alma al Dios trinitario mediante la recitación del credo católico, como lo hace el tunjano Antón de Santana el Mozo en 1601 ante su confesor y un escribano:

estando enfermo del cuerpo de enfermedad que Dios nuestro Señor fue servido de me dar, y sano de la voluntad, creyendo como fielmente creo en el misterio de la Santa Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo que son Tres Personas y un solo Dios verdadero, y en todo aquello que cree, tiene y confiesa la Santa Madre Iglesia Romana, tomando como tomo por abogados e intercesores a todos los santos y santas de la Corte celestial y en particular a la Sacrasísima Virgen Santa María, señora nuestra, para que intercedan con mi señor Jesucristo, me perdone mis pecados y lleve mi ánima a su Santa Gloria, hago y ordeno mi testamento ultima y postrimera voluntad en la manera siguiente (AHRB, 30, f. 546r)

Además, expresan generalmente como última voluntad financiar obras pías. Diego López de Castilblanco, *mestizo* tunjano fallecido en 1587, pide en su testamento a su albacea que éste mande celebrar 50 misas con su hacienda, un tercio por su alma y la de sus parientes, un tercio por la conversión de los “naturales”, es decir los *indios*, y otro en honor a la Virgen María (AHRB, 19, f. 201r-v). Gonzalo de Santiago, un *mestizo* de Santafé nacido en Cartago, hace un don de 50 pesos de oro al monasterio de San Agustín de Santafé y promete pagar por las celebraciones de “misas rezadas a las llagas de [su] Señor Jesucristo”, en su testamento de 1588 (AGN, Miscelanea, 2, D. 22, f. 566v-567v). El *mestizo* tunjano Juan Maldonado (1551-1610), hijo natural de Baltasar Maldonado (que había sido encomendero de Duitama), hace una petición similar en su testamento, concretamente que se celebren 36 misas en memoria suya y de sus parientes (AHRB, 39, f. 29r). Esos testamentos revelan también la posesión y uso por ellos de imágenes religiosas y devocionales, como se observa en el del ya citado Antón de Santana, quien recuerda una deuda que un tal Diego Rincón le debía por una “imagen del Rosario” que había dado a su iglesia (AHRB, 30, f. 549v).

Ahora bien, esta catolicidad no era necesariamente incompatible con una proximidad con el mundo muisca, que podía manifestarse por una familiaridad con sus espacios y sus redes de sociabilidad. Esta proximidad implicaba necesariamente un conocimiento, cuando no cierta connivencia, con algunos de los rituales religiosos muisca, que se siguieron practicando a lo largo del XVI e incluso hasta bien entrado el siglo XVII (Herrera Angel 2003). ¿Cómo apreciar y considerar esa aparente paradoja? Algunos testimonios de la época tienden a establecer una distinción neta entre aquellos que eran “buenos cristianos” y aquellos que no lo eran. Por ejemplo, el

español don Gonzalo de Mexía declaró en el proceso que se hizo contra el cacique don Diego de Torre en 1574 que había mucha diferencia entre los *mestizos* que eran “cristianos y criados en policía”, por un lado, y los que tenían “grandes faltas”, que eran “poco temerosos de Dios” por otro, es decir los que eran considerados como seres “viles” y “viciosos” que no conocían “ley divina ni humana” (AGN, Caciques e Indios, 61, D. 4, f. 543v, 555r), sugiriendo que éstos podían fácilmente seguir las costumbres de los *indios*. Sin embargo, este tipo de declaraciones fue emitido en el marco de la probanza que hizo el fiscal de la Audiencia de Santafé, Alonso de la Torre, que buscaba desacreditar al cacique de Turmequé compilando declaraciones sobre el supuesto peligro que representaban los *mestizos*. Así, mientras la mayoría de los testigos confirmaban con énfasis esa mala reputación, algunos matizaban y defendían por un lado las “buenas costumbres” de don Diego, mientras hacían una concesión a las expectativas del fiscal argumentando sobre las “malas inclinaciones” de muchos *mestizos*. De esta manera, no se pueden tomar al pie de la letra por ser emitidas dentro de un contexto conflictivo e interesado. Además, las acusaciones de este tipo sobre las supuestas “malas costumbres” de algún sujeto se encuentran muy frecuentemente en las fuentes tanto en contra de españoles como de *mestizos*. En realidad, eran estrategias comunes utilizadas por todos para desacreditar un adversario. Del mismo modo, el hecho para un individuo de hacer hincapié en sus “buenas costumbres” de “buen cristiano” era un tópico utilizado por todos cuando se trataba de pedir algún favor a las autoridades o de defenderse en caso de acusación. Por otra parte, más allá de las virtudes que podían poseer unos y otros, este tipo de declaraciones revelan también que se juzgaba diferentemente el comportamiento de los individuos según el nivel social que poseían, de manera que los *mestizos* pobres corrían mucho más el riesgo de ser tildados de “viciosos” que los *mestizos* “principales”, es decir de alto rango. El propio don Diego de Torre, quien había sido calumniado durante años por sus enemigos, que decían de él que bailaba y se emborrachaba con los indios vestido como ellos, no dudó en emplear una estrategia similar para desacreditar a los *mestizos* y *criollos* que habían declarado en su contra, quienes resultaban tener además un rango social muy inferior al suyo. Así, dice en 1583 de tres *mestizos* que son “mozos viles” y que “cantan y bailan [y beben] con los indios” (AGI, Escribanía, 824A, f. 965r-966r), lo que equivalía a decir que participaban en rituales idólatras. Dados los intereses y los conflictos que estaban asociados a estas declaraciones, es muy difícil determinar el grado de veracidad que podían contener. Sin embargo, la frecuencia con que se encuentran en las fuentes invita por lo menos a admitir la posibilidad de que estas prácticas no eran imposibles.

A semejanza de la visión binaria transmitida por ciertos contemporáneos (don Gonzalo de Mexía), la historiografía, durante mucho tiempo y hasta una época reciente, también ha tendido a clasificar a los primeros *mestizos* en perfiles sociales bastante diferenciados y antagónicos, concebidos

en términos muy rígidos. Por ejemplo, el historiador sueco Magnus Mörner estimó que había existido tres tendencias: la absorción en el grupo español o en el grupo indígena, o la doble exclusión o marginación (Mörner 1971, 43). Otros trabajos más recientes han insistido en la idea de doble marginación para los *mestizos*, ni aceptados por los unos, ni por los otros (Bouysse-Cassagne 1991; Jiménez 2008). No obstante, en nuestro campo de estudio relativo al Nuevo Reino de Granada, hemos observado al contrario que no existía una frontera radical de perfiles entre los *mestizos* asimilados al grupo español por un lado, y los *mestizos* asimilados al grupo indígena por otro, y que en realidad, una integración profunda en uno de los dos sectores no impedía la existencia de lazos fuertes con el otro; y además, que su origen doble no llevaba a su exclusión de ambos grupos sino que les permitía tener contactos privilegiados con los dos, que ellos podían utilizar según las circunstancias, fenómeno que hemos caracterizado como “entradas múltiples” en un trabajo anterior (Kasmi 2022). Por consiguiente, consideramos que hay que evitar abordar las trayectorias de los *mestizos* en términos absolutos, pues las interacciones sociales eran ante todo fluidas y dinámicas, y las fronteras entre los dos mundos bastante porosas. Pero resulta que los lazos familiares de los *mestizos* los llevaba, probablemente más que otros, a vivir experiencias sociales y culturales plurales.

La capacidad para los *mestizos* de conocer fenómenos de doble inmersión está muy bien reflejada en el caso de Diego Díaz Cardoso. Se trata de un *mestizo* nacido en 1545, hijo del capitán portugués Antonio Díaz Cardoso. En el marco de una investigación que la Audiencia de Santafé realizó en 1569 en los repartimientos de Tuna y Suba, encomienda de su padre, sobre la sospecha de que sus caciques y sus chamanes (*mohanes* o *jeques*) realizasen ritos paganos en secreto, Diego fue interrogado porque se sabía que tenía familiaridad con aquel entorno muisca. Su testimonio revela su arraigo en el ámbito indígena, sin que ello impidiera una pertenencia al mundo español. Él afirma que conocía los ritos muisca desde que era un “muchacho” de unos 14 años, porque había sido raptado por los indios de Choachí, en el valle de Ubaque, por ser el hijo de la hermana del cacique, filiación que hacía de él el heredero del cacicazgo, por lo que fue sometido durante un año y medio al rito de preparación a la sucesión, llamado *coyme*, que consistía en un período de encierro y ayuno de varios años, generalmente de seis (Gamboa Mendoza 2013, 106). Pero después de pasar un año y medio en *coyme*, “se huyó de los indios”, alrededor de 1559. Luego, cuenta que unos cinco años más tarde, hacia 1564, “se fue de casa del capitán Cardoso su padre por cierto enojo”, y así fue como estuvo viviendo con los indios de Suba y Tuna hasta el año 1569, por lo que se presentó “como persona que toda su vida ha andado entre [los indios]”. Aun así, había cumplido, antes de testificar, con la exigencia del “juramento en forma debida de derecho [...] por Dios y por Santa María y por una señal de Cruz”, y hablaba perfectamente el español. En el momento en que hacía su declaración, el 23 de octubre de

1569, había vuelto a casa de su padre en Vitoria un mes antes (AGN, Caciques e Indios, 27, D. 23, ff. 660r-661r). No estaba rechazado por los españoles ni por los *indios*, sino que como estaba familiarizado con ambos mundos, tenía la posibilidad de pasar de uno a otro cuando quería o debía.

¿Cómo imaginar que un *mestizo* que tenía tanto arraigo y tantos años de vivencia en entorno muisca no hubiera participado en muchas ocasiones en los ritos religiosos muisca y se hubiera mantenido alejado de esas prácticas por el mero hecho de haber sido bautizado y de haberse criado en la “política cristiana”? Parece muy poco probable, y no hay por qué pensar que se tratara de una excepción. Como él mismo lo dice, “los mestizos que and[aban] entre los indios” tenían una experiencia similar y, a diferencia de muchos españoles, conocían muy de cerca, “por vista de ojos”, la cara oculta de la realidad cultural muisca:

Hacen una borrachera las [personas] de aquella parcialidad, y porque los cristianos españoles no sepan por qué se hace la borrachera, hacen una casa nueva y dicen que por la casa nueva hacen la borrachera como es costumbre entre ellos

El rito aquí referido se designaba en español bajo el nombre de “borrachera”. Santiago Muñoz Arbeláez estimó que las celebraciones muisca que podrían corresponder a lo que los españoles llamaban peyorativamente “borracheras” era la ceremonia del *biohote*, que era una fiesta de carácter sagrado que se celebraba en diversas ocasiones y momentos del año, y que se caracterizaba, entre otras cosas, por la realización de desfiles, ofrendas, bailes, cantos y por el consumo de bebidas alcohólicas. Para los cristianos, eran ceremonias diabólicas e idólatras en las que se cometían graves pecados y excesos, como el adulterio y el incesto (Muñoz Arbeláez 2015, 103-6). La bebida especial utilizada para la ocasión tenía también un carácter sagrado para los muisca y llevaba el nombre de *fapqua* (Herrera Angel 2003). En el Nuevo Reino, era designada comúnmente por los españoles por la palabra *chicha*, de origen peruano. Ahora bien, por más que esas fiestas fueran oficialmente consideradas como abominaciones desde el punto de vista cristiano, resulta que muchos españoles las toleraban, a veces de buena gana. Fue el caso del encomendero de Ubaque, Juan de Céspedes, considerado como un héroe de la conquista del Nuevo Reino, quien permitió, e incluso facilitó, al cacique de su repartimiento que organizara un *biohote* gigantesco en ocasión del solsticio de invierno del año 1563 (Londoño 2001). Cuando el oidor Arteaga le preguntó cómo se había atrevido a permitir algo tan inaceptable, respondió sin inmutarse que tal y como “los españoles tenían pascuas, también las habían de tener los dichos indios” (Muñoz Arbeláez 2015, 115). Más allá de una forma de relativismo cultural señalado por Muñoz Arbeláez, la actitud de Céspedes se explica ante todo por intereses políticos, es decir que permitir o favorecer la organización de fiestas muisca

formaba parte de una estrategia de negociaciones con los jefes nativos, para facilitar el pago del tributo, entre otras cosas. La negociación era mutua, pues los caciques podían presionar a los encomenderos para que no se opusieran a esas celebraciones, amenazando con prohibir a sus vasallos muiscas que trabajasen para los españoles. De hecho, cuando el cacique de Ubaque fue llevado preso a Santafé por practicar idolatría, los *indios* dejaron de trabajar en la construcción de la catedral, por lo que la Audiencia decidió liberarlo pocos días después (Gamboa Mendoza 2013, 486).

Así que nuestra primera hipótesis para acercarnos al fenómeno de la participación por parte de *mestizos* católicos en las *borracheras* muiscas es que la realización de esas fiestas cumplía una función primordial en el proceso de negociación que se entablaba a diario entre aquellos *mestizos* y los indígenas. Permitir o favorecer la organización de fiestas prohibidas que cobraban una importancia significativa para los nativos era una manera de presentarse como personas benévolas y generosas que se preocupaban por su bienestar, para así pedirles favores a cambio. Está claro que nos encontramos en este caso en situaciones desiguales y jerárquicas que suponían la existencia de intereses divergentes y relaciones de fuerza. Jorge Gamboa explica, por ejemplo, que los caciques *mestizos* y católicos don Diego de Torre y don Alonso de Silva, si bien fueron acusados injustamente de “bailar y beber con los indios”, probablemente tuvieron que permitir e incluso patrocinar en ciertas ocasiones la organización de celebraciones muiscas a principios de los años 1570, “con el fin de mantener y afianzar el apoyo de su gente”, cumpliendo así parcialmente con el papel del *psihiqua* o *zipa* muisca prehispánico (Gamboa Mendoza 2013, 466). Además, nos parece que existe una segunda hipótesis, que no está desconectada con la primera, pero con esa diferencia de que no incluye necesariamente una desigualdad o relación de poder, pero sí la idea de un interés social. En su estudio comparativo entre la fiesta del *biohote* y la misa, Marta Herrera Ángel resalta la dimensión colectiva de las fiestas muiscas, que cumplían con un papel de “socialización”, creando un “espacio sacralizado para la integración comunitaria” y social de sus miembros (Herrera Ángel 2003). Los *mestizos* que pasaban mucho tiempo en los repartimientos muiscas, por tener allí familiares y amigos con los que compartían la lengua y otros muchos puntos comunes, sentían muy probablemente la necesidad de sentirse como miembros de esa comunidad, y no como extraños. Esto correspondería al proceso definido por la antropología como “identificación”, concebido por Pierre Tap y retomado por Jean-Luc Bonniol (Bonniol 1992, 22). Ahora bien, es importante establecer una distinción entre esta identificación social, por un lado, y los fenómenos clasificatorios, por otro. En efecto, los *hijos de españoles e indias*, aunque pasaran mucho tiempo entre los *indios*, eran llamados comúnmente *mestizos*, porque la “calidad” se concebía como categoría genealógica. Sin embargo, esto no impedía que también se consideraran como *naturales* de la tierra, lo cual los asemejaba a los *indios*. Esto implicaba necesariamente

formas de integración en las actividades de las sociedades muiscas, aunque el grado de inmersión en las actividades cotidianas de los muiscas debió de depender del nivel social de cada uno. Por ejemplo, hemos estudiado el caso de un *mestizo* de nombre y apellido español, Pedro de Sanabria, quien vivía en 1600 en entorno muisca en concubinato con la hija del cacique de Sogamoso, la *india* doña Francisca. Un día, le dijo a ella enojado en el marco de una pelea conyugal, “¡yo no soy indio como vos!”, para justificar su obligación de vestirse en “hábito de español” (AHRB, 28, f. 222r). Así, Sanabria, como *mestizo* que vivía con la hija del cacique, la cual era hispanizada, se sentía muy superior a los *indios*, y se hubiera negado probablemente a mezclarse con los *indios del común* para participar en ciertas fiestas consideradas como paganas. Pero, a lo mejor, otros *mestizos* menos vanidosos no se habrían mostrado tan reacios.

En cuanto al sentido religioso, abordado siempre en su dimensión social, que los *mestizos* católicos pudieron atribuir a su participación en esas fiestas, la tarea se complica mucho, porque el contexto y marco de criminalización de las prácticas paganas era muy poco propicio a la producción de declaraciones libres sobre el tema. Ahora bien, como se trataba de *mestizos* que habían tenido una intensa experiencia bicultural, y que se habían acostumbrado a navegar entre dos mundos distintos, no sería inútil buscar modelos epistemológicos provenientes del estudio de grupos étnicos que estuvieron confrontados a un fuerte proceso de transculturación, término acuñado por Fernando Ortiz (Ortiz 1940), como los indígenas durante el proceso de evangelización y los africanos después de su desarraigo y deportación como esclavos a tierras americanas. En su estudio pionero sobre el proceso de “extirpación de la idolatría” en el Perú de los siglos XVI y XVII, Pierre Duviols recogió una clasificación de tres tipos de idolatría hecha en 1661 por Peña Montenegro, obispo de Quito, que nos puede servir para conjeturar la situación de los *mestizos* frente a las fiestas muiscas. El primer grado consiste en practicar la idolatría creyendo totalmente en ella y con la certeza de que era algo verdadero; el segundo grado corresponde al estado en el cual la persona cree en el Dios único del catolicismo, pero sigue temiendo a las divinidades y espíritus del paganismo, por lo que sigue practicando ritos para asegurarse de la benevolencia de las fuerzas sobrenaturales; el tercer grado, menos “grave”, consiste en practicar los ritos sin creer en ellos, y en hacerlo solo por inercia, imitación o costumbre, es decir por razones únicamente sociales (Duviols 2008, 29). Podemos suponer que los *mestizos* que habían sido profundamente “adoctrinados” desde la infancia en las “cosas de la Santa Fe Católica”, y por lo tanto enseñados a no creer en la “idolatría”, entrasen en esa tercera categoría, en la que se puede incluir la noción de placer, que también debió de influir en su participación en momentos festivos. Pero no es imposible que algunos se encontraran en la segunda, según su mayor o menor inmersión en el modo de pensar muisca. También podemos inspirarnos de un concepto elaborado por el antropólogo Roger Bastide sobre el fenómeno del vaivén

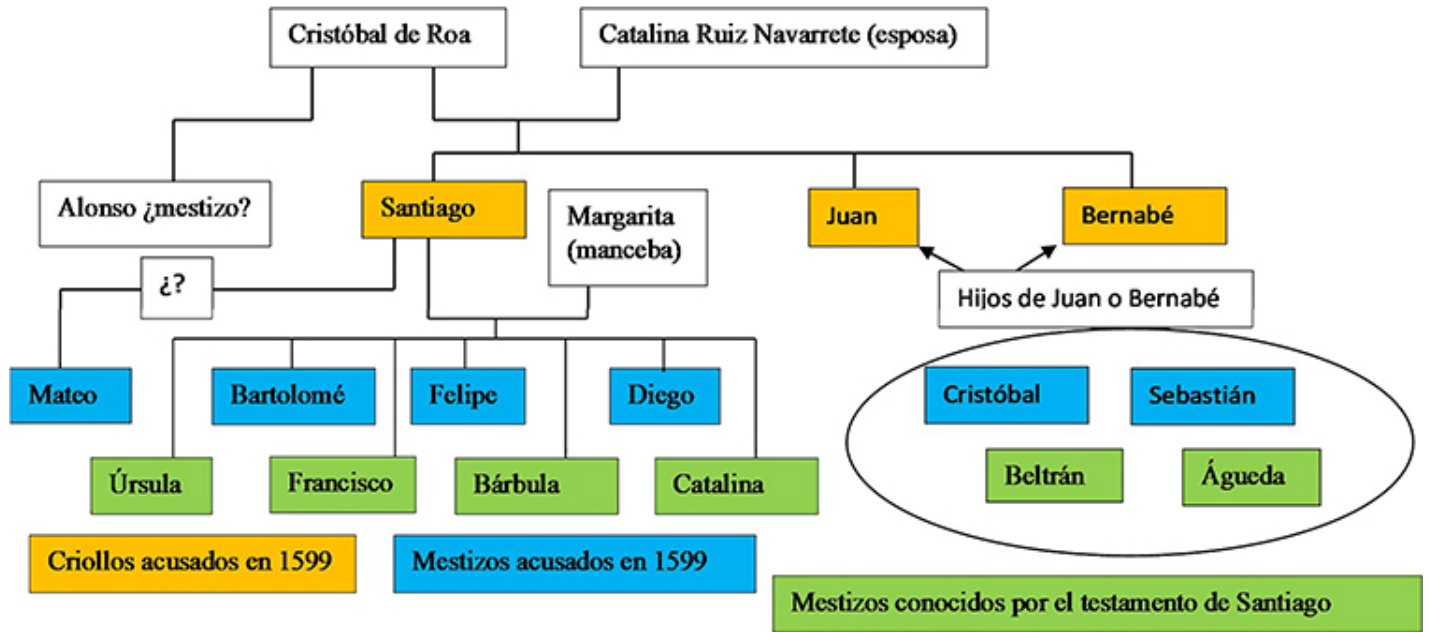
de los afrobrasileños entre la cultura dominante brasileña y su cultura religiosa comunitaria africana. Se trata del concepto de *coupure* en francés, que designa el hecho de segmentar las diferentes esferas sociales en que una persona se desenvuelve, que la lleva a adaptarse a cada una de ellas, “sin que sienta una contradicción entre los mundos en los que vive” (Bastide 1996, 31). Así, se podría suponer que los *mestizos* tenían esa habilidad de adaptar su comportamiento y estado de ánimo a los diferentes espacios en los que vivían con la plena conciencia de que se adaptaban alternativamente a códigos y valores muy distintos, lo cual sería algo parecido a lo que Elisabeth Cunin llama la “competencia mestiza” (Cunin 2003; 2002).

Entre la necesidad y la voluntad de negociar, de tener influencia, de integrarse y socializarse, de compaginar y conciliar varios ámbitos sociales, se puede suponer que los *mestizos* hayan participado en esas “borracheras” por una mezcla y combinación de todas esas motivaciones o parte de ellas, según los casos. Veamos ahora lo que el caso de la familia Roa puede aportar sobre esta cuestión.

Los Roa y las “borracheras” muiscas del valle de Tenza, 1599-1604

La historia de la familia Roa comenzó en el Nuevo Reino de Granada con Cristóbal de Roa, español peninsular que fue titular de la encomienda de Tenza y vecino de Tunja. Casado con la española Catalina Ruiz de Navarrete, tuvo con ella por lo menos tres hijos: Santiago, Juan y Bernabé.⁴ Ellos fueron *criollos* de la primera hora o peninsulares llegados a América a temprana edad que crecieron en un ámbito pluricultural y aprendieron a comunicar con los muiscas en la lengua nativa. El padre y los hijos formaban parte de aquellos españoles conocidos por maltratar a los *indios*. Cristóbal fue denunciado en 1558 por los caciques de Tenza por una serie de maltratos y crueldades (Gamboa Mendoza 2013, 506). Más tarde, en 1580, durante el conflicto entre la Audiencia y don Diego de Torre, famoso defensor de los *indios*, la familia tomó el partido de la primera, y participó en la difusión de los rumores de un supuesto levantamiento armado preparado por el cacique de Turmequé (Rojas 1965, 111-15). Así que no es nada sorprendente encontrar una nueva denuncia contra la familia Roa por nuevos abusos y crímenes realizados en Tenza. Esta vez nos encontramos veinte años más tarde, en 1599. En el intervalo el encomendero Cristóbal de Roa había fallecido, y ahora los acusados eran sus tres hijos, Santiago, Juan y Bernabé, junto con los hijos de éstos, Bartolomé, Felipe, Diego, Cristóbal, Sebastián y Mateo (AGN, Caciques e

Indios, 73, D. 31). El documento en sí no permite deducir con facilidad la filiación exacta de cada uno, ni su origen étnico, entre español o *mestizo*. La razón es que tanto en los documentos de acusación como en los de defensa, solo se mencionan algunos de los acusados, y no se especifican todos sus lazos familiares, salvo que son “hermanos”, “hijos”, “tíos” o primos”. Además, solo Sebastián es designado explícitamente como *mestizo*. Todo esto llevó a Germán Colmenares a considerar a “Santiago, Juan, Diego, Bartolomé y Sebastián de Roa” como “descendientes mestizos de su encomendero anterior”, es decir Cristóbal (Colmenares 1997, 450). Pero resulta que Santiago y Juan eran *criollos*, y que todos los demás eran sus hijos *mestizos*. Pudimos reconstruir con más precisión los lazos familiares del clan Roa e identificar el origen de cada uno comparando las informaciones del proceso de 1599-1604 con el testamento de Santiago de Roa (AHRB, 38, ff. 268-302). Justo antes de morir, en 1609, Santiago se declaró hijo legítimo de Cristóbal y Catalina de Roa, y padre de siete hijos e hijas: Bartolomé (que parece ser el mayor y es designado como su albacea), Felipe y Diego, los tres acusados en el documento de 1599; y Úrsula (mayor de edad), Francisco, Bárbula y Catalina (menores), que no aparecen en la fuente judicial. Todos eran hijos naturales que Santiago había tenido con una tal Margarita, cuyo origen no se revela pero que era con toda certeza una *india*. El primer indicio es que el español no se casó con ella, cosa que hubiera hecho con más facilidad si hubiera sido *mestiza* (Presta 2004). Lo segundo es que la fuente judicial de 1599-1604 deja entender que todos los hijos de Santiago, Juan y Bernabé eran *mestizos*. Primero, varios testigos señalan que los “dichos Roa están todos amancebados con sus indias” (f. 690r), es decir tanto los padres como los hijos. Segundo, el gobernador *indio* del repartimiento de Tenza, confirma en 1604 la acusación contra los Roa y que allí “hay gran cantidad de *mestizos* hijos de Roa” (f. 707r). De manera que todos los acusados que forman parte de la generación de los hijos de los *criollos* eran *mestizos*. Además de Bartolomé, Felipe y Diego, un testigo menciona a un Mateo de Roa que es designado como hermano de Diego (f. 696r), pero no aparece en el testamento de Santiago. Suponemos que era otro hijo suyo que ya había fallecido en 1609, pero sin la certeza de que su madre fuera la *india* Margarita. Por último, los demás *mestizos* mencionados, Sebastián y Cristóbal, eran hijos de los *criollos* Juan o Bernabé, pero no hay manera de saber de qué padre exactamente con los documentos de que disponemos. El testamento de Santiago también menciona a otros dos sobrinos, hijos de Juan o de Bernabé: Beltrán y Águeda. Solo los testamentos de estos *criollos* podrían revelar su filiación exacta. Así, podemos establecer el árbol genealógico siguiente:



El clan de los Roa era, pues, bastante numeroso. Su arraigo en Tenza se debía a la posesión por el patriarca Cristóbal de la encomienda del mismo nombre. En 1583, seguía siendo suya, pero era ya muy anciano y debió de morir poco tiempo después. Por ejemplo, su mujer Catalina tenía en 1580 unos 80 años, lo que sitúa el nacimiento de la pareja alrededor del año 1500 (Rojas 1965). Sin embargo, los hijos no la heredaron y así la encomienda escapó al control de la familia. A finales de siglo XVI y principios de XVII, su titular era Juan de Zárate. Es probable que la Audiencia haya utilizado el motivo de los maltratos de Cristóbal para quitársela a sus hijos y atribuírsela a otro español. Pero resulta que no fue motivo suficiente para que los Roa abandonaran un espacio que ellos consideraban como una especie de feudo suyo. Varios testigos explican que los miembros de la familia estaban instalados a proximidad del pueblo donde vivían y labraban los *indios*. Los Roa tenían allí tierras y estancias, y les quitaban progresivamente sus labranzas a los *indios* y los obligaban a trabajar para ellos, con métodos muy violentos. Podemos percibir este proceso de invasión de las tierras y espacio de los *indios* de Tenza en el primer Memorial de acusación presentado el 26 de octubre de 1599 por sus caciques, don Diego y don Carlos, *ladinos*, dirigido al corregidor de Tunja, Juan de Retes, acompañado de un interrogatorio para realizar la investigación con testigos: “que por tener estancias tan cerca del pueblo de los naturales y de sus labranzas y por irse entrando en ellas y haberles quitado muchas tierras de su autoridad, se han ido despoblando muchos indios” (f. 685r). El testigo español Mateo Ximénez de Castro, interrogado por los meses de octubre y noviembre de 1599, confirmó que los “dichos Roas est[aban] poblados cerca del dicho pueblo” de Tenza (f. 702r). La demanda y la probanza hechas por los caciques fueron transmitidas el 9 de diciembre de 1600 a la Audiencia, la cual se hizo cargo del proceso y mandó un juez de comisión a las estancias de los Roa para embargarles

bienes y tierras obligándoles a pagar los salarios del funcionario (*costas*). Santiago y Juan, en su nombre y en el de los *mestizos* Diego, Felipe, Bartolomé y Sebastián, se quejaron de aquello en una petición a la Audiencia del 9 de marzo de 1601. En ella se puede apreciar el valor que tenían para ellos las tierras que poseían allí: “por nos vejar y molestar [el corregidor] envía jueces y comisarios contra nosotros y nuestros bienes a las estancias que tenemos en tierras de Tenza” (f. 706). Tres años más tarde, el 23 de noviembre de 1604, Santiago y su hijo Bartolomé acusaron al encomendero de Tenza, Juan de Zárate, de apoyar y confirmar las acusaciones que se habían hecho contra ellos con el único fin de obtener su salida del “partido de Tenza”: “todo a fin de quitarnos nuestras estancias y echarnos dellas” (f. 713r). Fuera verdad o no, esto no se había producido, porque Santiago dictó su testamento en el “rincón de Tenza”, en su “estancia y aposentos”, declarando que poseía tierras que lindaban con las de su hermano Juan, y que mandaba transmitir las a sus hijos naturales (AHRB, 38, ff. 271r-272v).

Este planteamiento es imprescindible para acercarnos al tipo de relaciones que tenían los Roa con los *indios* de Tenza y los intereses que estaban en juego en sus interacciones cotidianas. Se trataba sin duda alguna de una relación desigual entre *criollos-mestizos* e *indios*, en la que los primeros vivían a expensas del trabajo de los segundos, ejerciendo una presión constante sobre ellos. Los testigos apuntan siempre el comportamiento de los hijos *mestizos*, y no directamente de los padres *criollos*, seguramente por una cuestión de edad: los *criollos* Santiago, Bernabé y Juan ya eran mayores y menos activos, mientras los *mestizos* eran jóvenes y mucho más inquietos. Entre los crímenes descritos, encontramos, por ejemplo, el maltrato y asesinato de *indios* que les desobedecían o actuaban en contra de sus intereses. Pero además de esto, los caciques de Tenza les hicieron la acusación de hacer

“borracheras” con los *indios*, y así de obstaculizar el proceso de evangelización y de favorecer la idolatría (f. 685v):

Que asimismo por granjear las voluntades a los indios que les sirven no contienen ni permiten que vayan a la doctrina a donde está su cura a ser industriados y enseñados en las cosas de Nuestra Santa Fe Católica, antes lo festejan con borracheras y convites que les hacen a la usanza de los dichos indios cantando en coro y bebiendo chicha y haciendo otras apariencias y demostraciones que los indios suelen usar y con qué Dios nuestro señor es deservido

El final de esta acusación revela que, para los caciques, los Roa en general formaban todos parte del bando de los “españoles” aun sabiendo que todos los hijos eran *mestizos*. Esto se debe a la inclusión de estos *mestizos* en una familia *criolla* del Nuevo Reino y a su adopción del comportamiento abusivo típico de buena parte de los españoles desde 1537, creando así esa identificación entre español y *mestizo* desde el punto de vista de los *indios*. Así dicen: “no hay pueblo donde más está arraigado la idolatría que en este por huir de la doctrina y decir los indios que mejor es hacer ellos borracheras si los españoles las hacen”. En la mayoría de los casos en que se acusaban *mestizos* de hacer “borracheras” durante el siglo XVI, la causa era la voluntad del declarante de desacreditar un adversario, a veces calumniándolo. En el caso presente, no había rivalidad directa por un cargo entre los caciques y los *mestizos*, y tampoco había necesidad de acusarlos de “bailar” con los *indios* para que fueran vistos como criminales, dada la gravedad de las otras acusaciones formuladas. Así que creemos que esta insistencia en las trabas que ponían los Roa a la evangelización de los *indios* de su repartimiento, además de representar una agravación de la acusación hecha contra ellos, ilustra la nueva tendencia que siguieron las élites muisca a partir del último cuarto de siglo XVI, que consistió en utilizar su conversión y adhesión a la Fe Católica como argumento para legitimar sus peticiones y afianzar su posición en el nuevo orden colonial (Lopez Rodriguez 2001; Muñoz Arbeláez 2015).

Son sobre todo los hermanos Felipe y Diego los que son mencionados nominalmente como personas que se “emborrachan” con los *indios*. Con respecto a los planteamientos generales que hicimos anteriormente, estos casos particulares nos permiten sacar dos enseñanzas. Primero, la dominación que ejercían los *mestizos* Roa sobre los *indios* de Tenza o parte de ellos no era incompatible con formas de socialización. Es decir que no era necesariamente una dominación que se ejercía únicamente desde afuera, sin penetración en el cuerpo social muisca. Al revés, parece que ellos imponían su presencia dentro de aquel espacio social y que, al inmiscuirse en él, podían poner en marcha desde adentro sus estrategias de control y manipulación. Esto podía implicar el hecho de favorecer a algunos en detrimento de otros, para obtener su apoyo

y tenerlos como ayudantes o cómplices en sus fechorías, y así sucesivamente. Así es como encontramos a Felipe de Roa haciendo una “borrachera” con ocho *indios*, en la cual participó el capitán Lorenzo, *indio ladino*, quien declara (f. 691v):

dijo este testigo que se halló en una con otros 8 indios y Felipe de Roa venía con ellos y les daba una totuma de chicha, tomaba él otra y bebía y que después tiraron a su usanza dellos y que algunos días vienen los indios a misa y que es muy pocas veces porque las más fiestas no vienen a misa

La segunda enseñanza es que esas “borracheras”, tal como son descritas, parecían haber perdido su dimensión altamente religiosa y sagrada y, si bien debían de tener su origen en ceremonias parecidas a la del *biohote*, parecían cumplir entonces más la función de diversión que de ritual, por lo menos para Felipe. Así un español cuenta que Felipe “tiene de costumbre” estar borracho y “hacer borracheras con los indios”, y que un día presenció un momento en el que Felipe decía descaradamente palabras de desacato contra el rey, desinhibido por los efectos del alcohol: “el dicho Felipe de Roa dijo ante este testigo que había de dejar cada pedazo de su cuerpo por su parte primero que el rey le quitase las tierras y que en esto conoció este testigo [que] estaba borracho” (f. 702r).

Conclusiones

Las relaciones de los primeros *mestizos* con su grupo materno, en este caso el grupo muisca, aparecen como cada vez más complejas y sutiles. Su identificación frecuente con el bando español no impedía contactos ni formas de inmersión en el mundo indígena. En el caso de los Roa, no se trataba de una relación equilibrada, sino desigual y violenta. Pero aun así, hemos observado que, paradójicamente, el proceso de dominación se podía ejercer mediante formas de penetración de los *mestizos* en el entorno social muisca. Así, esos *mestizos* intentaron ejercer un poder sobre el grupo *indio* desde un posicionamiento que podría considerarse como liminal, ni totalmente miembros de él, ni realmente ajenos a él, a través de una presencia física prolongada en el seno de las comunidades nativas. No podían evitar adoptar algunas de sus prácticas culturales. Por otra parte, las relaciones que tejerían allí con sus habitantes no podían limitarse a la violencia pura sino que entrañarían también necesariamente formas de colaboración, por muy superficiales y fortuitas que fuesen. En cuanto a las “borracheras”, más allá de su sentido religioso, que en ciertos casos debió de ser irrelevante o secundario para los *mestizos*, parecían cumplir ante todo para ellos una función pragmática dentro de su estrategia de adquisición de más control e influencia: la socialización que representaba podía servir como arma de manipulación. Los *mestizos* no

eran necesariamente los únicos en adoptar esos comportamientos y métodos. Los *indios* nobles y/o *ladinos* también tendían a ejercer una dominación sobre los *indios del común* desde el interior de las comunidades nativas. En este sentido,

sería relevante ahondar en el estudio de las relaciones que pudieron tejerse entre los unos y los otros en virtud de intereses comunes.

Obras citadas

Archivos

Archivo General de la Nación, Bogotá (AGN)

Caciques e Indios, legajo 27, D. 23

Caciques e Indios, legajo 61, D. 4

Caciques e Indios, legajo 73, D. 31

Encomiendas, legajo 21, D. 9

Encomiendas, legajo 24, D. 1

Encomiendas, legajo 32, D. 17

Miscelanea, legajo 2, D. 22

Archivo Histórico Regional de Boyacá, Tunja (AHRB)

Notaría Primera de Tunja

Archivo General de Indias, Sevilla (AGI)

Escribanía, legajo 824A

Estudios

Amselle, Jean-Loup. 2001. *Branchements: anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris: Flammarion.

———. 2010. *Logiques métisse. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*. Paris: Payot.

Ares Queija, Berta. 1997. « El papel de mediadores y la construcción de un discurso sobre la identidad de los mestizos peruanos (siglo XVI) ». In *Entre dos mundos. Fronteras culturales y agentes mediadores*, Serge Gruzinski, Berta Ares Queija, 37-59. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.

———. 2005. « “Un borracho de chicha y vino”: la construcción social del mestizo (Perú, siglo XVI) ». In *Mezclado y sospechoso: movilidad e identidades, España y América (siglos XVI-XVIII)*, 121-44. Madrid: Casa de Velázquez.

Avellaneda Navas, José Ignacio. 1995. *La expedición de Gonzalo Jiménez de Quesada al mar del Sur y la creación del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Banco de la República.

Bastide, Roger. 1996. *Les Amériques noires: les civilisations africaines dans le Nouveau monde*. Édité par Jean Benoist. Paris: L'Harmattan.

- Boccaro, Guillaume, Sylvia Galindo, (eds.). 1999. *Lógica mestiza en América*. Temuco: Instituto de Estudios Indígenas.
- Bonniol, Jean-Luc. 1992. *La couleur comme maléfice: une illustration créole de la généalogie des « Blancs » et des « Noirs »*. Paris, France: Albin Michel.
- Bouysse-Cassagne, Thérèse. 1991. « Être métis ou ne pas être : les symptômes d'un mal identitaire dans les Andes des XVIe et XVIIe siècles. » *Cahiers des Amériques Latines*, n° 12, 7-24.
- Colmenares, Germán. 1997. *Historia económica y social de Colombia. I, 1537-1719*. Bogotá: TM Editores.
- Cunin, Elisabeth. 2002. « La competencia mestiza. Chicago bajo el trópico o las competencias heurísticas del mestizaje ». *Revista Colombiana de Antropología*, no 38, 11-44.
- . 2003. *Identidades a flor de piel lo « negro » entre apariencias y pertenencias categorías raciales y mestizaje en Cartagena (Colombia)*. Bogotá: ICANH, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Universidad de los Andes, IFEA, Instituto Francés de Estudios Andinos, Observatorio del Caribe Colombiano.
- Duviols, Pierre. 2008. *La lutte contre les religions autochtones dans le Pérou coloniale: l'extirpation de l'idolâtrie entre 1532 et 1660*. Toulouse, France: Presses universitaires du Mirail.
- Fernández de Oviedo y Valdés, Gonzalo. 1851. *Historia general y natural de las Indias, Islas y Tierra Firme del mar océano*. Édité par José Amador de los Ríos. Vol. 1. Madrid: Impr. de la Real Academia de la Historia.
- Gamboa Mendoza, Jorge Augusto. 2013. *El cacicazgo muisca en los años posteriores a la Conquista : del psihikua al cacique colonial (1537-1575)*. 2e edición revisada y complementada. Colección espiral. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Gruzinski, Serge. 1999. *La pensée métisse*. Paris: Fayard.
- Herrera Angel, Marta. 2003. « Muisca y cristianos: del “biohote” a la misa y el tránsito hacia una sociedad individualista ». *Boletín de historia y antigüedades* 90 (822): 497-532.
- Jiménez, Pablo. 2008. « Sangre y mestizaje en la América Hispánica ». *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, no 35 (janvier), 279-309.
- Kasmi, Shems. 2018. « La figure du métis hérétique. Contribution à l'étude des discours de diabolisation des mestizos de Nouvelle-Grenade (XVIe-XVIIe siècles) ». *Cahiers d'Études des Cultures Ibériques et Latino-américaines*, no 4 (décembre), 107-25.
- . 2022. « Los primeros mestizos del Nuevo Reino de Granada: hombres y mujeres de fronteras culturales ». *HispanismeS. Revue de la Société des Hispanistes Français*, no Hors-série 4 (mai). <https://doi.org/10.4000/hispanismes.15129>.
- . 2023. « Los primeros mestizos americanos: ¿un grupo social marginado? Defensa del protagonismo socio-político de la primera generación de mestizos del Nuevo Reino de Granada, siglos XVI-XVII ». *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Nouveaux mondes mondes nouveaux - Novo Mundo Mundos Novos - New world New worlds*, février. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.91154>.
- . 2024. « Encomienda, poder y mestizaje. Aproximación a la trayectoria de dos encomenderos mestizos del Nuevo Reino de Granada en la segunda mitad del siglo XVI ». *Fronteras de la Historia* 29 (2): 199-223. <https://doi.org/10.22380/20274688.2574>.
- Londoño, Eduardo. 2001. « El Proceso de Ubaque de 1563: La Última Ceremonia Religiosa Pública de Los Muisca ». *Boletín Museo Del Oro*, no 49, 1-12.

- Lopez Rodriguez, Mercedes. 2001. *Tiempos para rezar y tiempos para trabajar. La cristianización de las comunidades muiscas durante el siglo XVI*. Bogotá: ICANH.
- Merluzzi, Manfredi. 2019. *Para la quietud del reino: negociación y gobierno en el Perú, 1533-1581*. Murcia, Espagne: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones : edit.um, Ediciones de la Universidad de Murcia : Roma Tre, Università Degli Studi.
- Mörner, Magnus. 1971. *Le métissage dans l'histoire de l'Amérique latine*. Traduit par Henri Favre. Paris: Fayard.
- Muñoz Arbeláez, Santiago. 2015. *Costumbres en disputa: los muiscas y el Imperio español en Ubaque, siglo XVI*. Bogotá, D.C., Colombie: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Historia.
- Ortiz, Fernando. 1940. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*. Biblioteca de historia, filosofía y sociología Vol. 8. La Habana: J. Montero.
- Poloni-Simard, Jacques. 1999. « Redes y mestizaje. Propuestas para el análisis de la sociedad colonial ». In *Lógica mestiza en América*, Guillaume Boccara, Silvia Galindo, 113-38. Temuco: Instituto de Estudios Indígenas.
- . 2000. *La mosaïque indienne : mobilité, stratification sociale et métissage dans le « corregimiento » de Cuenca (Équateur) du XVIe au XVIIIe siècles*. Paris: Éd. de l'École des Hautes Etudes en sciences sociales.
- Presta, Ana María. 2004. « Acerca de las primeras “doñas” mestizas de Charcas colonial, 1540-1590 ». In *Las mujeres en la construcción de las sociedades iberoamericanas*, Berta Ares Queija, 41-62. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos.
- Rappaport, Joanne. 2012. « Buena sangre y hábitos españoles: repensando a Alonso de Silva y Diego de Torres ». *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 39 (1): 19-48.
- Rojas, Ulises. 1965. *El Cacique de Turmequé y su época*. Tunja: Impr. Departamental.
- Zuñiga, Jean-Paul. 1999. « La voix du sang. Du métis à l'idée de métissage en Amérique espagnole ». *Annales* 54 (2): 425-52. <https://doi.org/10.3406/ahess.1999.279755>.

Notas

1. Pondremos los nombres de las categorías sociales utilizadas en aquella época para expresar el hecho de eran construcciones socioculturales subjetivas, y en ningún caso realidades preexistentes. Esto vale especialmente para *mestizo*, *indio* y *criollo*.
2. Se encuentra en el Archivo General de la Nación de Bogotá (AGN/B) y registra los autos del proceso y de la investigación que se llevaron a cabo contra los Roa después de la demanda de los caciques de Tenza en 1599. Germán Colmenares hizo una breve mención de él en su estudio monumental de 1573 (Colmenares 1997, 450).
3. Para más información sobre esos conquistadores, véase (Avellaneda Navas 1995).
4. Ulises Rojas mencionó a un Alonso de Roa en su biografía del cacique de Turmequé, que era hijo de Cristóbal de Roa (Rojas 1965, 387). Podía ser español hijo legítimo, o *mestizo* hijo ilegítimo.

Trenzar y celebrar la afrocolombianidad: estilos capilares, ritualidad y recuerdos en la literatura y la música contemporáneas

Florian Homann / Universität Münster

Introducción

En la canción “Cabello bello”, el rapero Robe L Ninho, quien no solo se dedica a la música, sino que también dirige junto a la comunicadora social Edna Valencia una peluquería de estética afro en Cali,¹ se lamenta de que “desde que son pequeñas a las negras se les enseñan / que ‘tu cabello es malo, frijoles, pasas, greñas’” (2023). En cambio, en el estribillo, lo reivindica como elemento formador de identidad mediante un tono notablemente festivo, alternando su voz con la respuesta afirmativa de una multitud:

Para ti son pasas – y para mí es cabello:
ni planchas ni potasas, yo así me siento bello,
no lo voy a lacear *ná [bis]* – porque mi cabello es bello.
Y no lo voy a lacear *ná [bis]* – mi cabello tiene historia (Ninho 2023).

Varios textos literarios recientes tratan de forma notablemente crítica ciertas normas capilares, heredadas del colonialismo, que aún se inculcan a las personas afrodescendientes, especialmente a las niñas y mujeres, y que, como consecuencia, las llevan a alisar su cabello de manera rutinaria, sin cuestionar dicha práctica.² Si partimos de la premisa de que el cabello, los actos de peinarse y los estilos asociados mantienen una profunda conexión con la ritualidad en diversas culturas —pues representan mucho más que una simple elección estética—, podemos sostener que ciertos rituales ligados a los peinados afro constituyen expresiones corporales cargadas de sentido cultural e histórico. En el contexto de la memoria e identidad afrocolombianas, el cabello —junto con los ritos no solo del peinado cotidiano, sino del estilismo en general— se configura como una forma de resistencia frente a las normas de blanqueamiento, evidenciando su dimensión profundamente política: “Black hair is, and has always been, political” (Ngandu-Kalenga 2022, 1).

En la formación de identidades culturales, los aspectos memorísticos desempeñan un papel fundamental, ya que se articulan a través de distintas memorias colectivas, configuradas por los marcos sociales en los que se inscriben los

individuos que integran una sociedad (Halbwachs 2004). En estos procesos sociales, los rituales actúan como mecanismos clave de cohesión y cumplen una función articuladora (Turner 1982, 22).³ Las conexiones entre fiestas, ceremonias y ritos y los actos de recordar se fundamentan en el hecho de que, al reflejar la cotidianidad de un grupo y narrar performativamente su propia historia, estos elementos contribuyen a la construcción de una memoria compartida que se reinterpreta continuamente, manteniéndose viva y reforzando dinámicamente las identidades.⁴ Jan Assmann (2011, 47-58) ha desarrollado estas ideas al dividir cada memoria colectiva en dos dimensiones, a las que denomina memoria comunicativa —que se basa ante todo en la comunicación y tradición oral, ligada a los cuerpos transmisores vivos— y la memoria cultural, más duradera, festiva y ritualizada. Según Aleida Assmann (2018, 33), el origen antropológico de la memoria cultural radica en las ceremonias de conmemoración de los muertos, evitando su olvido como muerte definitiva. En este sentido, describe la función original de la poesía, principalmente cantada, como parte de un acto ceremonial de inmortalización literaria (Assmann 2018, 35-36). Aún hoy, numerosos rituales que reactivan el recuerdo colectivo están profundamente ligados a la música y a su soporte textual-literario, los cuales constituyen un componente esencial de las identidades culturales y políticas de diversos grupos sociales (Erlil 2012, 142). En el caso de las comunidades afrocolombianas,⁵ la práctica ritual de la tradición oral rememora con frecuencia a los ancestros resistentes y rebeldes que, como cimarrones, se opusieron a la esclavización. Muchos de ellos —en un número significativamente mayor al reconocido por la historiografía dominada por una perspectiva eurocéntrica— lograron liberarse por medio de actos propios de huida, lucha y construcción de pueblos libres, como los palenques en Colombia (Navarrete 2001, 92). Las luchas cimarronas y los rituales capilares se entrelazan en los actos de conmemoración, ya que el cabello —utilizado por los ancestros como forma de resistencia, medio de codificación y vehículo para transportar información y semillas (Ngandu-Kalenga 2022, 3)— constituye un eje simbólico que, a través del culto a sus fundadores ancestros, permite a la comunidad afianzar su memoria cultural.

Dado que estos actos son realizados de forma performativa por los sujetos que recuerdan, conectando el pasado, el presente y el futuro, pueden transformar los recuerdos

articulados en realidades y reformular dinámicamente el devenir histórico (Erlí y Rigney 2009, 2).⁶ Los imaginarios de la literatura de memoria en sus redes intertextuales, la música, los rituales y las celebraciones sirven, según esta lógica, también para alzar la voz de las heterogéneas comunidades marginalizadas y compartir sus experiencias, así como para describir los retos sociales que experimentan. De este modo, un grupo social históricamente excluido durante largo tiempo puede modificar y reescribir la memoria oficial de su área cultural mediante estrategias literarias como la reescritura decolonial.⁷ En este contexto, el concepto intertextual denominado *writing back* (Ashcroft, Griffiths y Tiffin 2005, 230) designa cualquier enunciado literario que exprese resistencia a los sistemas coloniales y conteste a sus manifestaciones culturales desde la perspectiva de los oprimidos y/o de quienes no son escuchados por la hegemonía.⁸ Desde este enfoque decolonial, existen múltiples formas de reescribir la memoria a través de artefactos culturales y obras literarias.

Así, al estar interconectados en numerosos niveles la música, la literatura y el ritual, desempeñando papeles significativos en la expresión cultural de los grupos sociales, resulta instructivo examinar cómo se negocian las heterogéneas identidades afrocolombianas en los recientes artefactos literarios y musicales colombianos, y qué papel juegan los ancestros cimarrones y los rituales capilares en la construcción dinámica de estas identidades.

En el escenario actual de la esfera pública afrocolombiana, la periodista y activista Edna Valencia, nacida en Bogotá en 1986, desempeña un papel destacado. En su escrito autobiográfico *El racismo y yo* (2022), utiliza múltiples elementos vinculados a la ritualidad, especialmente los relacionados con la música, para articular sus recuerdos personales, los cuales representan también una memoria colectiva de las mujeres afrocolombianas contemporáneas. Valencia hace referencia a las destacadas actividades de numerosos afrocolombianos, quienes, con su notable agencialidad, han elevado el estatus social de la comunidad. Además de rendir homenaje a los ancestros⁹ y al omnipresente escritor e intelectual Manuel Zapata Olivella, central en cuanto a los aportes de los afrodescendientes a la identidad colombiana,¹⁰ destaca a varias artistas musicales como “agentes activos del desarrollo cultural del país” (32).¹¹ En el contexto de la valoración de una sociedad también oficialmente multicultural desde 1991,¹² enfatiza el valor simbólico de las contribuciones culturales como elementos formadores de identidad.

Dado que la música, en relación con la literatura, desempeña un papel central en los procesos de construcción y mediación de la memoria cultural, este ensayo analiza varios textos narrativos y las letras de dos canciones desde un enfoque interdisciplinario, basado en los estudios literarios y culturales, para abordar las siguientes preguntas de investigación. Con el fin de explorar en qué medida determinadas actitudes en las comunidades afrodiáspóricas, como llevar la

cabellera en su forma natural, tienen una función determinada en cuanto a la memoria colectiva, como prácticas corporales significativas y repetidas que operan como rituales vividos, resulta interesante plantearse: ¿De qué manera se convierten los actos cotidianos del peinado en rituales?, ¿qué simbolizan en el contexto del cimarronaje? y ¿qué significados adquieren en los textos analizados? Con este fin, se examinan como objetos de investigación concretos, siempre en diálogo intertextual con el mencionado escrito de Valencia, una novela de Zapata Olivella y también entre sí, dos relatos en primera persona de la antología *Veni te leo*, editada por Gilbert Shang Ndi,¹³ así como varias canciones de Robe L Ninho y del grupo Kombilesa Mí.¹⁴

Identidades políticas, rituales capilares y sus significados redefinidos en la literatura afrocolombiana

En relación con las identidades políticas en la heterogénea literatura afrolatinoamericana contemporánea, Silvia Valero detalla diez tópicos representativos, que contribuyen a formar un “modelo contradiscursivo apoyado en dos pilares fundamentales: una *política autoafirmativa de la subjetividad ‘afrodescendiente’* construida a partir de la idea de una *comunidad translocal unificada*” (Valero 2015, 13). Frente a las experiencias traumáticas de la esclavización y el (neo) racismo como marcadores sociales persistentes, los aspectos unificadores más relevantes para el presente análisis son, por un lado, la reescritura de la historia oficial mediante la reivindicación de los aportes afrodescendientes; y por otro, la representación de sujetos activos, dotados de voz y agencialidad (Valero 2015, 13). La corporalidad se convierte en un aspecto central de afirmación de esa subjetividad reforzada. Además, estos sujetos, enraizados en una comunidad amplia con una historia y memoria colectiva propias, encuentran en la noción de los ancestros y del cimarronaje, concebido como rasgo imprescindible, elementos fundamentales para reclamar el reconocimiento de una identidad cultural específica (Valero 2015, 13-14).

En términos de esta identidad afrodescendiente diferenciada, el cabello y sus peinados actúan como formas de resistencia, revelando su carga política al estar históricamente ligados al cimarronaje y la herencia ancestral. A nivel mundial, lucir el natural cabello crespo se ha manifestado como forma de combatir la opresión y desigualdad racial por muchas figuras históricas, quienes pretenden autorrepresentarse con autenticidad y romper con los estándares de belleza eurocéntricos que históricamente han presionado a las personas afro para que alisen su pelo (Randle 2015, 119).¹⁵ En países sudamericanos como Colombia, el arte popular africano del trenzado del cabello se ha politizado de manera especial como forma de resistencia (Ngandu-Kalenga 2022, 4). Así, aunque el cabello particularmente de las mujeres afrodescendientes ha sido utilizado para ejercer opresión y dominación desde

el colonialismo, Sylviane Ngandu-Kalenga (2022, 3) subraya que, incluso durante la esclavitud, los peinados de estas mismas mujeres contribuyeron a la creación y el fortalecimiento de una identidad cultural y política propia. A través de sus significados contextuales, estos peinados ofrecían un lenguaje y una narrativa de resistencia, cuyo simbolismo liberador ha perdurado hasta nuestros días en la cultura afrocolombiana. Hoy en día, brindan oportunidades para la celebración ceremonial de los valores asociados, mediante rituales dedicados a la elaboración de estilos capilares cargados de significado simbólico, cuya presencia en la literatura y la música se ilustrará a continuación.

La reivindicación literaria de la autoafirmación y la celebración de la translocalidad afrodiáspórica, así como la importancia y los efectos de la ritualidad en el homenaje a los antepasados cimarrones dentro de estos procesos, se encuentran especialmente presentes en la obra del caribeño Manuel Zapata Olivella, con quien la literatura afrocolombiana alcanzó su máxima expresión en el siglo XX. Una reescritura de la memoria cultural —a través del culto ritual y musical a los antepasados, además de las discusiones identitarias alrededor del cabello, aquí centrales— se manifiesta en su sexta novela, *Chambacú, corral de negros*, de 1963.¹⁶ Al enfocarse en la “noche larga y tenebrosa de cuatrocientos años” y en la imagen de “[l]a vieja África transportada en los hombros de sus antepasados” (Zapata 2010, 120), el texto visibiliza identidades resistentes frente a las persistentes secuelas de la esclavización y del racismo estructural contemporáneo, los cuales se encubren bajo el discurso hegemónico del mestizaje (Valencia Angulo 2021, 141). De este modo, la novela denuncia ese encubrimiento y expone sus implicaciones como raíces de la situación actual de los habitantes de Chambacú, una península aislada en Cartagena, habitada por una población históricamente marginalizada. El protagonista, Máximo, líder revolucionario y lector asiduo, se configura como un sujeto en diálogo intertextual con diversas corrientes del pensamiento intelectual (Rengifo 2001, 36) y encarna así la memoria de Chambacú, tanto en su dimensión comunicativa como en la cultural.¹⁷ En una escena clave de la tercera parte del libro, reinterpreta el pasado desde su perspectiva actual y explica a la extranjera Inge la prohibición de la propia identidad colectiva: “Nuestra cultura ancestral también está ahogada. [...] Desde hace cuatrocientos años se nos ha prohibido decir ‘esto es mío’. [...] Cuando me oyes hablar de revolución me refiero a algo más que romper ataduras. Reclamo el derecho simple de ser lo que somos” (Zapata 2010, 140). Al enfatizar la importancia de la transmisión viva de los recuerdos mediante rituales ceremoniales de homenaje a los antepasados, el discurso del protagonista refleja como operan las estrategias literarias en la construcción de la conciencia afrocolombiana con el propósito de reescribir la memoria cultural colombiana oficial. Así, ya en este temprano texto, uno de los pioneros en exigir la posibilidad real de vivir la identidad cultural diferenciada, resalta este tópico del “reclamo por el reconocimiento de una

especificidad cultural” (Valero 2015, 14), más allá de conformarse con la mera abolición oficial de la esclavitud en 1851. Uno de los elementos clave de vivir la propia identidad, basada en la memoria comunicativa de la comunidad, ligada a su vez a la corporalidad de sus transmisores (Assmann 2011, 50), es la forma de llevar el cabello, con cuyo sutil tratamiento la novela denuncia el blanqueamiento, signo del racismo que aún impera en la época del mundo narrado. Esto se puede observar directamente en la forma en que se acoge a Inge, a quien José Raquel —hermano y adversario de Máximo al representar la asimilación a las normas hegemónicas— trajo a Chambacú.¹⁸ Aunque más tarde Inge abogue por los intereses de la población libertadora y antirracista bajo el liderazgo de Máximo, su apariencia deja en la comunidad femenina la impronta de emular la hegemónica norma de belleza, ya que, desde su llegada, “todas en la isla querían alisarse y broncear sus cabellos” (Zapata 2010, 143).¹⁹ José Raquel, antagonista dentro de la familia —no solo por sus vicios, como la adicción al alcohol y las visitas al prostíbulo, sino también por su pérdida de identidad, manifestada en su asimilación acrítica a la blanquitud y su integración voluntaria en el ejército— encarna las normas hegemónicas cuando le ordena a una de las prostitutas deshacerse de su pelo crespo: “Córtense ese pelo rojo de berraco” (143).²⁰ Lucía Ortiz interpreta ese episodio como una negociación de identidades, un tema sobresaliente a lo largo de la novela, en la que las prostitutas, entre otras cosas por su intento de expresarse en el idioma ajeno, el inglés, representan la funesta pérdida de la identidad colectiva, forzada por las supuestas posibilidades de ascenso social en la hipócrita sociedad eurocentrista de la ciudad portuaria: “Las Rudensillas y ‘la Carioca’, las prostitutas del barrio, pretenden maquillar su identidad negra al pintarse el pelo de rubio” (2007, 165-166). Hacia el final de la novela, la poco prometedor idea de una de las Rudensillas de enderezarse el pelo se corresponde con estas cuestiones de identidad, ya que el cabello del personaje está obviamente tan desgredado que la idea de hacerse una permanente parezca inefectiva: “Tu pelo no lo estiran ni con almidón” (Zapata 2010, 171). El hecho de que su cabellera sea tan difícil de domesticar sugiere que las prostitutas, incluso si lo desearan, no pueden adoptar completamente una apariencia ‘blanca’ debido a la resistencia de su cabello a ser alterado. Luis Valencia Angulo interpreta ello como una tensión entre, por un lado, una parte negativa de desvalorización personal con la correspondiente sumisión a la blanquitud y, por otra, la lucha antirracista como mensaje positivo: “Resignación y blanqueamiento como correlato de la baja autoestima, habían hecho metástasis en Chambacú. Dos males que han estado presentes en la historia de la diáspora africana en diferentes contextos, pero que del todo no han logrado contener sus fuerzas” (2021, 152).

Las fuerzas emergentes de los diversos movimientos afro desde la segunda mitad del siglo XX,²¹ orientados a aumentar la autoestima y resistir la resignación simbolizada en el blanqueamiento, se viven y escenifican en la escritura

autobiográfica del XXI, expresándose performativamente a través de los recuerdos de los luchadores precedentes.

En su libro reciente, *El racismo y yo*, Valencia relata cómo lleva a cabo su lucha dignificadora del cabello crespo, disputada principalmente en los medios de comunicación, lo que la llevó a ser la primera afrocolombiana en lucir el cabello natural como presentadora en Canal RCN, desencadenando así una revolución simbólica: “Desde entonces, en 2014, empecé a salir con mi afro en televisión” (2022, 172). En consonancia con el hecho de que numerosas mujeres afrodescendientes escribieron a esta comunicadora social para expresar que estaban “muy orgullosas” (Valencia 2022, 173) de que una de ellas haya quebrado la anterior normativa racista, muchas declararon este primer “día que salí al aire” como momento “histórico para la identidad nacional diversa” (174). En términos de resignificación identitaria, esto sugiere que, en parte gracias a este acto ceremonial capilar, la diversidad —entendida como pluralidad étnica y cultural y consagrada constitucionalmente en 1991— adquiere hoy una mayor centralidad simbólica. Esta transformación discursiva sigue la línea trazada por Manuel Zapata Olivella, pionero en cuestionar el concepto hegemónico de mestizaje, cuyo despliegue en el contexto colombiano del siglo XX implicaba una tendencia al blanqueamiento como ideal de integración nacional (Valencia Angulo 2021, 141; Wade 2013, 45).²² De ahí, esta periodista deduce la enorme “importancia del cabello afro natural como asunto de salud pública, de salud mental y de derechos humanos” (Valencia 2022, 173), atribuyendo no solo una dimensión sociopolítica, sino también sanitaria a los rituales capilares. En síntesis, sus actitudes rebeldes, como la reivindicación del simbolismo heredado del cabello natural, son de crucial pertinencia tanto en el texto narrativo como en los poemas insertados, especialmente “Afro mío” (Valencia 2022, 175-176).²³

Celebrar los peinados afro en la narrativa breve actual

Precisamente, tanto la resistencia como la celebración de la diversidad y la subjetividad autoafirmativa afrolatinoamericana, expresadas a través del cabello al natural, constituyen elementos clave de identidad tratados en la narrativa breve actual, particularmente en los relatos “Selva misteriosa” y “Pelo malo”, incluidos en *Veni te leo* (Shang 2022). Esta antología destaca el empoderamiento de la heterogénea población afrodescendiente de la costa pacífica y del Chocó.²⁴ Todos sus textos se distinguen por valorar la diversidad cultural que define a las comunidades autóctonas, así como sus tradiciones ancestrales, una acentuada musicalidad y oralidad que contribuyen a “aplaudir la resiliencia de sus habitantes” (Manos Visibles 2022, 11). Paralelismos con el texto de Valencia, cuyo primer viaje al Chocó, lugar de sus raíces familiares, transformó por completo su vida, surgen en la medida en que las narraciones breves abordan

principalmente recuerdos de infancia, vivencias personales y experiencias con el racismo, frente al cual las voces articuladas se muestran resilientes. De este modo, al ofrecer literariamente las necesarias redefiniciones de la propia identidad, sustituyendo las “perspectivas ajenas, estereotípicas y colonizadoras” (Shang 2022, 15), los relatos constituyen casos significativos del *writing back* decolonial, reescribiendo las imaginaciones sobre la comunidad afrocolombiana en la memoria cultural.

Ya el lema del relato “Selva misteriosa” de Mario Dulcey Idrobo indica la importancia del esplendor del cabello natural como medio de memoria: “¿Para qué te sirve la cabeza? Para guardar mis historias ¿Y dónde las guardas? En mi cabello” (2022, 115). De acuerdo con este juego entre preguntas y respuestas, la primera frase ilustra la conexión entre cabello y la identidad individual, ampliable a nivel colectivo: “Yo soy mi pelo” (Dulcey 2022, 115).²⁵ Gruber, Shang y Banguero abordan el relato como ejemplo de la importancia de la corporalidad en su cartografía de las luchas de las culturas minorizadas, destacando el tratamiento por el texto del sometimiento del cuerpo negro a las normas éticas y estéticas coloniales: “What is at play is the disciplining of the Black body in conformity with colonial norms of ethics and aesthetics” (2023, 183).²⁶ Esta coerción, en el marco de un autosometimiento discursivamente inducido, encuentra su antítesis en el relato del joven escritor rebelde. Así, la narración sobre la actitud del yo articulado ante las reglas capilares aborda literariamente el tema de la “resignificación del cuerpo negro como determinante de ubicación social en cuanto se asume orgullosamente como espacio figurado de unión con África y por lo tanto como capital simbólico” (Valero 2015, 14). Llama la atención que, con ciertos paralelismos con los enfoques recientes de la ecocrítica decolonial (Dürbeck 2019, 273), este capital simbólico del cabello “selvático y misterioso” (Dulcey 2022, 115) exhiba una considerable agencialidad, como entidad natural notablemente activa. La agencialidad de “las hebras capilares” se manifiesta especialmente en aspectos ceremoniales y musicales, a través del canto y del baile de manera lúdica: “Yo las escucho jugar, bailar y cantar hasta que se adentran de nuevo a la selva” (115). Incluso se puede afirmar que este bosque metafórico, imagen de un ecosistema natural saludable y vivo, representa la memoria y, al adquirir voz propia, determina la escritura del narrador autodiegético: “Me gusta que me hablen, sobre todo cuando escribo. Por eso, al escribir, siempre me acaricio el cabello para que las trenzas me cuenten sus secretos y me susurren sus historias” (115). En este contexto ecocrítico, desde niño aborrece la molesta máquina cortadora que rasura la cabeza y que, al arrebatarle la memoria e identidad, le “recordaba la desgracia de una retroexcavadora que avanza por la selva” (116). La maquinaria, aparentemente símbolo del progreso, se revela como una fuerza meramente colonialista y racista, al penetrar y destruir la naturaleza selvática, que a su vez se considera un rasgo identitario explícitamente positivo del yo articulado.

Para la premiación de su primer cuento, el joven autor se ve obligado a raparse y eliminar las huellas de su herencia africana para “ir muy bien presentado” (117), según las instrucciones de la rectora de su colegio, quien considera imposible conciliar su particular identidad, representada por “ese mechero” estigmatizado, con su expresión literaria. Tras visitar la peluquería, se lleva un disgusto, cumpliendo el espejo relevantes funciones simbólicas al reflejar la imagen propia: “Cuando me vi en el espejo me di cuenta de que me habían hecho un corte militar” (118). La severidad del peinado militar evoca intertextualmente al personaje antagonista José Raquel de *Chambacú*, quien se une voluntariamente al ejército para participar en la guerra y traiciona constantemente su identidad afrodescendiente. En el relato de Dulcey, es principalmente la mencionada rectora quien asume el papel de adaptación conformista a normativas estéticas racistas, guiada por un ideal de blanquitud, debido a su incapacidad de “reconocer que alisaba su cabello para satisfacer a alguien” (119).

Esta actitud congraciadora está directamente relacionada con la sumisión a las normas capilares hegemónicas, que Valencia también denuncia como facilitadoras de la opresión racial y la cosificación, al sostener que cuando especialmente las mujeres dejan de ser afrolatinas en su conciencia, pasan a estar dispuestas a asumir los papeles impuestos: “Es ahí donde el racismo triunfa; cuando nos convence a los mismos afros de que somos lo que el opresor dice que somos” (Valencia 2022, 85). Mientras que en la novela de Zapata Olivella estas actitudes sumisas son abordadas críticamente a través de las posturas de José Raquel y de las prostitutas que visita, en el relato testimonial el personaje antagonista, también en cuanto a las ideas identitarias propuestas por el narrador, es esta rígida rectora, quien, desde su posición jerárquica, refuerza dichas normativas y se convierte en cómplice del sistema que ejerce una violencia cultural.²⁷ Después de romper con sus órdenes, el narrador logra autoafirmarse gracias a una fuerte resistencia vivida durante siete años y agradece a su primo por haberle enseñado, a través de una lección reprochadora, que “yo y mi cabello seamos diferentes” (Dulcey 2022, 120). A partir de este momento, el estudiante de pedagogía asume todos los conflictos y discusiones sobre el aspecto aparentemente poco profesional de su cabello, recontextualizando la imagen públicamente establecida del peinado afro en el entorno laboral, con el fin de resignificar y revalorarlo.

Así, aunque históricamente el cabello afro haya sido considerado un símbolo de falta de modales y etiqueta, Dulcey representa con ese relato a toda una generación de jóvenes que no se avergüenzan de manifestar su identidad afrodescendiente en público (Gruber, Shang y Banguero 2023, 183). Es más, en su texto, incluso denuncia explícitamente la divulgación y el consecuente arraigo de imágenes estereotipadas transmitidas por los medios de comunicación de masas entre niños y adolescentes a las que, finalmente, quiere transformar. Para combatir el racismo desde su posición pedagógica, el

narrador del relato comienza revelando todas las capas en las que han penetrado los postulados racistas, los cuales describe como “un arma muy poderosa que ha sido usada contra nosotros durante siglos” (Dulcey 2022, 121). Entre otras cosas, lamenta en relación con la infancia “que no existen superhéroes con el cabello afro que me generen orgullo y me motiven a ser como ellos” (121). Una vez más, aborda este racismo subliminal que se practica a través de la invisibilización histórica, especialmente reciente en los medios de comunicación influyentes, de la comunidad afrocolombiana, negando sus aportes culturales y sociopolíticos: “Nos han borrado. Han escondido nuestro pasado orgulloso” (121). Al celebrar con orgullo a los antepasados y cultivar sus recuerdos, el narrador se posiciona como pedagogo entre los sujetos activos que ahora se articulan con voz y agencialidad para combatir esta forma de violencia cultural, que sigue difundida y establecida en las imágenes discriminatorias que aún son transmitidas por numerosos medios de comunicación actuales.

Para subvertir las imágenes públicas, reconoce la provocación como un recurso clave para lograr visibilidad y manifestar su identidad resistente, a través de los valores simbólicos redefinidos del cabello y los diversos peinados: “Por esa razón continuaré luciendo mi cabello afro: porque sé que les molesta. A través de él resisto y reexisto diariamente como una semilla que se rehúsa a morir” (121). Al final, retoma el vínculo con los planteamientos ecocríticos sobre la conexión entre la naturaleza y la vitalidad humana para subrayar la naturalidad del cabello como elemento simbólico central: “Si lo corto es como si talara ese bosque que le da oxígeno a mi vida y mutilara la herencia ancestral de los guerreros y las guerreras que vivieron antes de mí. Por eso seguiré cultivando mi selva misteriosa, donde brotan y crecen las ideas, donde florece mi historia” (Dulcey 2022, 122). Las metáforas del reino vegetal ilustran cómo la memoria, determinante para la identidad del yo articulado, prospera y se mantiene viva, gracias al legado ancestral de lucha por la libertad, simbolizado en el cabello como lugar de memoria dinámico (Rigney 2010, 346),²⁸ que se describe asimismo como un ecosistema vivo.

Un mensaje parecido, si bien formulado nuevamente desde una perspectiva afrofeminista, lo expresa Rosa Martínez Villota en “Pelo malo” (2022). Sin embargo, son precisamente las intensas emociones negativas de ira, mezcladas con el orgullo de su afrodescendencia, las que refuerzan las actitudes luchadoras de la narradora tras la anécdota inicial del relato. Esta gira en torno a una profesora universitaria, quien en este contexto asume el papel de antagonista representativa del neoracismo. La profesora anota apodosos “según su parecer” (Martínez 2022, 106) junto a los nombres de sus estudiantes, tildando a la narradora despectivamente de “*Bad hair*”, y le exige, frente a todos, que domestique su pelo ‘malo’: “*Hey, you! ¡Péñese! ¡Recójase ese pelo y preste atención a lo que estoy explicando!*” (Martínez 2022, 105). El monopolio del conocimiento que reclama, al ser la única

autorizada para explicar, junto con el uso del inglés por parte del personaje antagonico, pueden interpretarse como un reflejo de una supuesta posición jerárquica derivada de su asimilación a una cultura globalmente dominante, lo que establece paralelismos, por un lado, con el conformismo de la rectora mencionada previamente y, por otro, con el detalle de que las prostitutas de Chambacú se vieron obligadas a hablar inglés para acceder a un hipotético ascenso social.²⁹

La narradora afectada no solo denuncia las diversas formas de “agresión a mi persona, a mi raza, a mi ser” (Martínez 2022, 106) en clase, tanto la violencia verbal como, posteriormente, la forma de violencia de tocarle el pelo sin su consentimiento (109), sino también la indiferencia de todos los presentes ante “ese comentario racista e ignorante” (106). A partir de ahí, el relato se convierte en un manifiesto contra el alisado, explorando las diversas etapas del desarrollo de la relación de la joven con su propio cabello como característica corporal significativa. En otras palabras, el yo femenino narra su evolución hacia su propia libertad, pasando diferentes etapas. Tras una cierta indiferencia en su infancia, empieza a detestar “tanto rizo indomable” (107). Esta indomabilidad evoca intertextualmente la lucha infructuosa de las prostitutas de Chambacú contra esa misma resistencia de los rizos, otorgando una revalorización positiva a la rebeldía del cabello que no se deja dominar, lo cual reconoce la narradora más tarde. No obstante, como quinceañera, busca conocer el “secreto de la belleza” (107) de un cabello que se ajuste a las normativas estéticas hegemónicas, siguiendo este ritual comúnmente practicado por las jóvenes y duramente criticado por Valencia. Para denunciar la conexión entre una feminidad impuesta (Ngandu-Kalenga 2022, 6) y los dañinos rituales capilares que muchas mujeres, incluidas las más jóvenes, realizan cotidianamente, Valencia describe las experiencias traumáticas vividas cuando, a los 13 años, se vio obligada a recurrir a un tratamiento realizado por una “experta en alisar cabellos afro de niñas menores de quince años” (Valencia 2022, 70).³⁰ Al detallar las exigencias de este ritual de celebración del decimoquinto cumpleaños, insiste en los peligros de los tratamientos capilares con productos químicos, subrayados también por Randy (2015, 116).

De acuerdo con el anhelo de una estética femenina aceptada socialmente,³¹ el yo narrado en la trama de Martínez realiza la ceremonia con entusiasmo al principio; sin embargo, su descripción retrospectiva se convierte en una denuncia severa, coincidiendo con Valencia sobre los peligros del tratamiento químico al relatar las “quemaduras de ácidos por toda mi cabeza” (Martínez 2022, 108). Tras la desagradable experiencia, utiliza para su cabellera una máquina planchadora que le hace “mucho más fácil controlarla” (108). Llama la atención la aparente necesidad de control sobre el cabello, un control derivado del pensamiento colonialista e instrumentalizado como arma para someter a las mujeres afrodescendientes a través de políticas restrictivas que estandarizaban la blanquitud como norma estética (Ngandu-Kalenga 2022,

3). Sin embargo, tras la avería de la máquina, la narradora se ve obligada a renunciar al alisado de su “pelo maltratado” (Martínez 2022, 109) y optar por un peinado alternativo, cuya disconformidad con los ideales imperantes se percibe como extremadamente controvertida en su entorno, particularmente en su tierra natal del Pacífico, donde “muchos se creyeron con el poder de hablar por mí y mis decisiones”, aconsejándole que “piense en su futuro profesional” (110). Una vez más, el aspecto laboral se impone cuando otras personas –además, de la misma comunidad– pretenden arrebatar al sujeto su autodeterminación sobre su cabello. No obstante, la protagonista es capaz de resistir esta presión social gracias a la lectura de afrofeministas ejemplares a nivel transnacional como la estadounidense Angela Davis o la española Desirée Bela-Lobedde.³² Cabe resaltar las referencias intertextuales que aquí homenajean a las luchadoras afrodescendientes en otros países del mundo, difundidas mediante redes sociales y plataformas digitales como la explícitamente mencionada revista *Afrofeminas*, a las cuales resulta ventajoso seguir para “reivindicar los valores estéticos negros [...] la recuperación de la autoestima, respetando la naturaleza del cabello” (Martínez 2022, 110). De nuevo, esta autorrepresentación sobre el cabello se vincula con los dos principios señalados por Valero (2015, 13) acerca de la política de autoafirmación de la subjetividad afrodescendiente, forjada a partir de la integración de una comunidad translocal. De esta manera, la narradora prueba unas trenzas sintéticas y se corta su “cabello maltratado” anteriormente para deshacerse de un “pelo ajeno”, renunciando así al falso yo impuesto en favor de su propia identidad, ahora reforzada. Así, finalmente alcanza la agencialidad necesaria para visibilizar su cabellera natural y una autoafirmación que revela públicamente cuando se siente “dueña de mi mundo y eso había que mostrárselo a los demás” (Martínez 2022, 111). Como Edna Valencia, reconoce el valor político de su estilo capilar, cuando funda una iniciativa colectiva universitaria “que reivindicara la identidad afrocolombiana” al organizar talleres y exposiciones, manifestando a nivel espacial que “el pelo era el territorio de donde nosotros procedíamos” (Martínez 2022, 112).

Inscribiéndose en una tradición relativamente reciente, gracias, entre otras cosas, a los aportes de los hipotextos literarios, las palabras de la narradora enfatizan con sus exposiciones públicas el valor del cabello como medio de memoria cultural contra el silenciamiento, la invisibilización y, en consecuencia, el olvido forzado destructivo (Assmann 2016, 49) de la comunidad: “Nuestro pelo era la extensión de la resistencia contra el olvido, la discriminación y la negación” (Martínez 2022, 112). Por lo tanto, puede concluir su historia sobre su desarrollo positivo –convirtiendo su cabellera natural en “pelo bueno” (112)– subrayando su capacidad para superar el incidente traumatizante con la profesora racista y completar con éxito sus estudios, transmitiendo en el discurso público de celebración de la graduación un “mensaje de comprensión histórica y de reivindicación a las mujeres negras y a nuestro cabello” (112).³³ Con esto, remite, en

particular, a las largas luchas de las mujeres afrodiaspóricas, a sus ancestras conmemoradas y a los numerosos obstáculos que se les han interpuesto a lo largo de la historia, cuyo curso desea ahora reescribir el sujeto actual, reclamando voz y agencialidad.

Celebrar la afrocolombianidad en los diálogos entre narrativa y música actual

Mediante el recuerdo de sus vivencias y retos en *El racismo y yo*, Valencia pone en escena los elementos que estructuran una nueva identidad afrocolombiana, particularmente femenina. Una anécdota central de su infancia, ocurrida en el altamente simbólico año 1991, está vinculada a la música, aunque de una intérprete no afrodescendiente. Narra detalladamente cómo cantaba en el colegio la canción “Pelo suelto” de la cantante y actriz mexicana Gloria Trevi. Para vivirla performativamente como un “grito liberador” (Valencia 2022, 48) de las normas impuestas, se deshizo de sus trenzas, lo que, sin embargo, la hizo objeto de burlas por su “pelo de bruja” e incluso de “abuso físico” (49) por parte de compañeros y profesores. De ello concluye que los principios del feminismo se aplican de manera diferente dependiendo del contexto racial, y argumenta que los mensajes emancipadores transmitidos en la canción son más fáciles de poner en práctica para las mujeres blancas. En contraste, las mujeres negras enfrentan obstáculos adicionales, como señalan las críticas al feminismo blanco *mainstream* realizadas por activistas e intelectuales que representan el feminismo interseccional (Cubillos 2015, 121). En el sentido ilustrado por Crenshaw (1989, 149) con su imagen del cruce de caminos,³⁴ Valencia afirma que la “estigmatización del cabello afro, como todo en la vida, golpea con muchísima más fuerza a las mujeres que a los hombres” (2022, 167). A pesar de los múltiples obstáculos, a partir de entonces, decide movilizarse y luchar por su derecho a materializar las ideas liberadoras, ya que la “promesa de emancipación femenina que ofrecía Gloria Trevi en su canción sería para mí mucho más que una quimera” (Valencia 2022, 49). Para hacer realidad lo supuestamente imposible, esta activista percibe la necesidad de luchar en honor a sus antepasados, especialmente las femeninas, cuando ya no puede mirarse al espejo con la conciencia tranquila para “amarme de acuerdo a mi propia belleza”, debido a “que estaba renunciando al máximo poder que mis ancestras me habían heredado: el hecho mismo de ser yo” (Valencia 2022, 74).

Los mismos valores que Valencia propaga son representados por Robe L Ninho, quien, a través de su rap, presenta una propuesta alineada con el modelo contradiscursivo descrito por Valero (2015, 13).³⁵ Esta práctica musical y lírica para manifestar una específica estrategia autoafirmativa y fortalecer la identidad afrodescendiente guarda notables paralelismos con el trabajo del grupo Kombilesa Mí del Palenque de

San Basilio.³⁶ Es precisamente una reescritura historiográfica mediante la inserción de los recuerdos de los sujetos afrodescendientes en la memoria cultural lo que persigue este rapero, proclamando en su canción “N-E-G-R-O” que “[l]a historia es manipulada y su esencia distorsionada” (Ninho 2021). Sostiene líricamente que se trata de una “conveniencia para crear una filosofía errada”, que se perpetuaría con el fin de mantener las jerarquías colonialistas. Así, el yo articulado comienza a identificarse a través de las identidades redefinidas de sus antepasados: “No soy descendiente de esclavos, camaradas / Yo soy descendiente de personas que fueron esclavizadas” (Ninho 2021). Esta insistencia en el hecho de que los esclavistas, agentes hegemónicos durante el colonialismo, convirtieron violentamente a los africanos y sus descendientes en una población estigmatizada y subalterna, desafía la naturalización de discursos racistas con sus correspondientes jerarquías establecidas. Esto significa la posibilidad de honrar a los ancestros, especialmente cuando resistieron las condiciones antinaturales y lucharon como cimarrones por su libertad y la de sus descendientes.

Este homenaje a todos los antepasados que no se dejaron subyugar, como acto de autoafirmación política a favor del fortalecimiento de la subjetividad afrodiaspórica, lo realiza ampliamente en la canción “Cimarrón”, cuyo vídeo se rodó en el mencionado Palenque y se estrenó el 21 de mayo de 2024, Día Nacional de la Afrocolombianidad.³⁷ En el vídeo, se presenta una enseñanza decolonial en este primer pueblo libre de las Américas,³⁸ donde una profesora recuerda las hazañas épicas de los ancestros cimarrones ante un grupo de escolares. Al articular estas memorias, Ninho subvierte el término cimarrón, descontextualizándolo del significado despectivo utilizado por los colonizadores, que lo asociaban con un binarismo entre hombres civilizados –blancos– y animales salvajes, como eran considerados todos los *otros*, y lo reapropia para resignificarlo de manera positiva, retomando el uso que hacían de él las personas esclavizadas que lograban escapar (Navarrete 2001, 89). Esto le permite reescribir la memoria cultural para modificar la Historia oficial, respondiendo en la ceremonia escolar a la pregunta planteada inicialmente por el coro de los niños: “1492 – ¿Qué pasó?” (Ninho 2024). Partiendo de la idea de Valero (2015, 114), quien considera la descripción literaria de las experiencias traumáticas de la esclavitud como un rasgo unificador en toda la literatura afrolatinoamericana, la canción denuncia las consecuencias nefastas de la conquista y los actos deliberados de violencia de los colonizadores codiciosos, quienes trataban a los africanos traídos como animales para justificar discursivamente las jerarquías que estaban estableciendo. Las letras dejan patentes las contradicciones y falsedades que surgen al honrar por sus actos al responsable de múltiples violencias, “diciendo que América descubrió – ¡Tan hipócrita!” (Ninho 2024). Esta exclamación de los niños escolares, como comentario, es coherente con la descripción del ‘descubrimiento’ del continente que hace Valencia en su libro, al calificarlo como la “mentira más grande de la historia de la humanidad” (2022,

34). Junto con la imposición de las narrativas colonialistas sobre el progreso, ya desenmascaradas como falsedades, se establecieron creencias y normas estéticas durante el colonialismo, como la suposición racista de que la blanquitud era la única medida de belleza, condenando a todos los que no eran europeos a una ‘eterna fealdad’ (Ngandu-Kalenga 2022, 4). De todas formas, el desenlace del relato en la primera estrofa de la canción, “pero el negro se le rebeló y las cadenas rompió” (Ninho 2024), evidencia la resistencia y la rebelión, ausentes en la mayoría de los libros de historia, de todos los que lograron liberarse de la esclavitud. En el espíritu de la enseñanza transmitida en el vídeo, el texto lírico exige la aceptación de la propia versión de la historia, resultado de una larga cadena de rituales que cultivan la tradición oral, para modificar los libros y textos oficiales: “De sus libros de historiografía cambien el guion” (Ninho 2024). En contraposición a su relegación a la condición de subalternos, las letras de la canción abogan por el reconocimiento y la celebración no solo de la noble ascendencia de los africanos traídos al continente —como, por ejemplo, el fundador del Palenque, Benkos Biojó, aceptado como rey (Zapata 2021, 272)—, sino también de sus méritos y aportaciones culturales: “Nuestra realeza ancestral exige reivindicación / Pues la historia afro no comienza en la esclavización” (Ninho 2024). También en este caso de *writing back* musical, el rapero se opone al olvido forzado con el objetivo de descolonizar el conocimiento. De la responsabilidad de los miembros de una comunidad de recordar los nombres de sus difuntos y de transmitirlos a las generaciones futuras deriva la noción de *fama*, en su significación original de recuerdo póstumo como forma secular de inmortalidad (Assmann 2018, 35-36). En este sentido, y como acto de resistencia contra el olvido destructivo, esta canción retoma la función conmemorativa original de la poesía, recordando a nueve personajes femeninos africanos o afrodescendientes para inscribir sus nombres —y así conferirles fama— en la dimensión cultural de la memoria. La exclamación de que estas mujeres heroicas, algunas de las cuales, como Harriet Tubman, escaparon ellas mismas de la esclavitud y ahora representan figuras clave del abolicionismo y han hecho “historia” (Ninho 2024), ayuda a condensar su significado simbólico, transformando sus nombres en figuras centrales de memoria. Así, Ninho enfatiza la importancia de las mujeres en el movimiento del cimarronaje, antes de que el final del videoclip lo muestre tratando el cabello de una mujer negra, representada por Edna Valencia, para devolverlo a su estado natural. La ejecución de este ritual capilar, en contraposición al alisado, puede interpretarse como un alegato simbólico contra el blanqueamiento, reforzando ceremoniosamente la identidad de las mujeres negras como libres y autodeterminadas.

Esto enlaza directamente con la canción “Cabello bello” (Ninho 2023), interpretada también por el mismo rapero, que, a su vez, mantiene un estrecho diálogo intertextual con “Los peinados” (2019) de Kombilesa Mí.³⁹ Al resaltar la belleza de “cuanta diversidad”, se observa una continuidad en su

discurso, en el que sostiene aquí que “el racismo no es más que un complejo de inferioridad” (Ninho 2023). Se establecen paralelismos con el relato de Martínez, ya que el rapero contradice la consideración de un pelo como ‘malo’, mantenida desde la época de la esclavización, de un discurso hegemónico persistente incluso en el siglo XXI:

[S]e ha metido en la cabeza esta gente
Que mi pelo es malo como si mi pelo fuera un
delincuente.
Mi pelo no ha robado, ni ha matado, ni ha estafado,
ni ha violado a nadie: yo lo declaro inocente (Ninho
2023).

La referencia a la delincuencia asignada del cabello natural establece paralelismos intertextuales no solo con el relato de Martínez, sino también con el de Dulcey quien señala que su pelo sea asociado por la sociedad hegemónica con estereotipos como el consumo de drogas y la adicción (2022, 120). Al personalizarlo, Ninho dota a su cabello y los peinados correspondientes de una agencialidad política, declarando en todo caso su legitimidad, ya que no han cometido actos delictivos, sino justicieros y reivindicatorios. Esto conecta con el final del relato de Martínez tanto como con la frase “mi pelo es bueno” (Kombilesa 2019) en la canción “Los Peinados”, donde las letras rapeadas subvierten las características del mal llamado “pelo cucú” de manera extraordinariamente positiva.⁴⁰ Un paralelismo llamativo entre las canciones es el uso irónico de los insultos y términos despectivos establecidos para el pelo afro, de los cuales se apropian para invertir sus significados, como ocurre con las “greñas” mencionadas por Ninho. Así, en consonancia con el narrador del relato analizado de Dulcey, los músicos que se enuncian en las canciones recurren a la provocación y a la fuerza subversiva de la ironía.⁴¹ En cuanto al uso estigmatizante del cabello en el contexto esclavista, este se empleaba como una forma de marcar a los esclavizados como seres inferiores. Por ejemplo, el uso del término ‘lana’ para referirse al cabello afro los equiparaba retóricamente con animales (Ngandu-Kalenga 2022, 4). La afirmación posterior de que las mujeres negras solo atraían a ‘simios machos’ refleja cómo se utilizaban metáforas del reino animal, como la misma palabra ‘cimarrón’ (Navarrete 2001, 89), para imponer una narrativa despectiva. Este discurso racista encuentra respuesta en la postura del yo articulado por Ninho, quien, de manera contestataria, afirma que lo que al racismo y sus representantes “engancha / es que tengo mi sello” (2023). Al enfatizar el valor del legado ancestral, declara, a continuación, que, por ser “heredado [...], vivo orgulloso de ello” (Ninho 2023), invirtiendo así el significado del sello impuesto y transformándolo en una señal de identidad. De este modo, otorga a los miembros de la comunidad a nivel global una dignidad heredada desde la esclavitud, que ha perdurado a lo largo del siglo XX, haciendo referencia a la fuerza luchadora de una de las figuras clave del movimiento rastafari y de los regentes abolicionistas más importantes de

África: “Sí, mis *locs*, una forma de expresarse, / identificarse cual guerrero de Haile Selassie” (Ninho 2023).⁴² Los siguientes versos, que escenifican la dimensión comunicativa de la memoria colectiva relacionada con la tradición oral y los aspectos corporales de los estilos capilares, veneran especialmente a todas las ancestras esclavizadas pero rebeldes que utilizaron su cabello como una herramienta de lucha por su propia libertad y, sobre todo, la de sus descendientes (Ngandu-Kalenga 2022, 3): “Hasta que no los liberasen, no iban a pelarse” (Ninho 2023).

La canción se refiere precisamente a la mencionada narrativa de resistencia y al simbolismo liberador del peinado afrofemenino derivado de las funciones insurgentes del cabello, que durante el escape de la esclavización “sirvió para que ocultaran informaciones y semillas” (Ninho 2023). La conmemoración de las prácticas liberadoras de los antepasados resistentes se realiza narrativamente, al detallar las letras los procesos concretos de liberación a través de los peinados, creando una propia identidad cultural:

Para mis ancestros negros, cimarrones, sublevados
con las trenzas enviaban los mensajes
y dibujaban puntos de referencia, caminos, pasajes,
una especie de mapa, que tejían y seguían,
y servían de ruta de escape para el cimarronaje
(Ninho 2023).

Con respecto al mapa mencionado, resulta relevante que, en la lucha libertadora, juegan un papel central, en particular, los peinados trenzados llamados *hundito*, un diseño inspirado en la topografía de las montañas locales, y *carreítas*, cuyos patrones imitan las carreteras regionales, aludiendo a las rutas de escape de los cimarrones (Ngandu-Kalenga 2022, 3).

El mismo camino hacia la libertad representan los peinados también en la canción homónima de Kombilesa Mí, cuyo estribillo aclara desde el inicio:

Los peinados son una forma de expresión,
que ayudaron durante la esclavización,
dibujaron el camino perfecto,
que ha llevado a los negros a la liberación (Kombilesa 2019).

El curso posterior de la argumentación en las letras también enfatiza el valor simbólico de las trenzas para el yo articulado: “Me hago las trenzas / Me hago los gajos” (Kombilesa 2019), ya que estos “lindos tejidos trenzados, [que] con estrategias crearon”, ayudaron a los antepasados a conseguir la libertad y, por tanto, también a aquellos que articulan sus memorias hoy en día para rendir homenaje a las luchadoras anteriores: “En esos bellos peinados, un gran camino trazaron / los cuales nos han llevado, a la liberación” (Kombilesa

2019). Por ejemplo, las mujeres forzadas a trabajar en las minas que planeaban escapar escondían semillas y oro en sus trenzas de raíz para asegurarse de que los asentamientos palenques tuvieran suficientes alimentos y autonomía económica (Ngandu-Kalenga 2022, 3). Los métodos creativos para transportar no sólo mensajes y conocimientos, sino también materiales prácticos esenciales para la supervivencia hacen del cabello un medio de memoria cuyas funciones convierten la elaboración de peinados en un ritual que subraya ceremoniosamente la dignidad reivindicada por la comunidad afrocolombiana, como aclaran las letras de Kombilera Mí:

Métetelo en la memoria:
nuestro pelo tiene historia,
creatividad, resistencia y mucha libertad;
por eso yo lo uso con dignidad (Kombilesa 2019).

Al conectar la performatividad de los actos de recordar pasado, presente y futuro (Erlil y Rigney 2009, 2), en las letras, el ritual capilar de homenaje a los ancestros no solo otorga dignidad a la identidad de los sujetos actuales, sino también a la de las generaciones venideras, en particular: “Hazlo por tus abuelos / y por tus hijos” (Kombilesa 2019).

La mejora de las condiciones de vida infantiles es una de las principales preocupaciones de ambas canciones, reflejando cómo el acto de recordar puede incidir profundamente en el futuro. Conectando con lo expresado por Dulcey sobre la ausencia de superhéroes con el pelo afro, Ninho lamenta que “las princesas de Walt Disney son rubias o trigueñas / [...] Es como si las niñas negras a ser princesas no tienen derecho” (2023). Las normas de belleza eurocéntricas que siguen transmitiendo los medios de comunicación actuales, cuyas consecuencias deplora aquí el rapero, son un asunto que preocupa a numerosos escritores e intelectuales afrocolombianos contemporáneos.⁴³ A la vista de que Ninho retoma al final de “Cabello Bello” el estribillo de “N-E-G-R-O”, afirmando una propia identidad afrolatinoamericana específica y translocal, se puede constatar que, gracias efectivamente al diálogo intertextual pronunciado sobre estas cuestiones identitarias entre la música, sus letras y otros textos literarios y ensayísticos, se refuerza el valor simbólico de los estilos capilares, el cimarronaje y la reescritura decolonial de la memoria.

Conclusiones

En los textos analizados, la afrocolombianidad se escenifica y celebra rememorando performativamente un pasado compartido que determina las identidades colectivas del presente, permitiendo su resignificación. En este sentido, los textos narrativos y musicales recientes coinciden en negociar las diversas significaciones de los elementos identitarios centrales a través de continuos diálogos intertextuales, tanto

entre sí como con los clásicos de la literatura afrocolombiana. Gracias a los vínculos estrechos entre ritualidad y conmemoración, que celebran los valores y creencias de determinados colectivos culturales, los actos de recuerdo afrocolombianos se ritualizan, honrando especialmente la resistencia de los ancestros, lo que permite reescribir la memoria cultural y resignificar los rituales capilares. Es decir, dentro del culto a los antepasados, al mantener vivos los recuerdos de los cimarrones como pioneros de la lucha libertadora, los actos cotidianos de peinado se transforman en rituales ceremoniales y sus valores semánticos actuales se redefinen en el contexto

del movimiento del cimarronaje como elementos formativos de las identidades contemporáneas resistentes.

En última instancia, la resignificación de los rituales capilares depende de estos actos de recuerdo que celebran la resistencia ancestral, especialmente de las mujeres. Al rebelarse contra la estética normativamente impuesta del pelo liso, todos los rituales capilares que lucen ceremonialmente el pelo ensortijado natural se convierten en un símbolo particular de la resistencia y la herencia de los cimarrones, como se manifiesta en los textos narrativos y musicales.

Obras citadas

Música

- Kombilesa Mí. 2019. “Los peinados”. Canción con videoclip. Consultado 15 de febrero de 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=tCy0HphFRYk>.
- Ninho, Robe L. 2021. “N-E-G-R-O”. Canción con videoclip. Consultado 15 de febrero de 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=kFpfjKyH0qc>.
- Ninho, Robe L. 2023. “Cabello bello”. Canción con videoclip. Consultado 15 de febrero de 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=ZH0Mbobc6Mk>.
- Ninho, Robe L. 2024. “Cimarrón”. Canción con videoclip. Consultado 15 de febrero de 2025. <https://www.youtube.com/watch?v=0IlagV9ONQk>.

Literatura

- ACNUR. Sin fecha. “Constitución Política de Colombia”. Consultado 15 de febrero de 2025. <https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2001/0219.pdf>.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin. 2005. *Post-colonial studies: the key concepts*. Londres: Routledge.
- Assmann, Aleida. 2016. *Formen des Vergessens*. Gotinga: Wallstein.
- Assmann, Aleida. 2018. *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Assmann, Jan. 2011. *Historia y mito en el mundo antiguo*. Madrid: Gredos.
- Builes, Ana Elena, Adriana Anaconda Muñoz y Lina María Suárez Vásquez. 2022. “El litoral Pacífico colombiano: ritmos de vida de Juradó a Cabo Manglares.” *Revista de Estudios Colombianos* 60, 5-9.
- Castillo, Luis Carlos. 2021. “Aproximación a *El hombre colombiano* de Manuel Zapata.” En Manuel Zapata Olivella: *El hombre colombiano*, 25-53. Cali: Universidad del Valle.
- Crenshaw, Kimberle. 1989. “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics.” *The University of Chicago Legal Forum* 140, 139-167.

- Cubillos Almendra, Javiera. 2015. "La importancia de la interseccionalidad para la investigación feminista." *Oxímora, Revista Internacional de Ética y Política* 7, 119-137.
- Dulcey, Mario. 2022. "Selva misteriosa." En *Vení, te leo*, editado por Gilbert Shang Ndi, 115-122. Bogotá: Manos Visibles.
- Dürbeck, Gabriele. 2019. "Narratives of the Anthropocene: From the Perspective of Postcolonial Ecocriticism and Environmental Humanities." En *Postcolonialism Cross-Examined*, editado por Monika Albrecht, 271-288. Londres: Routledge.
- Erlil, Astrid. 2012. *Memoria colectiva y culturas del recuerdo: estudio introductorio*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Erlil, Astrid y Rigney, Ann. 2009. "Introduction: Cultural Memory and its dynamics." En *Mediation, remediation, and the dynamics of cultural memory*, editado por Astrid Erlil y Ann Rigney, 1-14. Berlín: De Gruyter.
- Fischer-Lichte, Erika. 2009. "Einleitung: Zur Aktualität von Turners Studien zum Übergang vom Ritual zum Theater." En Victor Turner: *Vom Ritual zum Theater*, i-xx. Fráncfort: Campus.
- Galtung, Johan. 1996. *Peace by peaceful means*. Londres: SAGE.
- Göttsche, Dirk. 2019. "Introduction: Memory and postcolonialism." En *Memory and Postcolonial Studies: Synergies and New Directions*, editado por Dirk Göttsche, 1-45. Oxford: Peter Lang.
- Gruber, Valerie, Gilbert Shang Ndi, y Rigoberto Banguero Velasco. 2023. "Towards Transcultural Self-Writing: Mapping the Struggles of Minoritised Cultures in Colombia." En *A Relational View on Cultural Complexity*, editado por Julika Baumann Montecinos, Josef Wieland y Tobias Grünfelder, 173-189. Londres: Springer Nature.
- Halbwachs, Maurice. 2004. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas de la Universidad.
- Henao Restrepo, Darío. 2021. "Manuel Zapata Olivella: vida y obra a disposición del mundo." En Manuel Zapata Olivella: *El hombre colombiano*, 21-23. Cali: Universidad del Valle.
- Manos Visibles. 2022. "Presentación." En *Vení, te leo*, editado por Gilbert Shang Ndi, 9-13. Bogotá: Manos Visibles.
- Manotas, Edna. 2023. "¡Tengo el pelo malo!". Blog. Consultado 15 de febrero de 2025. <https://www.uninorte.edu.co/web/ednam/entrada-blog/-/blogs/tengo-el-pelo-malo?cmd=redirect&arubalp=12345>.
- Martínez Villota, Rosa. 2022. "Pelo malo." En *Vení, te leo*, editado por Gilbert Shang Ndi, 105-113. Bogotá: Manos Visibles.
- Navarrete Peláez, María Cristina. 2001. "El cimarronaje: una alternativa de libertad para los esclavos negros." *Historia Caribe* 6, 89-98.
- Ngandu-Kalenga Greensword, Sylviane. 2022. "Historicizing black hair politics: A framework for contextualizing race politics." *Sociology Compass* 16 (8), 1-13. DOI: 10.1111/soc4.13015
- Nora, Pierre. 2008. *Los lugares de la Memoria*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Ortiz, Lucia (2007): "'Chambacú corral de negros' de Manuel Zapata Olivella, un capítulo en la lucha por la libertad." En *Chambacú, la Historia la escribes Tú: Ensayos sobre Cultura Afrocolombiana*, editado por Lucia Ortiz, 155-170. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Osthues, Julian. 2017. "Rewriting." En *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, editado por Dirk Göttsche, Axel Dunker y Gabriele Dürbeck, 216-219. Stuttgart: Metzler.
- Randle, Brenda. 2015. "I am not my hair; African American Women and their struggles with embracing natural hair." *Race, Gender & Class* 22, 114-121.

- Rengifo, Alejandra. 2001. "Marx, Garvey y Gaitán: palimpsesto ideológico en Chambacú, corral de negros." *Afro-Hispanic Review* 20 (1), 36-42.
- Rigney, Ann. 2010. "The Dynamics of Remembrance: Texts between Monumentality and Morphing." En *A Companion to Cultural Memory Studies*, editado por Astrid Erll et al., 345-353. Berlin/New York: De Gruyter.
- Shang Ndi, Gilbert. 2022. "Evocar para narrar, narrar para empoderar." En *Vení, te leo*, editado por Gilbert Shang Ndi, 14-20. Bogotá: Manos Visibles.
- Turner, Victor. 1982. *From Ritual to Theatre*. Nueva York, PAJ Publications.
- Valencia Angulo, Luis Ernesto. 2021. "Racismo y reconocimiento en una novela de Manuel Zapata Olivella." *Meridional: Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 16, 139-159.
- Valencia Murillo, Edna Liliana. 2022. *El racismo y yo*. Bogotá: Intermedio Editores.
- Valero, Silvia. 2013. "¿De qué hablamos cuando hablamos de literatura afrocolombiana? o los riesgos de las categorizaciones." *Estudios de Literatura Colombiana* 32, 15-37.
- Valero, Silvia. 2015. "Introducción. Literatura y 'afrodescendencia': identidades políticas en la literatura afrolatinoamericana del siglo XXI." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 41 (81), 9-17.
- Wade, Peter. 2013. "Racismo, democracia racial, mestizaje y relaciones de sexo/género." *Tabula Rasa* 18, 45-74.
- Zapata Olivella, Manuel. 2010. *Chambacú, corral de negros*. Bogotá: Banco de la República.
- Zapata Olivella, Manuel. 2021. *El hombre colombiano*. Cali: Universidad del Valle.

Notas

1. Nacido en Cuba en 1982 y conocido como Robe L Ninho, Roberto Álvarez se involucra en la estética afro de carácter politizado, en una línea similar a la de la activista colombiana Edna Valencia, cuatro años menor que el músico. Esta afinidad permite, en esta contribución, realizar un estudio comparativo de sus posturas, junto con otras voces reivindicatorias expresadas en distintos medios, haciendo justicia a la intermedialidad de los diálogos mediante los cuales se construye la memoria colectiva (Erll 2012, 169).
2. Un cuestionamiento llamativamente crítico ocurre, por ejemplo, en la novela *La Casa de la Belleza* de Melba Escobar, cuando la protagonista afrocaribeña, Karen Valdés, quien al final de la trama se encuentra al borde del suicidio debido a una pérdida total de su memoria e identidad tras múltiples experiencias entrecruzadas de discriminación racista, detalla los rituales cotidianos y naturalizados -en este caso, notablemente destructivos- del alisado en la primera frase del segundo capítulo: "Desde bien pequeñitas las negras y las mulatas se alisan el cabello con la plancha, con crema, con secador, con píldoras masticables, se hacen la toga o la vuelta, se ponen mascarillas, duermen con medias veladas en la cabeza, usan un sellador de puntas de silicona" (Escobar 2015, 17).
3. Turner (1982, 22) define los rituales y las ceremonias como relevantes factores sociales y un medio para consolidar a los grupos como comunidades, basándose en el reflejo y la narración de su vida cotidiana e historia. En este contexto, toda narración se entiende como un texto que solo puede desplegar su variedad de significados a través de su representación, es decir, de su escenificación performativa, de la que depende esencialmente. Los mecanismos centrales aquí son los momentos de *communitas* generados en los rituales, que producen un mayor sentido de comunidad, y el uso específico de símbolos como portadores condensados y ambiguos de significado, lo que permite a todos los participantes del ritual establecer diferentes marcos interpretativos (Fischer-Lichte 2009, vii). En el centro de esta reinterpretación se sitúa la resignificación de los símbolos, también con respecto a su valor semántico en la memoria colectiva, que asimismo depende de su puesta en escena performativa (Erll y Rigney 2009, 2).

4. Las ideas de Halbwachs (2004), desarrolladas en la primera mitad del siglo XX, sostienen que la memoria no es solo individual, sino una construcción social transmitida dentro de los grupos, que se forma y se sostiene a través de interacciones y normas sociales dinámicas. Esto implica que es fundamental cómo se seleccionan, organizan e interpretan los recuerdos dentro de los colectivos, especialmente a través de eventos festivos y actos conmemorativos que marcan la identidad del grupo y negocian los distintos significados del pasado.
5. Esta denominación se refiere a todo el colectivo afrodescendiente que en Colombia se entiende por incluir a las denominadas comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras. En cuanto a las raíces africanas, resulta relevante que Turner desarrollara su noción crucial de la *liminalidad* con referencia a las sociedades tribales africanas.
6. Según Erll y Rigney (2009, 2), la memoria es notablemente dinámica por lo que cualquier fenómeno relacionado se entiende mejor como un compromiso activo con el pasado, en lugar de uno reproductivo. En este sentido, recordar consiste en actos conscientes y performativos, en el sentido austriaco; es decir, cuando la memoria se pone en escena, se construye una versión determinada del pasado que se convierte en una realidad social y cultural.
7. La estrategia literaria de la reescritura decolonial se deriva de la noción de *rewriting* (Osthues 2017, 216) de los estudios poscoloniales, que, a su vez, mantienen numerosas sinergias con los estudios sobre la memoria (Göttsche 2019, 3).
8. Acuñado por Salman Rushdie en 1982 y establecido como paradigma en los estudios literarios poscoloniales por Ashcroft, Griffiths y Tiffin en su influyente obra *The Empire Writes Back* (1989), el término *writing back* hace referencia a un tipo de escritura contradiscursiva. También conocida como escritura de réplica, esta adquiere relevancia al examinar críticamente la dicotomía entre el centro imperial y la periferia (neo)colonizada, reflejando las múltiples colonialidades y estructuras coloniales persistentes.
9. En esta veneración de los antepasados, Edna Valencia subraya que, por un lado, contribuyeron decisivamente a la construcción del Estado y la economía actual mediante su trabajo indispensable, aunque forzado. Por otro lado, destaca que muchos se rebelaron y se negaron a cumplir los roles impuestos por la esclavización, huyendo y liberándose como cimarrones. Para más detalles sobre el fenómeno del cimarronaje, véase Navarrete (2001).
10. Manuel Zapata Olivella protagoniza la lucha por el reconocimiento de la diversidad étnica y cultural del país y por el rescate y consiguiente revalorización de los aportes culturales de la población afrodescendiente (Henoa 2021, 22). Con un papel destacado en el desarrollo del pensamiento decolonial en las Américas, hoy se le considera un padre fundador “de los estudios afrocolombianos y uno de los primeros pensadores negros” en destacar “el mestizaje racial y cultural en la conformación de la sociedad y la nacionalidad colombianas” (Castillo, 2021, 31). Empleando la categoría de transculturación, retomada de Fernando Ortiz, definió los elementos formadores de la identidad colombiana (37), en su mezcla de influencias españolas, indígenas y africanas. Además de en su obra ficcional, esta lucha intelectual se materializa, ante todo, en su estudio ensayístico *El hombre colombiano*, originalmente publicado en 1974, en el cual resalta la resistencia de los heterogéneos grupos étnicos de indígenas y afrodescendientes, “siempre alertas a rebelarse” (Zapata 2021, 271), frente a la esclavización y la colonización.
11. Al rendir tributo a las aportaciones culturales de los afrocolombianos, especialmente en el ámbito musical, se destaca particularmente a las cantantes y compositoras Totó la Momposina y Leonor González Mina, la última fallecida a finales de 2024, hoy figuras clave de identificación, aunque a menudo olvidadas en el pasado al enumerar las principales personalidades colombianas.
12. La reforma de la Constitución en 1991, específicamente el artículo 7.º, establece que Colombia es un país pluriétnico y multicultural al responsabilizarse el Estado a reconocer y proteger “la diversidad étnica y cultural de la Nación colombiana” (ACNUR s.f.). A partir de ahí, los colectivos antes invisibilizados, como los indígenas y afrocolombianos, adquirieron reconocimiento político, agencialidad y voz en la organización sociocultural del país.
13. Este libro de *narrativas Negras del Pacífico colombiano*, como indica el subtítulo, incluye quince relatos testimoniales, que los y las autoras, frecuentemente líderes sociales de sus respectivas comunidades locales, le concedieron durante un laboratorio literario al compilador camerunés en 2019 para realizar este proyecto “en diálogo con la literatura africana” (Shang 2022, 15). Como textos en su mayoría autobiográficos, los relatos tienen mucho en común con el libro de Valencia.
14. Fundado en 2011, el grupo Kombilesa Mí, creadores del Rap Folklórico Palenquero (RFP), se caracteriza por una fusión entre

la música rap y estilos tradicionales locales como Bullerengue, Cumbia, Mapalé o Champeta. Hasta la fecha, han atraído cierta atención mediática con sus tres álbumes, algunos de los cuales han sido premiados.

15. Desde la mitad del siglo XX, destacadas figuras como Malcolm X, Nina Simone, Kwame Ture y Angela Davis en los Estados Unidos, entre muchos otros, han desempeñado roles pioneros al llevar sus cabellos naturales como una expresión de identidad afrodescendiente y resistencia a las normas raciales impuestas.
16. Aunque la novela más famosa y crucial para la identidad afro es sin duda *Changó, el gran putas*, que no se publicó hasta 20 años después, hay numerosos elementos en este texto narrativo, publicado en 1963 y ambientado en la década de los 50, que influyeron en la escritura de la obra épica del escritor y antropólogo nacido en Lórica. Estudios relevantes sobre la obra temprana son los de Rengifo (2001) y Valencia Angulo (2021).
17. Según Alejandra Rengifo (2001, 41), se fusionan las influencias del marxismo con las ideas forjadas a partir de los pensamientos de Marcus Garvey, así como el arquetipo de un héroe colombiano en la línea de Jorge Eliécer Gaitán en el personaje principal. Mientras que la dimensión comunicativa de la memoria se vincula con la vitalidad de la palabra oral entre contemporáneos, la memoria cultural, siempre en relación con identidades políticas, se sustenta en formas mediadas como la escritura y la literatura (Erll 2012, 26). En este sentido, Máximo, como lector de numerosos libros y transmisor de la palabra letrada entre la población, articula ambas dimensiones.
18. El personaje antipático de José Raquel no solo representa el proceso de adaptación al blanqueamiento, sino que también se alista como voluntario en la Guerra de Corea y, finalmente, accede a un puesto en el corrupto aparato policial del mundo narrado de Cartagena, donde lucha contra su propio hermano, Máximo.
19. La esperanza de que esta figura pudiera contribuir a aclarar el color de la piel de los descendientes, también se refleja en las palabras de Mana Petronila, madre de los hermanos: “Ya van dos años que la trajo. Yo esperaba un nieto. Un muchachito con los ojos azules y el pelo rojo como el hijo de Clotilde” (Zapata 2010, 123).
20. Esta expresión, pronunciada por José Raquel, activa una carga emocional y simbólica que va más allá de la violencia verbal, al referirse a la estigmatización del pelo afro. El adjetivo *berraco*, de uso frecuente en el habla coloquial colombiana, presenta una notable variabilidad semántica según el contexto: aunque puede aludir a cualidades valoradas como la valentía o la audacia, suele emplearse para apuntar hacia rasgos negativos como la furia, el mal genio o el resentimiento; en la mayoría de los casos, se asocia con actitudes traviesas, impulsivas o combativas. Este uso revela el tono agresivo y despectivo con que José Raquel proyecta su frustración, filtrada por su percepción distorsionada. En su delirio, percibe a todas las prostitutas como rubias; solo es arrancado de sus ilusiones cuando dejan de bailar y sus cabellos se encrespan, marcando así su retorno a la realidad: “Las cabezas rubias dejaron de danzar. Sus cabellos iban perdiendo su lisura para ensortijarse” (145). Estas ilusiones contienen una importante carga simbólica, especialmente en lo que respecta a las conexiones entre el cabello y la identidad.
21. En cuanto al desarrollo institucional, el fortalecimiento de la identidad cultural afrocolombiana, la promoción de la etnoeducación y la movilización social, organizaciones como el Movimiento Nacional CIMARRÓN, fundado en 1982 y detalladamente abordado en el libro de Valencia, resultan especialmente relevantes.
22. Como explica Peter Wade, las ideologías de mestizaje en América Latina articulan simultáneamente ideales de inclusión y exclusión: prometen igualdad racial, pero operan dentro de estructuras jerárquicas que sitúan lo negro y lo indígena en la base de escalas asociadas al progreso, la belleza y la modernidad, reproduciendo así una lógica de blanqueamiento (Wade 2013, 47).
23. Valencia combina la escritura autobiográfica y ensayística con una vertiente poética artística, e inserta varios poemas de su propia pluma en el relato para enfatizar sus palabras, las cuales ofrecen perspectivas de investigación fructíferas para el futuro.
24. El litoral del Pacífico y especialmente el Chocó, uno de los cuatro departamentos de esta región, donde la población no blanca supera el 80%, son dos de las zonas de mayor trascendencia para la cultura afrodescendiente, y albergan la mayor cantidad de organizaciones de movimientos étnicos tanto de Colombia como de toda América Latina (Builes, Anaconda y Suárez 2022, 6).
25. Esta exclamación contradice la afirmación del título del artículo de Randy: “I am not my hair” (2015, 114), con la que las mujeres afectadas por discriminación racista expresan que no desean ser reducidas al cabello, en la tensión de consideración entre lo bueno y lo malo. Para el yo articulado en el texto narrativo de Dulcey, el cabello, en cualquier caso, es un marcador central de identificación, con el que está inextricablemente vinculado.

26. Al declarar que “lo que está en juego es el disciplinamiento del cuerpo negro de conformidad con las normas coloniales de ética y estética” (Gruber, Shang y Banguero 2023, 183; traducción F.H.), los autores subrayan cómo el cuerpo negro ha sido históricamente regulado y moldeado según parámetros coloniales que articulan poder, moralidad y representación visual.
27. Con su triángulo de violencia, Galtung (1996, 2) no solo abarca las formas directas y físicas de violencia, sino también las estructurales y culturales, siendo estas últimas manifestaciones del establecimiento institucional de creencias y valores que favorecen la violencia y permiten la aparición de las otras dos formas.
28. El principal planteamiento sobre los *lieux de mémoire*, presentado por Pierre Nora (2008) entre 1984 y 1992, es concebido mediante los aspectos materiales, simbólicos y funcionales de estos lugares de memoria. Para profundizar en este concepto, Rigney destaca la transformación de la relevancia de los lugares, inicialmente entendidos como estáticos, hacia dinámicas que subrayan la gran mutabilidad tanto de los medios que transmiten los recuerdos como de cualquier tipo de memoria individual o colectiva. Así, Rigney (2010: 345) habla de *memory sites*, que pueden ser constituidos por diversos objetos, como textos, personas o aspectos corporales, por lo que los describe en el sentido de figuras simbólicas, actuando como puntos de referencia clave dentro de una comunidad y expresando el máximo de significado condensado en la mínima cantidad de signos, como ocurre aquí con el cabello.
29. El uso del inglés por parte del personaje antagónico refleja su proceso de asimilación a una cultura globalmente dominante, lo que, especialmente en el contexto latinoamericano y colombiano, sugiere cierta sumisión a la cultura angloparlante, representada por los EE. UU., donde la segregación racial fue aún más drástica que en muchos países latinoamericanos.
30. Las ceremonias de quinceañera, comunes en América Latina, celebran la transición de niña a mujer a los 15 años, marcando un cambio de estatus social y cultural. En Colombia, incluye elementos como misa, baile con el padre y una gran fiesta. Como se hace notar en las experiencias compartidas, para muchas jóvenes afrocolombianas, sin embargo, el alisado del cabello ha sido una práctica impuesta y desagradable dentro de este ritual.
31. Durante el colonialismo y la esclavitud, el cabello de las mujeres afrodescendientes fue utilizado tanto para hipersexualizarlas como para desfeminizarlas, según los intereses hegemónicos de la época (Ngandu-Kalenga 2022, 3). Aún hoy, en muchos casos lamentables, el alisado continúa simbolizando una feminidad socialmente aceptada y atractiva (Randy 2015, 120).
32. El libro *Ser mujer negra en España* de Desirée Bela-Lobedde, publicado en 2018, guarda paralelismos con *El racismo y yo*, y ambos textos constituyen un manifiesto de la agencialidad y la voz de las mujeres afrodescendientes en el siglo XXI.
33. En las frases finales, sin embargo, también muestra su total comprensión por las decisiones de las mujeres sobre cómo quieren llevar el pelo, ya que les ayuda a subsistir en su lucha permanente contra el racismo y la opresión y cuyos logros recuerda la narradora: “No juzgaba a las mujeres negras que elegían llevar el cabello alisado, en trenzas, o que simplemente preferían no tenerlo. Esa era la forma que ellas habían encontrado para sobrevivir” (113).
34. Kimberlé Crenshaw (1989, 149) ilustra, con su imagen del cruce de caminos, cómo las mujeres negras, en su mayoría de clase baja, pueden ser atropelladas desde cualquier dirección, multiplicándose las dificultades para vivir sus identidades, ya que cada vía de discriminación se acumula sobre las demás. Aunque esta corriente feminista de la interseccionalidad se desarrolló en Estados Unidos con pensadoras como Crenshaw, bell hooks y Patricia Hill Collins, hoy resulta cada vez más relevante en los contextos latinoamericanos (Cubillos 2015, 120), donde cobra especial importancia el concepto de la colonialidad del género, desarrollado por María Lugones.
35. El hecho de que la autoafirmación política como afrodescendiente se base en la idea de una comunidad transnacional cohesiva, como lo expresa Valero (2015, 13), resulta especialmente característico de Robe L Ninho, nacido en Cuba y residente en Cali en el suroeste colombiano, quien graba frecuentemente sus videoclips en el Palenque, en el Caribe. En particular, el concepto del Black Atlantic de Paul Gilroy ofrece perspectivas fructíferas para futuras investigaciones en relación con este rapero.
36. El nombre del lugar, actualmente todavía en honor a un santo europeo en contraposición al de su fundador cimarrón, es objeto de discusión, como tematiza no solo Zapata Olivella (2021, 272), sino también Edna Valencia y Robe L Ninho al llamarlo “Palenque de Benkos Biojó” (Ninho 2024).

37. La proclamación de este día festivo nacional en conmemoración de la abolición de la esclavitud en 1851 rinde homenaje a los aportes de las comunidades afrocolombianas en la construcción del país y en la preservación de su legado cultural.
38. Fundado a inicios del siglo XVII, este palenque, asentamiento de los cimarrones liderados por Benkos Biojó, fue reconocido por los españoles como libre y autónomo en 1713, por decreto real. Hoy en día, se considera el primer pueblo libre de las Américas y fue declarado Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad por la Unesco en 2005.
39. Mientras la canción de Ninho aparece en el álbum *Negro Transparente* de 2023, la de Kombilesa Mi se incluye en el lanzamiento *Esa Palenquera* de 2019.
40. Sobre la denominación *cucú* para el cabello y sus connotaciones negativas, pero resignificables, véase la entrada de Edna Manotas: “¡Tengo el pelo malo!” (2023).
41. Aquí surgen paralelismos con los postulados de otros raperos, mayoritariamente afroestadounidenses, quienes, entre finales de los años 80 y principios de los 90, se apropiaron de insultos racistas colonialistas para subvertir su significado. Un ejemplo destacado de esta estrategia es el grupo N.W.A., cuya abreviatura de Niggaz Wit Attitudes expresa, a través de la provocación, una actitud de orgullo por sus raíces africanas.
42. Los *(dread)locs* —también conocidos como rastas— son un estilo de peinado donde el cabello se enreda de forma natural o con técnicas específicas. Para muchas personas afrocolombianas, son una expresión cultural, política y espiritual que resiste la estigmatización pública y desafía los estándares eurocéntricos de belleza. De forma paralela, la población afrocaribeña y norteamericana popularizó esta estética como una forma de reafirmar la conexión con el África precolonial, mientras que las mujeres afroamericanas promovieron el trenzado como un arte auténticamente africano (Ngandu-Kalenga 2022, 6).
43. Mientras que la renombrada poeta Mary Grueso Romero ofrece a las niñas afrodescendientes un marcador de identidad con su texto “Muñeca Negra”, publicado en 2011, Valencia aborda estos agravios desde su perspectiva autobiográfica, lamentando la falta de este tipo de muñecas en su infancia y culpando a las “fantasías Walt Disney” (2022, 139) de que, en la cosmovisión general de su generación, con la que fue socializada, las parejas se correspondan según el color de la piel.

La carroza de Bolívar (2012), de Evelio Rosero: ¡a jugar carnavales!

Charles-Élie Le Goff/ Le Mans Université

Introducción

La novela *La carroza de Bolívar* (2012) —una de las obras más reconocidas de Evelio Rosero, galardonada con el Premio Nacional de Novela Colombiana en 2014— comienza un 28 de diciembre, día de los Santos Inocentes, que se suele celebrar con bromas y pequeñas travesuras. Ese día, el protagonista Justo Pastor Proceso López, un personaje extravagante y antiheroico, despierta con la idea de asustar a su esposa gracias al disfraz de simio que él va a llevar algunos días después, durante el carnaval de San Juan de Pasto. Esta apertura —bajo el signo del humor y el entretenimiento— y el cierre de la novela, el Desfile Magno de las carrozas, inscriben la diégesis en un cronotopo plenamente festivo, el de las celebraciones navideñas del año 1966 y la edición 1967 del carnaval de Negros y Blancos.

Como lo anuncia el título, que hace referencia a Simón Bolívar, la novela trata también del periodo de la Independencia. Aborda más precisamente la masacre de la Navidad Negra, ocurrida en 1822, durante la campaña del Libertador en la zona del actual departamento de Nariño, en el sur del país.

Las siguientes líneas versarán sobre la integración del discurso historiográfico en la novela y la resignificación, mediante la literatura y el carnaval, de un acontecimiento que no pudo conmemorarse. Con esta lectura de *La carroza de Bolívar*, se examinará primero cómo el carnaval se convierte en un motor de la creación para recordar un periodo doloroso del pasado de los pastusos. Después de haber sentado estas bases, se procederá al análisis de las modalidades de incorporación de la historiografía y su reconfiguración literaria, con el propósito de consolidar este aspecto con respecto a los estudios previos sobre la obra, algunos de los cuales serán referidos a lo largo del presente artículo. Se tratará, por último, de observar la celebración de la labor de los artesanos que construyen un auténtico contra-monumento, no para revictimizar sino para luchar contra el olvido, a través de una creación colectiva.

Recordar la historia de Pasto por medio de la literatura

Antes que nada, cabe recalcar algunos elementos sobre la diégesis de esta novela: el protagonista es un ginecólogo de

50 años que lleva 25 años intentando escribir una biografía sobre Simón Bolívar, un libro titulado: “La Gran Mentira de Bolívar o el mal llamado Libertador”. Como deja claro este título, su intención es dar una perspectiva crítica sobre el padre de la patria. Se trata de una biografía inspirada del trabajo del historiador nariñense José Rafael Sañudo (1872-1943) en la que el doctor Proceso piensa añadir lo que él llama sus *Búsquedas Humanas*, entrevistas de personas descendientes de víctimas de la campaña de Bolívar en Pasto, entre otras Polina Agrado y Belencito Jojoa.

Al principio de la novela, el protagonista Justo Pastor Proceso López se encuentra frente a una carroza de carnaval creada para burlarse de su vecino y rival de ajedrez, Arcángel de los Ríos, conocido en Pasto como “don Furibundo Pita” porque le gusta pitar más de la cuenta al volante de su campero Willys. Furibundo Pita es uno de los hombres más ricos e influyentes de Pasto y va a conseguir que los artesanos dejen de construir la carroza para así evitar la humillación pública. Durante la discusión, está presente el doctor Proceso y, al observar la carroza, se percata del parecido entre la representación de su vecino Furibundo Pita y los retratos que los artistas del siglo XIX pintaron de Simón Bolívar. De esta manera, empieza a formarse el proyecto de la carroza de Bolívar en la mente del protagonista:

La visión de Simón Bolívar empinado en la carroza era lo que el doctor Proceso necesitaba para encontrar una razón de vida mejor que la crianza de dos hijas adversas y el desamor de una mujer. Tenía ante él la extraordinaria posibilidad de mostrar en un soplo de papel maché lo que se había propuesto revelar infructuosamente desde hacía 25 años, cuando empezó a escribir *La gran mentira de Bolívar*. (Rosero 2012, 57)

Es así como el discurso sobre el pasado se va a expresar en la novela mediante la risa carnavalesca, teorizada por Mijaíl Bajtín: “La cultura cómica medieval preparó las formas a través de las cuales se expresaría esta concepción histórica. [...] De allí surgió la nueva conciencia histórica, que encontró su expresión más radical en la comicidad” (Bajtín 2003 [1965], 80-81).¹

Después de convencer a los artesanos de modificar el proyecto inicial, el doctor Proceso financia y dirige la construcción para que participe en el desfile magno del 6 de enero de 1967. Ya no se trata de la carroza de Don Furibundo Pita sino de la carroza de Bolívar:

Con la carroza de marras, pensaba, Simón Bolívar, simple y llanamente, resultaría divulgado como una fábula, pero una fábula de verdad, hilvanadas cada una de sus más infames y evidentes maniobras, Simón Bolívar, se dijo, revelado al fin, Simón Bolívar tal cual: su extraordinaria capacidad para convencer a sus contemporáneos y de paso a las generaciones venideras (con cartas y proclamas ampulosas, intrigantes y tramposas, pomposas y pedantes, ditirámicas, simulacros de Alejandro Magno y Napoleón) de que era alguien que no era, que había hecho lo que no hizo, y pasar a la historia como el héroe que no fue. (Rosero 2012, 62)

Sin embargo, las autoridades de Pasto van a censurar y prohibir la presentación de la carroza en este desfile por considerar que no se puede manchar la imagen del Libertador. Es más, por ser el autor de esta carroza, el doctor Proceso termina asesinado durante el carnaval. En lo que concierne a la carroza, los artesanos van a salvarla de la destrucción y van a desaparecer con ella. Se puede leer, algunas líneas antes del final de la novela: “Huyeron con la carroza, huyeron” (Rosero 2012, 389).

En resumidas cuentas, asistimos al proyecto fracasado del libro del doctor: escribir una biografía de Bolívar. Pero esta primera idea se transforma en otra, la de la carroza, que será otro proyecto abortado. Y, como para borrar todas las huellas del doctor y sus ideas, este personaje acaba asesinado. Es así como el libro que tenemos en nuestras manos puede considerarse la culminación, *post mortem*, de los intentos anteriores del doctor. Dentro de esta perspectiva, el título *La carroza de Bolívar* no es casual, porque usa un procedimiento metonímico que consiste en designar una cosa con el nombre de otra con la que guarda una relación de contigüidad. Este título actualiza la biografía inconclusa y la inservible carroza, ambas imaginadas por el ginecólogo pastuso. Todo pasa como si la novela de Rosero transfigurara una creación carnavalesca inacabada, después del asesinato de su inventor, en una suerte de vértigo metanovelesco.

Danielle Sallenave, en *Le don des morts*, escribe que la literatura “[...] dice que las cosas desaparecieron, y [...] contradictoriamente que las cosas desaparecidas siguen viviendo para siempre” (Sallenave 1991, 184).² No es otra cosa la que se realiza en la novela de Evelio Rosero, al reactivar un proceso de duelo colectivo que se había paralizado. En efecto, permite recordar la violencia de los patriotas contra

los habitantes de Pasto durante la Navidad Negra de 1822, cuando medio millar de civiles pastusos fueron asesinados. El texto subraya dicha violencia al recordar que incluso el caudillo realista Agustín Agualongo (1780-1824) no la había anticipado y no la pudo contener:

El pastuso Agualongo se replegaría con sus capitanes a las montañas de Pasto, a hacerse fuerte en sus riscos. No sospechaba que el pueblo de Pasto, sin más milicianos que lo defendieran (los últimos sucumbían ante fuerzas cada vez más numerosas), terminaría inmolado; no sospechó que el perdón que él sí concedía a derrotados no se concedería a niños, ancianos y mujeres. (Rosero 2012, 213)

La carroza de carnaval imaginada por Justo Pastor Proceso sigue este mismo objetivo de revelar la verdad histórica, como lo señala el personaje de Zulia Iscuandé —esposa del maestro Tulio Abril, que trabaja con él en la construcción de carrozas— cuando habla del proyecto del doctor en estos términos: “La carroza de Bolívar, la carroza de la historia, de la rabia legítima [...]” (Rosero 2012, 73).

Además de generar “otras miradas acerca de la historia del país” (Vanegas 2013, 145), La literatura puede considerarse como un espacio idóneo para tratar de reparar un duelo suspendido, para dar un lugar de descanso a los muertos olvidados. La novela asume efectivamente esta función de sepultura y propone una revaloración de figuras históricas, por ejemplo, las de Agustín Agualongo, como acabamos de ver, o Manuel Piar (1774-1817), patriota de origen venezolano. Asimismo, se menciona a los anónimos, muertos en el campo de batalla que no fueron enterrados sino quemados: “Los cadáveres no fueron enterrados, como manda la más elemental razón humana: Bolívar hizo una pira con ellos” (Rosero 2012, 230). Insistir en esta ausencia de sepultura produce el efecto de ofrecerles una tumba, en literatura, a estos combatientes olvidados por la historia. Recuérdense, al respecto, las palabras de Michel de Certeau sobre la escritura:

Por una parte, en el sentido etnológico y cuasi religioso del término, la escritura desempeña el papel de *un rito de entierro*; ella exorciza a la muerte al introducirla en el discurso. Por otra parte, la escritura tiene una función *simbolizadora*; permite a una sociedad situarse en un lugar al darse en el lenguaje un pasado, abriendo así al presente un espacio: “marcar” un pasado es darle su lugar al muerto, pero también redistribuir el espacio de los posibles, determinar negativamente *lo que queda por hacer*, y por consiguiente utilizar la narratividad que entierra a los muertos como medio de fijar un lugar a los vivos. (Certeau 1999, 116-17)

El carnaval aparece como el motor de la creación literaria en la novela, con una construcción, la carroza, que permite recordar un periodo doloroso de la historia de Pasto y darle nueva vida al libro del historiador nariñense José Rafael Sañudo, como lo vamos a examinar en la segunda parte del presente trabajo.

La transcripción de la historiografía en la novela

En la novela de Evelio Rosero, el carnaval es una celebración que invita a volver la vista atrás y “leer la historia con miradas distintas y desde parcelas novedosas” (Caicedo 2013, 185). La carroza imaginada por el doctor Proceso se enfoca en particular en un momento traumático de la historia de Pasto, la masacre de la Navidad Negra, ocurrida en 1822, en la que murieron civiles, sobre todo niños, mujeres y ancianos. La literatura constituye entonces un espacio en el que se puede transcribir la historia, según el concepto acuñado por Emmanuel Bouju. El investigador francés presenta este concepto a partir de la musicología, disciplina en la que la transcripción se diferencia de la transposición en el sentido en que esta última consiste en desplazar las notas de un intervalo fijo hacia las graves o las agudas; en cambio, la transcripción designa el conjunto de modificaciones necesarias para interpretar una obra con un instrumento cuyas características son diferentes del original en lo que concierne a la armonía, la melodía, la tesitura, el timbre, las técnicas, etc. En cuanto a la transcripción de la historia en literatura, Emmanuel Bouju explica que permite al lector acceder a una experiencia histórica colectiva gracias a la reconfiguración novelesca. En otras palabras, los intercambios entre el sustrato referencial y la composición literaria convierten la historia en una experiencia íntima y, a la vez, universal (Bouju 2010, 15-17). Pero dicha transcripción impone al novelista una toma de responsabilidad, en la medida en que toda representación estética del pasado colectivo implica necesariamente cuestiones éticas.

Este concepto literario se acerca a lo que escribe Juan Gabriel Vásquez en la “Nota del autor” de *Volver la vista atrás*, cuando explica que el novelista reorganiza los episodios históricos con “un orden capaz de sugerir o revelar significados que no son visibles en el simple inventario de los hechos, porque pertenecen a formas distintas del conocimiento” (Vásquez 2021, 475). Tal reconfiguración participa de la función didáctica de la novela al facilitar el entendimiento del pasado.

La trama narrativa de *La carroza de Bolívar* se construye alrededor de la oposición entre dos visiones de la historia: por una parte, la que pone en tela de juicio la validez del mito de Simón Bolívar y por lo tanto el culto que muchos le rinden; por otra parte, una visión reaccionaria que considera como disidente y subversiva toda crítica al Libertador. La primera de estas dos posiciones antagónicas se encarna

principalmente en el personaje del doctor Proceso, sus amigos (entre otros Arcaín Chivo), los artesanos que construyen la carroza y los pastusos entrevistados por el doctor; los que defienden la segunda posición son el general Lorenzo Aipe, sus esbirros, el gobernador Nino Cántaro y un grupo de jóvenes guerrilleros urbanos que ven en Bolívar una figura tutelar intocable. La novela aborda entonces un punto muy sensible de la historia nacional colombiana, como lo observa Iván Vicente Padilla Chasing:

Al convertir dicho desacuerdo en motivo de conversación y en elemento de la intriga novelesca, se denuncia la concepción de una historia oficial conservadora, romántica y “patriotera”, que ha elaborado una versión heroica y legendaria de la vida de Bolívar. (Padilla 2017, 125)

Dicho de otro modo, *La carroza de Bolívar* se asemeja a un contrarrelato y la transcripción de la historia se elabora a partir de varias fuentes. Como ya hemos dicho, se funda sobre todo en los trabajos del historiador pastuso José Rafael Sañudo, pero también de Karl Marx (1818-1883) y, en menor medida, de Sergio Elías Ortiz (1894-1978). Antes de examinar esta intertextualidad historiográfica, cabe presentar el libro *Estudios sobre la vida de Bolívar* (1925), de Sañudo: los diez capítulos que componen la biografía siguen la vida del personaje histórico desde su nacimiento en Caracas (en 1784) hasta su muerte (en 1830), en la Quinta San Pedro Alejandrino de Santa Marta. Apoyándose en los escritos de otros historiadores y en la correspondencia de Bolívar con otros héroes de la Independencia, Sañudo se interesa por los episodios que la historia recuerda como gloriosos para el prócer, pero los vuelve a examinar desde una perspectiva crítica, lo que tiene como efecto poner en tela de juicio la idolatría hacia una figura que muchos consideran como el padre de la Patria. Siendo oriundo del departamento de Nariño, el historiador indaga en particular en los abusos que hubiera cometido Bolívar en el sur del país, una región mayoritariamente realista durante el proceso de Independencia. Sañudo estudia entre otros la masacre conocida como la Navidad Negra, ocurrida en 1822, y explica que el Libertador, en represalia de las pérdidas sufridas en batallas anteriores, dio la orden a Antonio José de Sucre de saquear la ciudad de Pasto, con la ayuda del batallón Rifles, lo que engendró una matanza de una crueldad sin igual, en la que las víctimas eran sobre todo ancianos, mujeres y niños. Sobre la publicación de *Estudios sobre la vida de Bolívar*, Evelio Rosero señala, en una entrevista de Cristian Valencia: “[...] por supuesto despertó la ira nacional en todo el país, porque la imagen de Bolívar se había convertido en un baluarte de las buenas costumbres, del catolicismo y los principios conservadores” (Valencia 2012).

Si este trabajo historiográfico de José Rafael Sañudo constituye una de las fuentes principales en que se funda la novela de Evelio Rosero, se trata también de la base del proyecto

inacabado del doctor Proceso, quien quiere escribir un libro sobre “el mal llamado Libertador”: “Cimentaba su obra en la del historiador nariñense José Rafael Sañudo, nacido en Pasto en 1872 y muerto en la misma ciudad en 1943” (Rosero 2012, 60). El doctor propone por ejemplo aclarar un texto cuyo estilo resultaba algo farragoso:

Lo único que admitía el doctor Proceso de los detractores de Sañudo era que su estilo resultaba verdaderamente enrevesado —mezcla del filósofo, matemático y políglota que era—, más apto para que lo degustaran otros historiadores que el gran público. Y por eso mismo el doctor Proceso se había propuesto una obra que describiera con claridad meridiana no solamente las actuaciones políticas y económicas y militares del mal llamado Libertador, sino las otras, de orden humano, que acabarían de esclarecer el monumental error histórico que constituía conceder a Bolívar un noble protagonismo en la independencia de los pueblos, protagonismo que sí tuvo, desde luego, consideraba el doctor, pero el más nefasto. (Rosero 2012, 60-61)

En realidad, *La carroza de Bolívar* sigue el mismo proyecto que el de Pastor Proceso, en el sentido en que la novela hace más legible el texto de Sañudo. Veremos a continuación cómo la obra de Rosero restituye las palabras del historiador nariñense.

La presentación de la estructura de la carroza de carnaval es la primera vía de incorporación del hipotexto historiográfico, aunque no se trate de la intertextualidad más obvia. Los bajorrelieves, realizados por el escultor Cangrejito Arbeláez y que adornan los bastidores, son en efecto las ilustraciones de episodios históricos analizados por José Rafael Sañudo. Primero, podemos mencionar los relieves que llevan por título “Simón Bolívar traiciona a su general Francisco Miranda” (Rosero 2012, 99) y “La batalla de Bomboná” (Rosero 2012, 104), que recuerdan la sexta sección del primer capítulo de *Estudios*, “Bolívar traiciona a Miranda”, y la tercera sección del capítulo V, titulada “Batalla de Bomboná”. Por otra parte, la descripción del bajorrelieve “Bolívar huye de Puerto Cabello como si lo pisara el diablo” (Rosero 2012, 99) repite las cifras dadas por José Rafael Sañudo: “Simón Bolívar y ocho de sus oficiales abandonaban la plaza de Puerto Cabello —sus 3.000 fusiles y 400 quintales de pólvora— [...]” (Rosero 2012, 99).³ En cuanto a los títulos de otros bajorrelieves, corresponden a los episodios examinados en el libro historiográfico: “El tiempo de los Rifles” (Rosero 2012, 104),⁴ “Bolívar fusila a los 20 Capuchinos - 1817” (Rosero 2012, 265-266; Sañudo 1975, 131), “Bolívar fusila a los 800 de la Guaira - 1814” (Rosero 2012, 266; Sañudo 1975, 103). En la carroza de carnaval, tenía que aparecer también una estatua realizada por Cangrejito Arbeláez y que representaba la ejecución del general Manuel Piar (Rosero 2012,

102), figura histórica a la que Sañudo dedica varios apartados: “Victorias de Piar”, “Acoge a Bolívar” y “Su asesinato”. No cabe duda, por lo tanto, de la influencia de Sañudo sobre Arbeláez, influencia de la que volveremos a tratar en la tercera parte.

Antes de centrarnos más precisamente en la intertextualidad entre el trabajo de José Rafael Sañudo y la novela de Evelio Rosero, continuaremos el examen de las modalidades de incorporación del discurso historiográfico en *La carroza de Bolívar* analizando cómo el texto interactúa con un artículo escrito por Karl Marx, titulado “Simón Bolívar y Ponte”. Este artículo, publicado en el tercer volumen de los dieciséis que cuenta *The New American Cyclopaedia*, resulta ser un panfleto contra Bolívar. Presenta al Libertador como a un dictador y como la representación de la figura histórica ensalzada por el simple hecho de ser el vencedor de la historia. En la segunda parte de la novela, durante una cena organizada por el doctor para presentar su proyecto de carroza de carnaval, se trata del personaje de Arcaín Chivo que utiliza el texto de Marx en su clase de historia, en la Universidad de Pasto. Aparecen primero los elementos clave de la lectura que el profesor hizo del artículo. Se trata entonces del resumen de un acto de enunciación anterior y, varias veces, se introduce el discurso citado —el artículo de Karl Marx— mediante la fórmula “Leyó que...” (Rosero 2012, 151-52). Después, surgen fragmentos copiados (Rosero 2012, 152-54), y otra vez parafraseados, y por fin se reproducen varias páginas del hipotexto, entre comillas, entre las páginas 159 y 166. Es así como la escritura novelesca desaparece bajo el texto historiográfico. Este último acaba ocupando todo el espacio y sustituyendo por completo la narración en las páginas finales del primer capítulo de la segunda parte.

En lo que concierne a *Estudios sobre la vida de Bolívar*, se incorpora de una manera más compleja —y más interesante desde un punto de vista narratológico— en comparación con las modalidades de integración del artículo del filósofo alemán. Primero, el texto de José Rafael Sañudo aparece en la novela mucho antes del relato de la clase de Arcaín Chivo. Se menciona, como hemos visto, durante la presentación del proyecto abortado del libro del doctor y, después, en la conversación entre Pastor Proceso y el escultor Cangrejito Arbeláez. Pero se usa más aún durante la cena organizada por el doctor y su esposa, Primavera, en su casa, cena cuyos invitados son el catedrático Arcaín Chivo, el alcalde de Pasto Matías Serrano y monseñor Montúfar, el obispo de Pasto. Durante esta noche —contada detalladamente entre el sexto capítulo de la primera parte y el octavo capítulo de la segunda parte—, el doctor presenta su proyecto de carroza de carnaval y cada uno de los invitados va a mencionar a Sañudo en la conversación, lo que sugiere que están familiarizados con la obra del historiador. Matías Serrano, por ejemplo, lo ha leído con atención y lo cita “en el texto” en varias ocasiones, para condenar la improbidad de Bolívar, al final de la primera parte:

En esa atroz equivocación se empezó a construir el edificio de nuestras naciones: vale más la mentira que la verdad, más el artilugio, la puñalada trapeira: el fin justifica los crímenes. “Los pueblos”, decía Simón Bolívar a Perú de Lacroix, “quieren más a los que más males les hacen; todo consiste en el modo de hacerlo. El jesuitismo, la hipocresía, la mala fe, el arte del engaño y de la mentira que se llaman vicios en la sociedad, son cualidades en política, y el mejor diplomático, el mejor hombre de Estado, es aquel que mejor sabe ocultarlos y hacer uso de ellos.” Así, concluye Sañudo, daba Bolívar a conocer sus propias ideas sobre la moralidad pública. (Rosero 2012, 142; Sañudo 1975, 253)

Posteriormente, durante el relato de la clase de Arcaín Chivo, se evocan las analogías entre el texto de Marx y el texto de Sañudo y hay copias, como pasa con el primero, de extractos enteros del segundo. Algunas páginas de *Estudios sobre la vida de Bolívar* aparecen efectivamente reproducidas en el tercer capítulo de la segunda parte, entre comillas (Rosero 2012, 174-86). Pero esta modalidad de integración del hipotexto va a evolucionar puesto que el discurso historiográfico no va a ser únicamente citado y copiado, sino que va a inmiscuirse en secreto en el discurso integrador. Observaremos, a continuación, dicha evolución. En primer lugar, durante la cena que ha organizado, el doctor Proceso narra las entrevistas con Belencito Jojoa y Polina Agrado, dentro del marco de sus investigaciones sobre Bolívar. A medida que avanza la presentación de los testimonios, el texto de Sañudo pasa a formar parte de la escritura novelesca. En efecto, las citas del historiador —entre comillas— se incorporan en el relato insertado que forma el testimonio de Belencito Jojoa y contextualizan la historia trágica de los Santacruz, sus antepasados:

[...] lo de Chepita Santacruz debió ocurrir con la primera entrada de Bolívar a Pasto, el 8 de junio de 1822. “Entró a las cinco de la tarde —refiere Sañudo—: entró en mitad de las tropas realistas que habían formado filas en su honor, marchó a la iglesia parroquial donde le esperaba el obispo y el clero para conducirlo, como Bolívar había dispuesto, a guisa de homenaje real, bajo palio hasta el altar donde se cantó el *Te Deum*. El mismo día se ratificó la capitulación y Bolívar dio una proclama llena de promesas a los pastusos.” Fue después de esa proclama que el Libertador recibió la invitación tradicional a un chocolate, de uno de los más pudientes de Pasto, Joaquín Santacruz en persona, antepasado de Belencito [...]. (Rosero 2012, 194-195; Sañudo 1975, 240)

Después, durante la restitución del testimonio de Polina Agrado —en los capítulos seis y siete de la segunda parte de

la novela— la incorporación se realiza de manera aún más profunda. En lo que concierne a este testimonio, cabe notar que hay una gran confusión en la medida en que, después de la descripción que hace el doctor de su encuentro con la anciana, se cuenta la historia de esta sin que quede siempre claro quién está hablando. Efectivamente, las marcas de la enunciación se borran progresivamente, de tal forma que el lector no sabe qué personaje está tomando la palabra. Es así como los elementos históricos y las informaciones de los testimonios se siguen y se mezclan, como si el discurso se hiciera a partir de varias voces.

En este discurso polifónico, no se sabe cuál de los comensales interviene. Pero la confusión afecta también al origen de las palabras dado que algunas resultan ser fragmentos recolectados en el texto de Sañudo. Y aunque haya mucha intertextualidad con *Estudios sobre la vida de Bolívar*, raras veces se menciona el historiador en esta parte. Por consiguiente, el documento historiográfico acaba haciéndose uno solo con el texto novelesco en el sentido en que el texto citado y el texto integrador se confunden. Lo anteriormente expuesto se verifica en el siguiente extracto en que se trata del decreto de confiscación de bienes que Bolívar impuso a los pastusos, después de la Navidad Negra. Es un fragmento inspirado en gran medida del hipotexto (que reproducimos a continuación), por no decir modelado a partir de este:

—Bolívar había llegado a Pasto nueve días después de efectuada su Navidad de la Muerte, el 2 de enero de 1823, y empezó de inmediato: dio un decreto de confiscación de bienes, impuso una contribución de 30.000 pesos y 3.000 reses y 2.500 caballos “que la saqueada Pasto no podía pagar”. Las propiedades de los pastusos se mandaron repartir entre los militares de la república. (Rosero 2012, 227-28)

En efecto el 2 de enero de 1823 entró a Pasto, el 13 dio un decreto de confiscación de bienes a los pastusos, porque decía en un considerando: “que esta ciudad, furiosamente enemiga de la República no se someterá a la obediencia, y tratará siempre de turbar el sosiego y tranquilidad pública, si no se le castiga severa y ejemplarmente”, y nombró una Comisión de reparto de esos bienes. Aunque publicó un indulto, impuso a los pueblos rebeldes una contribución de 30.000 pesos y tres mil reses y 2.500 caballos, que la empobrecida y saqueada Pasto, no podía pagar. [...] Con tales decretos, casi todas las propiedades de los pastusos, vinieron a ser confiscables, y se mandaron repartir a los militares de la República, en pago de sus haberes. (Sañudo 1975, 249-50)

Como se puede observar, la incorporación del discurso historiográfico permite hacerlo vivir en literatura,

insertándolo en las conversaciones y dándole una resonancia oral. De hecho, el autor mismo no niega estas copias e incluso las reivindica:

Opté por trasladar varias de las páginas de Sañudo, literalmente, para dar soporte de veracidad al desarrollo de la ficción. Ese sí fue un gran reto, ubicar esas páginas, y enlazarlas con la respuesta de los personajes. La novela entera es una conversación. (Valencia 2012)

Allí radica, entre otros, la dimensión polifónica de la novela que “descubre el carácter polifacético de la vida y la complejidad de las vivencias humanas” (Bajtín 2003 [1929], 70).

En síntesis, se podría considerar que el intento fallido del doctor de escribir un libro sobre el Libertador, basado en la obra de Sañudo, triunfa finalmente con *La carroza de Bolívar* puesto que la novela saca a la luz el trabajo del historiador. La integración de dicho trabajo en la obra de Rosero no es otra cosa que la realización de una de las modalidades de la transcripción de la historia, es decir un intento de reescribir un “[...] hipotexto ideal de la experiencia histórica, el palimpsesto de un texto virtual al que la historiografía no tendría acceso [...]” (Bouju 2010, 419).⁵ Por otra parte, si la carroza no puede aportar un discurso docto sobre la historia por su dimensión ficcional y carnavalesca, no podemos negar que resulta ser el tema de conversaciones apasionadas sobre el pasado del país y da lugar a debates y reflexiones documentadas y esclarecedoras sobre la figura más glorificada de la Independencia de Colombia. A continuación, profundizaremos el análisis de la resignificación de la Navidad Negra, centrándonos en la elaboración de la carroza.

El carnaval, otra modalidad de transcripción de la historia

En la novela de Evelio Rosero, la transcripción de la historia se realiza mediante el prisma del carnaval, lo que permite observar la figura de Simón Bolívar desde una perspectiva literaria nueva.⁶ Sin embargo, al ser el carnaval la fiesta de la hipérbole y la deformación, este discurso pierde parte de su objetividad, lo que podríamos interpretar como una pérdida de la confianza en el poder de la resistencia o en la posibilidad de expresar un punto de vista diferente del que transmite la historia hegemónica. Esta apreciación nos podría llevar entonces a insertar este texto de Evelio Rosero dentro de las metaficciones historiográficas y dentro de un postmodernismo desilusionado.

En el mismo orden de ideas, *La carroza de Bolívar* cuenta la historia de muchos duelos imposibles, por ejemplo, en las historias familiares de los personajes de Belencito Jojoa

y Polina Agrado. Y podríamos incluso considerar que la obra entera se presenta como un duelo colectivo irrealizable, porque al final, el gobernador Cántaro inmoviliza la carroza para que no participe en el desfile magno y a causa de esta instrumentalización institucional, resulta imposible expresar un contrarrelato que recuerde la masacre injusta de la Navidad Negra.

Sin embargo, preferimos adoptar otra perspectiva. La ubicación de la diégesis de la novela durante el carnaval puede verse como una manera de sacar del olvido un acontecimiento trágico de la historia, pero sin revictimizar a los antepasados de los pastusos. Primero porque tal recontextualización del discurso sobre la historia en el carnaval actúa como un espejo deformante por la euforia popular liberada de las responsabilidades sociales, por las máscaras y los disfraces, por el tono paródico y la risa generalizada. Permite además una carnavalización, en términos bajtínianos, y abre un espacio contestatario en que han desaparecido los sistemas de control (Bajtín 1971, 312).

Dicha recontextualización se materializa con la carroza cuya construcción se realiza delante de los ojos del lector, mediante la mirada del doctor Proceso que sigue las diferentes etapas del trabajo de los artesanos. De hecho, es interesante notar aquí que la transcripción de la historia opera gracias a un doble montaje: un montaje narrativo que se compone de las descripciones de la obra imaginada por el doctor, en especial a partir del trabajo de José Rafael Sañudo; el otro, en una acepción más literal del término montaje, configura la elevación de las distintas partes que constituyen la estructura de la carroza.

Se trata primero de la escultura monumental de la figura de Bolívar empinado en la carroza (Rosero 2012, 59). Después, observamos la transformación del campero de don Furibundo Pita en el carro de vencedor del siglo XIX en el que Bolívar entró triunfalmente en Caracas el 6 de agosto de 1813, cuando recibió el título de Libertador (66-67). Luego, se describen las planchas de madera de los bastidores, talladas por Cangrejito Arbeláez (71, 99-100) y las otras esculturas (102). Por fin, hay la descripción de las doce muchachas que estaban en el carro de vencedor y una gran paloma de icopor girando en torno a la carroza (107). La carroza, como montaje, condensa entonces las denuncias contra la figura que el doctor Proceso designa como “el mal llamado libertador” y recuerda sus hazañas militares más desastrosas, entre otras, la traición al general Miranda (en 1812), la ejecución del general Manuel Piar (en 1817), y por supuesto, la crueldad de Bolívar durante la Navidad Negra (en 1822). Todos estos elementos llegan sucesivamente como los episodios históricos que se superponen y al igual que un palimpsesto cuyas capas serían las fotografías de acontecimientos pasados. Con la carroza del doctor Proceso, estamos en presencia de un auténtico contra-monumento que nos ofrece una resignificación y un contrarrelato de la memoria de Pasto.

Esta construcción de carnaval, tal como se describe en la novela de Rosero, resulta ser además una genuina celebración de la labor de los artesanos, cuyo protagonismo no podemos soslayar y en la que insiste el libro dirigido por Pablo Andrés Bacca Sánchez, que trata de esta tradición del sur de Colombia:

En todas las fiestas de Carnaval, desde la segunda década del siglo pasado, han jugado (los artesanos) un rol importante. Han sido, son y continuarán como protagonistas de primer orden de la magna fiesta de la cultura popular de Pasto. De ellos depende la buena confección de los motivos alegóricos. Los artesanos moldean, decoran, pintan, inventan gestos y movimientos en las figuras. Sus demostraciones de creatividad y sus conocimientos artísticos y culturales hacen que se cataloguen como verdaderos artistas populares. [...] En los últimos años, se ha acuñado el término “cultor”, para referirse a los creadores consagrados de carrozas, cuyo compromiso va más allá del virtuosismo; aportan y apoyan los procesos para el fortalecimiento artístico y cultural del Carnaval. (Bacca 2008, 112)

Dentro de la valoración del trabajo de los artesanos que nos proporciona la novela, destaca un homenaje indirecto al famoso escultor pastuso Alfonso Zambrano Payán (1915-1991) que reconocemos en el personaje del Cangrejito Arbeláez. Las obras de Zambrano eran famosas a nivel nacional e internacional y su especialidad era la talla de Cristos para iglesias. Sus carrozas, centro de atención del carnaval de Pasto, muchas veces fueron declaradas fuera de concurso (Vallejo 2019). Aunque la novela se aleja de la biografía del verdadero Zambrano —el Cangrejito Arbeláez nació en Tumaco y su piel es negra, mientras que el Maestro era mestizo y nació en San Juan de Pasto—, la relación entre el personaje y el artista real se observa en su gran renombre y virtuosismo compartido: “[...] el Cangrejito Arbeláez, [...] uno de los más reconocidos escultores de Pasto, que esculpía en madera hombres y mujeres y árboles y animales como si los soplara” (Rosero 2012, 71), “Se admiraba de aquel gigante que tallaba la madera como si se lo dictara la respiración [...]” (Rosero 2012, 100). La destreza del personaje ficticio se refleja también en la onomástica que lo asocia con un crustáceo, como si las gubias y las otras herramientas necesarias para el trabajo de la madera fueran una prolongación de su propio cuerpo.

Si la novela valora la calidad del trabajo de los artesanos, también exalta el compromiso y la fuerza del grupo de artistas. Por ejemplo, se insiste en su perseverancia después del hurto de las esculturas “La batalla de Bomboná”, “El tiempo de los rifles” (Rosero 2012, 104), “Bolívar fusila a los 20 Capuchinos – 1817” y “Bolívar fusila a los 800 de la Guaira – 1814” (Rosero 2012, 265-66), algunos de los bajorrelieves

que tenían que adornar los bastidores de la carroza. Después de estos robos, hay otros intentos para destruirla, pero los artesanos logran terminar la construcción y el texto celebra finalmente la fuerza de todo un colectivo que consigue recuperar la carroza de las manos de los soldados después de su confiscación y así salvarla.

Toda esta energía colectiva incluso se puede oír en el texto que repite los nombres de los tres artífices de la carroza —los maestros Tulio Abril y Martín Umbría y el escultor Cangrejito Arbeláez— hasta formar un ritmo ternario que se convierte en un leitmotiv en la obra: “Pero él no escatimaría para pagar al maestro Abril lo que se merecía, a Martín Umbría, al escultor Cangrejito Arbeláez, a todos y cada uno de los artífices” (Rosero 2012, 73), “[...] el Cangrejito Arbeláez se había enterado de la carroza a través de los maestros Tulio Abril y Martín Umbría [...]” (105), “[...] estuvo fuera de la casa hasta la medianoche, primero con el Cangrejito, después con los maestros Abril y Umbría” (131), “Tulio Abril, Martín Umbría, el Cangrejito Arbeláez y los demás artesanos no se iban a quedar atrás” (339), “Pero esa madrugada el escultor Arbeláez, Martín Umbría y el maestro Abril, artífices de la carroza [...]” (381), “[...] fueron alcanzados por Martín Umbría, Tulio Abril, el Cangrejito Arbeláez y los demás artesanos —todos respaldados por sus hijos y mujeres” (382).

Este procedimiento anafórico participa de la glorificación de la energía colectiva y el potencial creativo, festivo y popular de los artesanos. Tal celebración nos hace pensar en la escritura desapropiativa teorizada por Cristina Rivera Garza:

Ahí donde la escritura apropiativa celebra la genialidad del autor individual, ocultando el trabajo colectivo con y desde el lenguaje que la hace posible, la desapropiación pugna por estrategias de escritura (y de lectura) que hagan visibles, incluso palpables, la presencia de otros decires y haceres en textos por lo que una autoría compuesta y siempre colaborativa dará la cara. (Rivera 2021, 43)

La dimensión colaborativa se hace particularmente tangible en la novela cuando el escultor Cangrejito Arbeláez se refiere al historiador José Rafael Sañudo y le dice al doctor Proceso, con un toque de malicia: “Como ve, usted no es el único lector de Sañudo. ¿Sorprendido?” (Rosero 2012, 99). Esta secuencia subraya la relevancia de la participación del artesano en la construcción, destacando también su contribución en el proceso de reflexión histórica que resulta crucial para elaborar la carroza.

En última instancia, es interesante notar que el doctor Pastor Proceso muere en la página 380 —es decir 9 páginas antes del final— y son entonces los artistas los que protegen y salvan su construcción, la carroza, de la censura y destrucción ordenada por el general Aipe. Es así como, de cierta

forma, los “cultores”, este colectivo de artistas, sustituyen al protagonista y ocupan todo el escenario en las páginas finales puesto que son ellos los que defienden la obra maestra que da título a la novela.

Conclusiones

El desfile magno es la conclusión y la apoteosis del carnaval de Negros y Blancos de San Juan de Pasto, declarado por la Unesco Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. No se puede cerrar el presente artículo sin mencionar el desfile magno de la edición 2018 del carnaval de Pasto —6 años después de la publicación de la novela—, edición en que se pudo admirar una carroza que tenía mucho que ver con la carroza de la novela de Evelio Rosero y que era el fruto del magnífico trabajo que realizó el maestro Carlos Ribert Insuasty y su equipo, con la ayuda de Javier Vallejo Díaz. Esta carroza real, que sí desfiló en las calles de Pasto, podría hacernos considerar que el proyecto ficticio del doctor Proceso de resignificar el periodo de la Independencia y más precisamente lo que sufrieron los pastusos durante la Navidad Negra —proyecto basado en el trabajo del historiador nariñense José Rafael Sañudo, pero que finalmente fracasó— se hizo realidad durante la edición 2018 del carnaval. De hecho, la relación entre ambas carrozas, la ficticia y la real, se materializa con la portada de la edición conmemorativa

del bicentenario de la Independencia (1819-2019) en que se puede ver un fragmento de la carroza de 2018.

Hemos visto cómo la novela transcribe la historia y saca a la luz, entre otros, el trabajo historiográfico de José Rafael Sañudo sobre Simón Bolívar. Rescatar del olvido este texto se aproxima a una “arqueología literaria” (Bouju 2006, 96) que reconfigura la historia mediante un doble montaje: la elaboración de la carroza a la que asiste el lector y el montaje literario que absorbe el discurso historiográfico para reordenarlo y resignificarlo. De acuerdo con lo expuesto en la tercera parte del presente estudio, estamos en presencia de una glorificación de la energía colectiva y colaborativa del carnaval que tiene mucho que ver con lo que escribe Mijaíl Bajtín: “la sensación viviente que tiene el pueblo de su inmortalidad histórica colectiva constituye el núcleo mismo del conjunto del sistema de imágenes de la fiesta popular” (Bajtín 2003 [1965], 265).

Pero el libro de Evelio Rosero conforma también un ejemplo de la capacidad que tienen algunas novelas para anticipar lo que va a pasar. Podemos incluso considerar que la participación de esta carroza real en el carnaval del año 2018 —una carroza que tiene muchos puntos en común con la que había ideado el doctor Proceso López en la novela publicada en 2012—, además de ser una celebración de los artesanos y la energía creativa del carnaval, es también una celebración de los poderes de la literatura.



Obras citadas

- Bacca Sánchez, Pablo Andrés. 2008. *Carnaval de Negros y Blancos de Pasto*. Fundación Ciudad Cultural.
- Bajtín, Mijaíl. 1971. “Carnaval y Literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa”. *ECO* 129 (23): 311-338.
- _____. 2003. *Problemas de la poética de Dostoievski* [1929]. Traducción de Tatiana Bubnova. Fondo de Cultura Económica.
- _____. 2003. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* [1965]. Traducción de Julio Forcat y César Conroy. Alianza editorial.
- Bouju, Emmanuel. 2006. *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XXe siècle*. Presses Universitaires de Rennes.
- _____. 2010. “Exercice des mémoires possibles et littérature ‘à-présent’. La transcription de l'histoire dans le roman contemporain.” *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 65 (2): 417-38. <https://shs.cairn.info/revue-Annales-2010-2-page-417?lang=fr>:
- Caicedo Jurado, Cecilia. 2017. “La obra de Evelio Rosero y la reinscripción de la historia” en *Evelio Rosero y los ciclos de la creación literaria*, dirigido por Felipe Gómez Gutiérrez y María del Carmen Saldarriaga. Pontificia Universidad Javeriana.
- De Certeau, Michel. 1999. *La escritura de la historia*. Traducción de Andrés López Moctezuma. Universidad Iberoamericana.
- Marx, Karl. 2007. “Simón Bolívar y Ponte, el Libertador” [1858] en *El Bolívar de Marx*, estudios críticos de Inés Quintero y Vladimir Acosta. Alfa.
- Montoya, Pablo. 2009. “El caso Bolívar: entre la pompa y el fracaso” en *Novela histórica en Colombia 1988-2008: entre la pompa y el fracaso*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Padilla Chasing, Iván Vicente. 2017. “La carroza de Bolívar: entre la verdad histórica y la verdad novelesca” en *Evelio Rosero y los ciclos de la creación literaria*, dirigido por Felipe Gómez Gutiérrez y María del Carmen Saldarriaga. Pontificia Universidad Javeriana.
- Ripley, George y Anderson Dana, Charles. 1879. *The New American Cyclopaedia*. D. Appleton and Company.
- Rivera Garza, Cristina. 2021. *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación* [2013]. Consonni ediciones.
- Rosero, Evelio. 2012. *La carroza de Bolívar*. Tusquets Editores.
- Sallenave, Danielle. 1991. *Le don des morts*. Gallimard.
- Sañudo, José Rafael. 1975. *Estudio sobre la vida de Bolívar* [1925]. Editorial Bedout.
- Valencia, Cristian. 2012. “La tentación a los extremos, entrevista a Evelio Rosero”, *Revista Arcadia*, 18 de enero. <https://www.revistaarcadia.com/impresaportada/articulo/la-tentacion-de-los-extremos/27106/>.
- Vallejo Díaz, Javier. 2019. “Alfonso Zambrano Payán, una vida esculpida a punta de gubias” *Voces de Nariño*, 22 de septiembre.
- Vanegas, Orfa Kelita. 2013. “Héroe, historia y farsa en *La carroza de Bolívar* de Evelio Rosero”. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 7 (4): 132-148.
- Vásquez, Juan Gabriel. 2021. *Volver la vista atrás*. Penguin Random House.

Notas al final

1. En lo que concierne a la carnavalización de la historia en *La carroza de Bolívar*, se recomienda la lectura de los artículos “Héroe, historia y farsa en *La carroza de Bolívar* de Evelio Rosero”, de Orfa Kelita Vanegas, y “La obra de Evelio Rosero y la reinscripción de la historia”, de Cecilia Caicedo Jurado.
2. “[...] dit que les choses ont disparu, et [...] contradictoirement que les choses disparues continuent de vivre éternellement.” La traducción es nuestra.
3. “Pedía auxilios, pero quien acudió el 6 de julio, fue Monteverde quien encontró en Puerto Cabello tres mil fusiles y cuatrocientos quintales de pólvora [...]” (Sañudo 1975, 70).
4. “La matanza de hombres, mujeres y niños, se hizo aunque se acogían a las iglesias; y las calles quedaron cubiertas de los cadáveres de los habitantes; de modo que *el tiempo de los Rifles* es frase que ha quedado en Pasto, para significar una cruenta catástrofe.” (Sañudo 1975, 248).
5. La traducción es nuestra.
6. Sobre la representación de Simón Bolívar en la literatura, antes de *La carroza de Bolívar*, Cecilia Caicedo Jurado escribe: “En general, estas novelas se enfocan en el Bolívar humano desde la agonía, la enfermedad, la soledad, el abandono y la derrota” (Caicedo 2017, 194). Consúltese también con provecho, acerca del mismo tema, el capítulo “El caso Bolívar: entre la pompa y el fracaso”, en *Novela histórica en Colombia 1988-2008: entre la pompa y el fracaso*, de Pablo Montoya.

Fiestas populares en la narrativa colombiana del siglo XIX.

Tres casos de estudio: Ancízar, Groot y Díaz

Mario Alejandro Molano Vega / Universidad Nacional de Colombia

Las fiestas populares fueron uno de los temas recurrentes en la narrativa colombiana de mediados del siglo XIX. Las celebraciones son abundantes en los relatos de viaje, en los conocidos cuadros de costumbres (relatos cortos sobre las tradiciones culturales y modos de vida de las comunidades de diferentes regiones del país) y, también, en la novelística colombiana de la época. Si bien la prolijidad del tema convirtió la fiesta popular en un tópico recurrente, más o menos repetitivo, que facilitaba su lectura en periódicos y revistas, esto no implicó de ninguna forma la homogeneidad de miradas. Por el contrario, la recurrencia del tema podría interpretarse como síntoma de su importancia en términos de la disputa entre proyectos diferentes de nación que los escritores y escritoras ponían en juego en sus relatos. La representación de las tradiciones populares a través de relatos e imágenes era precisamente una de las prácticas más relevantes en el proceso de construcción de las naciones modernas, tanto en América Latina como en Europa, de acuerdo con los estudios clásicos de Benedict Anderson (2011 [1983], 77-102) y Anne-Marie Thiesse (1999, 167-174; 194-201). Pero esta necesidad de producir una imagen y un relato de lo popular a través de tradiciones y costumbres, no implicaba necesariamente la homogeneidad de interpretaciones. Por el contrario, podía generar la competencia entre distintos modos de concebir lo popular y distintos proyectos de construcción nacional, convirtiéndose de esa forma en un terreno de lucha por lo que podríamos denominar, con Antonio Gramsci, la hegemonía cultural (2013, 347-54) (2024, 67-78). De hecho, una de las tensiones más interesantes en estos procesos de construcción y representación de la nación es la que se presenta entre la nación entendida políticamente como una sociedad que se autodetermina de forma soberana, y aquella otra de la nación entendida como una “comunidad fundada en mismo origen” histórico y cultural, de acuerdo con Francois Xavier Guerra (2012, 192). Lo que quisiéramos explorar en este ensayo es precisamente esa heterogeneidad de puntos de vista desde los que se narra la fiesta popular, junto con su inherente dimensión política, puesto que, al final de cuentas, lo que se debate es el destino de la nación.

Para hacerlo, he escogido tres casos de estudio que nos ofrecen la posibilidad de observar la forma en que el relato sobre la fiesta popular constituyó un tema literario medular. El punto de partida del análisis se encuentra en el relato de viajes de Manuel Ancízar, *Peregrinación de Alpha* (1853), en donde las fiestas populares son observadas como indicadores

de una naciente cultura republicana basada en la integración social de clase y raza, el bienestar material derivado del trabajo y el comercio y la liberalización de las costumbres. Quizás el mejor contraste con esta primera perspectiva lo constituyen los relatos costumbristas de José Manuel Groot, el segundo caso de estudio que propongo. En la perspectiva de este conservador recalcitrante, la verdadera fiesta popular se encontraba en las celebraciones religiosas del periodo colonial y no en las fiestas populares republicanas en las que se ha introducido la discordia política. El tono melancólico que se produce al mirar hacia el pasado colonial no debería engañarnos con respecto a la virulenta crítica al proyecto de modernización liberal que proponían intelectuales como Ancízar.

Como tercer caso de estudio de este ensayo, propongo regresar sobre la conocida novela de Eugenio Díaz, *Manuela* (1858), para leerla en relación dialéctica con los dos casos anteriores. En *Manuela* corre de forma subterránea una suerte de diálogo con *Peregrinación de Alpha*, de Ancízar, a juzgar por la forma en que Demóstenes parece ser la versión paródica del propio Padre Alpha; el personaje Tadeo se ajusta a una personificación del tinterillo tantas veces denunciado por Ancízar; y la protagonista, Manuela, recuerda aquellas figuras de mujeres alegres, bellas y trabajadoras que Ancízar celebró con entusiasmo en sus viajes por Santander, al nordeste del país. Pero el punto de vista de Eugenio Díaz ya no es más optimista, sino trágico. Su novela, *Manuela*, nos presenta recurrentemente la escena de la fiesta arruinada, una imagen en la que la celebración es empañada permanentemente por los conflictos sociales que emergen por todas partes. De esta forma Díaz despliega, como pretendiera Groot, una ácida crítica sobre el proyecto de modernización liberal; solo que el sentido de la tragedia de la novela de Díaz no debería lanzarnos hacia el pasado colonial, como en el caso de los relatos de Groot, sino ayudarnos a identificar los obstáculos que deben removerse, si en realidad el objetivo consiste en lograr una nación moderna y unificada.

Es sintomático que estos tres casos de estudio —escritos y publicados por autores de posiciones ideológicas diferentes, en momentos diferentes y con propósitos distintos— fueron incluidos por José María Vergara y Vergara en el conocido *Museo de cuadros de costumbres* (tomos I y II, 1866),¹ el proyecto editorial que institucionalizó en la Nueva Granada el rótulo literario de costumbrismo. De esta forma Vergara

dio apariencia de unidad y coherencia a lo que era en realidad diferente y discordante. Nuestra lectura intenta penetrar en las grietas de esta constelación de textos.

Manuel Ancízar y el sueño de la república

Peregrinación de Alpha por las provincias del norte de la Nueva Granada (Ancízar 2019 [1853]) es el relato de viajes que Manuel Ancízar escribió entre 1850 y 1851 cuando se desempeñaba como secretario de Agustín Codazzi, durante el primer año de trabajos de la Comisión Corográfica.² El relato incorpora el tema de las fiestas populares como uno de sus tópicos recurrentes al lado de las descripciones del paisaje, los recuentos históricos y las observaciones sobre los rasgos físicos y las costumbres de la población. La obra resulta difícil de sobreestimar como la primera narración propiamente republicana que brindó, tanto a las élites como a las clases populares, una imagen integrada del territorio, de la historia y de la diversidad de gentes y culturas de las que estaba compuesta la República de la Nueva Granada. El relato de viajes de Ancízar se organiza a partir del interés corográfico propiamente dicho; por esa razón, el primer plano de la narración lo ocupan las descripciones de la geografía, el clima y el paisaje de las regiones que un viajero ilustrado y su colega visitan. Se trata del Padre Alpha, título con el que se conocía a Manuel Ancízar en las sociedades masónicas, y del propio Agustín Codazzi. Sin embargo, la voz narrativa de Alpha no se limita a la descripción. Junto a sus descripciones y recuentos históricos inserta permanentemente sugestivas digresiones que constituyen verdaderos ejercicios de reflexión crítica sobre la realidad neogranadina. De esta forma, el tema corográfico se mezcla con un ejercicio crítico del estado social, económico y cultural de la nación. La perspectiva desde la que Alpha evalúa su mundo deja ver una desarrollada conciencia histórica y un proyecto político cuyas fuentes hay que buscarlas en los años de formación de Ancízar en la isla de Cuba, entre 1828 y 1838. Mientras estudiaba en la conservadora Universidad de San Gerónimo, en La Habana, Ancízar leyó y discutió la filosofía espiritualista de la escuela ecléctica francesa bajo la influencia del gabinete de lectura de Domingo del Monte (Loaiza Cano 2018, 54).³ Esta novedosa filosofía, tan poco estudiada por nuestros historiadores de las ideas colombianas, consistía en un sistema idealista que había sido adaptado por filósofos franceses como Victor Cousin, Jean Philibert Damiron y Theodore Jouffroy, a partir del modelo del idealismo alemán (Vermeren 2009, 74-76). A partir de estas fuentes, Ancízar, como otros intelectuales latinoamericanos,⁴ asimiló la tesis de que el espíritu humano progresa en el tiempo para materializar históricamente lo que serían sus principios y capacidades constituyentes: las facultades humanas del entendimiento, la sensibilidad y la voluntad. De acuerdo con este sistema filosófico, el entendimiento se traducirá históricamente en la ciencia y la tecnología modernas; la sensibilidad, en el arte y la literatura romántica;

y la moralidad conducirá necesariamente (después de superar el antiguo régimen absolutista) a la formulación del Estado liberal burgués, basado en la igualdad de los ciudadanos ante la ley, el reconocimiento de derechos humanos fundamentales y en el desarrollo económico como generador de riqueza y progreso material.

Este paradigma conceptual y discursivo corre a través de *Peregrinación de Alpha* de una manera silenciosa e inadvertida, pero no por ello menos decisiva. Ancízar evalúa desde ese punto de vista el pasado histórico en cada uno de los lugares que visita para cuestionar las herencias coloniales que se traducen en el estancamiento social, el catolicismo anquilosado y la destrucción de la cultura y la memoria indígena.⁵ Para nuestro viajero también es fundamental evaluar a cada paso el estado social de progreso o retraso de la población, particularmente en función de los ideales republicanos de la igualdad, la libertad, la habilidad para el trabajo o el adelanto educativo. Desde esta perspectiva, las fiestas populares, cívicas y religiosas, resultan una ocasión inigualable para aplicar el baremo del progreso. Para Ancízar, las fiestas populares pueden ser un lamentable indicador del nivel de atraso educativo y cultural de los ciudadanos. Lo horrorizó, por ejemplo, la celebración popular de la fiesta religiosa conocida como la Octava del Corpus⁶ que presencié en Soatá. La celebración presentaba un eminente carácter carnavalesco en el que los diablos y los matachines se mezclaban con la figura del Santísimo; la imagen del Papa Pío IX, con la de Napoleón; y las escenas sagradas compartían escenarios con personajes literarios, como Atala y Chactas. Todo aquello era presenciado como espectáculo teatral del que disfrutaba la gente. Ancízar se desesperaba:

¿Qué fin de enseñanza moral, ni qué recuerdos del dogma puede tener tal y tan grotesca pantomima? La perversión de las ideas cristianas, sembrando en su lugar otras idolátricas y disparatadas: este es el único fruto; he dicho mal, es uno de los frutos a cual peores, que producen aquellas incalificables funciones, que tienden a perpetuar en las costumbres los extravíos del paganismo (Ancízar 2019 [1853], 207-208).

No todo festejo popular era reprochable para este viajero ilustrado. Las fiestas populares también podían ser índices alentadores del progreso y de la transformación de la sociedad neogranadina en algo que comenzara a parecerse a una república moderna. Una de las escenas que mejor retrata esta perspectiva en la *Peregrinación de Alpha* se encuentra en el capítulo XXXI, dedicado a la exploración de la región de La Mesa de Juan Rodríguez, Pamplona, Piedecuesta, Florida Blanca y Bucaramanga. El capítulo comienza con la acostumbrada descripción geográfica del territorio seguida de la reseña histórica de Pamplona. Todo el territorio parece prometedor para el proyecto republicano. Más allá de la pervivencia de leyendas populares, como la de “La Encantada” (una laguna

que es el hogar de la indígena llamada La Mancarita quien secuestra a los viajeros imitando voces de niños y mujeres), en esta región noroeste del país, Ancízar reseñará la forma en que alrededor de tres mil mujeres prosperan con la elaboración y comercialización de los tradicionales sombreros de jipijapa. Ya hacia el final del capítulo aparecen dos acontecimientos que dan lugar a festejos populares de carácter civil. El primero es la manumisión de cuarenta esclavos en Bucaramanga y el segundo, la inauguración del Colegio de Floridablanca. Los dos acontecimientos emocionan al narrador de una forma especial, pero la escena de liberación de los esclavos se roba la atención de Ancízar. Se trata de una celebración culminante del nuevo espíritu republicano. La escena inicia encuadrando el espacio del festejo y su significado:

se verificó en las plazas de Bucaramanga y Piedecuesta, concurriendo gran número de vecinos a la festividad, pues tal era para sus corazones el renacimiento civil de unos seres que, sin embargo de haber recibido al venir al mundo el crisma con que la Iglesia cristiana marca a los hijos del Padre Universal, las leyes españolas no los habían inscrito en el censo de los hombres sino en el inventario de las cosas junto con los animales domésticos. (Ancízar 2019 [1853], 359)

La celebración es presentada por Ancízar como un verdadero “renacimiento civil”, en el sentido de un acto de reconocimiento como seres humanos y miembros de la república, a las personas afrodescendientes que habían sido esclavizadas y despojadas de sus derechos en el régimen colonial. La ceremonia consistía en leer en público, una por una, las cartas de libertad de los manumitidos mientras ellos permanecían delante de las autoridades, principalmente el Cura y el Gobernador. La emotividad de la escena es conmovedora:

¡Cuántos pensamientos vagarían por sus frentes ahora erguidas, antes humilladas! Oyeron con recogimiento la breve felicitación acompañada de sanos consejos que les dirigió el Cura, y mientras el pueblo los vitoreaba con estrépito, ellos permanecían graves, silenciosos: alguna lágrima rodó por las mejillas de los ya viejos, a quienes la libertad, su caro ensueño de largos años, les venía de improviso al final de sus días. (400)

La solemnidad de la ceremonia civil dará paso al festejo popular alrededor de una comida campestre y un baile a cielo abierto. Mientras las personas del pueblo se divierten bailando, las mujeres afro que están dentro del grupo de manumitidos se quedan aparte, “sin atreverse a participar de ella, por respeto a los que fueron sus señores, allí presentes, o por indecisión de su espíritu acostumbrado a no tener voluntad”, anota Ancízar (359). Esta última persistencia del régimen

de segregación colonial se rompe también con un gesto que provoca la exclamación del narrador:

[el Gobernador] a impulso de uno de aquellos pensamientos generosos difíciles de explicar, se dirigió a la más tímida y la sacó a bailar. La explosión de aplausos le manifestó que todos habían comprendido súbitamente su idea, y me demostró que a todos eran comunes los mismos sentimientos, igual generosidad de ánimo. ¡Existe la República! Ella será efectiva y grande apoyada en almas como estas. (359)

El episodio resulta contundente al revelarnos en qué medida el sueño republicano constituye el punto de fuga que organiza aquel particular panorama de la nación que es el relato de viajes de Manuel Ancízar, *Peregrinación de Alpha*. En correspondencia con la misión de reconocimiento del territorio nacional y sus comunidades, Ancízar hace una lectura crítica de la realidad que observa, ya se trate de la contrastante geografía de la Nueva Granada, de los documentos coloniales que narran su historia o de las prácticas sociales que observa. En cada uno de estos tres ámbitos (el geográfico, el histórico y el social), Ancízar contrasta las realidades que observa en su viaje con la visión republicana de una sociedad que se propone el desarrollo material y económico, la superación de una etapa histórica de servidumbre colonial y la adopción de valores sociales modernos, como el reconocimiento de la igualdad de los seres humanos y el ideal de vida de los individuos libres. Es cierto que en ese sueño republicano de Ancízar ya aparecen las resistencias de las posiciones ideológicas conservadoras que se apegan a las herencias hispano-católicas del pasado, así como las deformaciones del propio proyecto republicano cuando es utilizado por hacendados, tinterillos y gamonales para defender sus intereses.⁷ ¿No son, quizás, esas tensiones internas del proyecto republicano las que explotan literariamente José Manuel Groot y Eugenio Díaz?

José Manuel Groot y la apología del pasado colonial

Existe un marcado contraste ideológico entre lo que representa la *Peregrinación de Alpha* de Manuel Ancízar y los cuadros de costumbres de José Manuel Groot. Mientras el relato de viajes de Ancízar formaba parte del proyecto científico y cultural más importante para el reformismo liberal de mediados del siglo XIX (la Comisión Corográfica), los relatos de José Manuel Groot hicieron parte de un programa de acérrima defensa de las tradiciones hispano-católicas. Groot provenía de una familia de origen vasco, de mentalidad ilustrada y actitudes aristocráticas. Su educación se nutrió de liberalismo ilustrado y llegó a ser integrante de logias masónicas en su juventud, gracias a la influencia de su tío, Francisco de Urquinaona (Mejía Macía, Estudios sobre Historia eclesiástica y

civil de Nueva Granada de José Manuel Groot (1800-1878) 2000). No obstante, Groot abandonó esa educación liberal en la década de 1830 para convertirse posteriormente en uno de los más importantes ideólogos y apologistas del tradicionalismo católico. No sólo fue redactor en más de una docena de periódicos y revistas conservadoras,⁸ también publicó algunos de los textos más virulentos en contra del protestantismo y del “racionalismo” moderno,⁹ como él mismo lo denominaba despectivamente. Por esta labor de polemista reaccionario obtuvo incluso una felicitación del Papa Pío IX. En la cúspide de su labor como apologista católico se encuentra su reconocida *Historia eclesiástica y civil de la Nueva Granada, escrita sobre documentos auténticos* (Groot 1869). En este proyecto, el más ambicioso del autor, Groot pretendía demostrar la verdad de la Teodicea y los designios providenciales de Dios para el mundo, recurriendo para ello a la historia eclesiástica y civil como una ciencia. La historia, en suma, debía corroborar la verdad de los designios de Dios y, de paso, demostrar que la Iglesia católica neogranadina, “tiene también la clave de la redención de la nación” (Mejía Macía, *Estudios sobre Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada de José Manuel Groot (1800-1878) 2000*, 71).¹⁰

Es en este marco en el que deben comprenderse los relatos de costumbres de Groot recogidos en los dos célebres tomos del *Museo de cuadros de costumbres*, de la Biblioteca de El Mosaico (AAVV 1866). Se trata de cuatro relatos que apuntan hacia la reivindicación de la moral católica y la sociedad hispánica colonial. En el primer tomo de la obra mencionada se incluyó el relato “Nos fuimos a Ubaque”, compuesto en tres partes, que narra un viaje familiar a este pueblo cercano a Bogotá con el objetivo de ver la imagen milagrosa de su iglesia (Museo de cuadros de costumbres 1866, 186-195); y también el relato, “Costumbres de antaño”, que hace un recuento de las fiestas y tradiciones populares previas al nacimiento de la República (Museo de cuadros de costumbres 1866, 292-302). En el segundo tomo del *Museo de cuadros de costumbres* aparecen dos relatos más: “Remijia o las vicisitudes de la alegría”, sobre una mujer humilde que es víctima de abusos y termina en la indigencia, en Bogotá, por haberse atrevido a trabajar desde niña en la calle vendiendo fósforos y otras mercancías para poder sostenerse (y, desde luego, por haberse atrevido a ser bella y desenvuelta) (1866, 36-41); y, finalmente, “Un sueño de dos colores”, en donde se accede a una visión sobre el florecimiento de la actividad científica en la Nueva Granada, antes del estallido de la independencia (1866, 71-77).

“Costumbres de antaño”, fechado en 1865, constituye un compendio de fiestas tradicionales de carácter religioso y popular que Groot realiza con intención de cuestionar las celebraciones civiles promovidas por liberales como Ancizar. Groot mira hacia el pasado, pero no lo hace solo para lamentar tiempos perdidos, sino para burlarse de las pretensiones idealistas republicanas, de las disputas políticas modernas, y mostrar, en cambio, toda suerte de divertidas escenas en

las que transluce una especie de inocencia y despreocupación tranquila como imagen de la verdadera felicidad popular. El relato inicia directamente planteando ese tipo de contraposición:

Hubo un tiempo en nuestra tierra, que después se ha calificado de caliginoso y bárbaro, sin duda porque entonces no nos andábamos a balazos, como ahora, ni nos estábamos en todo tiempo y lugar ocupados con las cuestiones de principios, ni con cuestiones de vida o muerte. Entonces no se ocupaban las gentes de más principios que de los que se acompañaban con la sopa y el puchero; pero no de los pucheros que traen consigo los principios de ahora, que son más de lengua que de sesos. Las cuestiones de vida o muerte de aquellos tiempos eran las cuestiones de buñuelos y empanadas; las cuestiones de comilonas en los campos de San Diego, Egipto y La Peña, o los paseos al Salto y a la Piedra-Ancha. (1866, 292-293)

Con esa introducción, el narrador pasa a presentar, como en un panorama, el universo de las fiestas populares y su organización de acuerdo con una temporalidad católica: “Las épocas que se atravesaban eran las de la nochebuena, la Semana Santa y el Corpus con sus octavas. En los intermedios había otras fiestas chirriadas y fecundas en solaz y contento. Tales eran las de El Campo, las de La Peña, las de Egipto” (293). Estos últimos eran poblados aledaños a la Bogotá de mediados del siglo XIX, donde tenían lugar los animados festejos: “¡Oh, qué movimiento! ¡Qué alboroto! Aquí las cachimonas; allí las blancas y coloradas; las loterías con su eterna cantinela;¹¹ todos estos juguetes en sus mesitas rodeadas de artesanos, de peones, de soldados, de mujeres” (293).

Hay que reconocer el fervor con el que estos festejos son evocados por Groot. Los toldos de juegos y comidas populares, así como el diseño y exhibición de pesebres y la organización de las novenas durante las fiestas de la navidad y reyes, fueron característicos de Egipto, hoy uno de los barrios populares de Bogotá. En la Semana Santa el cuidado, la solemnidad y el decoro de todos los habitantes de la ciudad era notable, pues para el jueves santo subían “un punto más de su ordinario” en su vestuario y en su comportamiento. Pero sin duda la festividad que captura la atención del narrador es el Corpus Christi, normalmente celebrado durante el mes de junio, junto con sus octavas, celebradas ocho días después. Groot abunda en la descripción de las emocionantes corrales de toros por las calles de Bogotá que se realizaban en la víspera de la festividad; los disfraces y las representaciones populares carnavalescas en las que las señoritas se vestían de ninfas o ángeles, los jóvenes de matachines o danzantes y las gentes del pueblo se divertían con los vistosos disfraces de gigantes y de tarascas. También describe las decoraciones de los balcones, los arcos, los altares y las bocacalles por medio

de las cuales las familias santafereñas representaban escenas bíblicas y alegorías (a veces humorísticas) para rendir homenaje a la procesión religiosa que pasaría frente a sus casas. Todo aquello que parecía desesperar a Ancizar.

Con cada evocación, el narrador enfatiza el contraste de aquellas épocas con el presente de reformismo liberal, de inspiraciones románticas y de discursos sobre el progreso, de las décadas de 1840 y 1850. Las invectivas antirrepublicanas están cargadas de sarcasmo:

En esas noches estaban las calles llenas de gente que andaba viendo pesebres con muy buen humor, pues entonces no había *política* que indispusiera los ánimos. (295, énfasis en el original)

¡Felices tiempos! ¡Cuánto mejor era esto [bailes y cenas de “noche-buena”] que estar haciendo cartuchos y revoluciones! (296)

¿Y la semana santa? ¡Oh, las procesiones! ¡Las lamentaciones! En esto de lamentaciones no estamos tan mal; son de todo el año, y Dios quiera que no acaben con tinieblas, *miserere* y porrazos. (296)

A lo largo del relato se presenta la fiesta como celebración de una sociedad plena y feliz. El eje de tal celebración es la religiosidad católica, que brinda no solo un dogma fundacional sino también una temporalidad que regula la vida cotidiana y da la pauta para la expresión de los vínculos sociales. Alrededor de la celebración religiosa se manifiesta una comunidad que abunda en relaciones jerárquicas de poder, sin ver en ello ninguna problemática. “Cachacos” y “pulperos”; señoritas y criadas; mendigos, altozaneros, oficiales de taller, maestros; empleados y capitalistas; todos aceptan el lugar que les corresponde, felizmente ajenos a esas peligrosas cuestiones de los ideales y, sobre todo, de la política. Tampoco es una sociedad que se preocupe por el futuro. Por el contrario, la recurrencia de las celebraciones católicas cada año garantiza la estabilidad del transcurrir de la vida. No hay nada que temer del futuro porque ya está previsto de antemano. Es la ruptura de esa temporalidad estable la que inaugurará un tiempo de preocupación y conflictividad. Y esa ruptura, como un nuevo pecado originario que nos expulsaría del paraíso, es la del debate de las ideas políticas que plantean la transformación del mundo en función de algo diferente: el progreso, los principios de igualdad o libertad, el conocimiento de otras sociedades y de otras culturas. Este tiempo nuevo o moderno, abierto hacia el futuro, hacia el que empujan las reformas liberales de mediados del siglo XIX, representa para Groot claramente una época de decadencia, caos, conflictividad, falsedad y pobreza, pues se trata de una época en la cual las creencias religiosas, las relaciones de poder y obediencia, el

modo de vida y el estado social, son cuestiones debatibles. El pasado pierde su autoridad sobre el presente y el futuro, de tal modo que la incertidumbre se instala en la vida corriente. El argumento es claro: sólo retomando los elementos centrales de la sociedad colonial, el catolicismo como el más importante de ellos, podrá la sociedad neogranadina recuperar su paz y su prosperidad.

Eugenio Díaz y el topos de la fiesta arruinada

En el segundo tomo del mismo *Museo de cuadros de costumbres* de la Biblioteca de El Mosaico, en la que aparecen los relatos de Groot que acabamos de comentar, también aparece publicada íntegramente con sus treinta y un capítulos, por primera vez, *Manuela, novela orijinal por Eujenio Díaz* (sic) (1866, 169-446). Es una publicación póstuma realizada apenas un año después de la muerte de su autor y tiene la particularidad de incluir una novela de trescientas páginas junto a relatos muy disímiles y relativamente cortos. La obra ya se había publicado en vida de Eugenio Díaz, pero solo parcialmente. Los primeros ocho capítulos aparecieron en el periódico *El Mosaico*, entre enero y abril de 1859.¹² El título original de la obra en esta primera publicación parcial por entregas era: *Manuela, novela bogotana orijinal de Eujenio Díaz* (sic). Después de estas dos publicaciones, la novela volverá a aparecer ya no en una antología sino como libro en dos volúmenes, en 1889, con el título de *Manuela. Novela de costumbres colombianas*, publicada en París por la Librería Española de Garnier Hermanos.

Como la investigadora Flor María Rodríguez ha establecido, aunque la novela ha sido enmarcada como “costumbrista” desde su publicación en el segundo tomo del *Museo de cuadros de costumbres*, en realidad habría que comprenderla como una obra cuyo “modelo narrativo era la novela francesa contemporánea que se producía en el momento en que él vivía, y planeó y estructuró su texto: la novela realista, socialista” (Rodríguez Arenas 2011, xxxv). La misma obra incorpora un sistema de referencias a 47 escritores franceses que incluyen novelistas y críticos del siglo XVIII y XIX como Voltaire, Montesquieu, Henry Joseph du Laurens, Eugene Sue y Balzac, así como filósofos del socialismo utópico, como Fourier, Proudhon y Saint-Simon. De acuerdo con Rodríguez Arenas, en este marco, “la literatura se caracterizó por la fina observación de la realidad y el descubrimiento de las estructuras ocultas que querían seguir manteniendo el “status quo” de lo establecido”. Lejos de ser solo una pintoresca mirada de los habitantes o la geografía nacional para formar una imagen aceptable del país para extranjeros y locales, la escritura literaria tendría para Eugenio Díaz el sentido de un meticuloso de análisis de la realidad social, el cual debía ser presentado a la opinión pública bajo la forma de historias cuidadosamente elaboradas. El propósito de la escritura literaria así entendida [bajo el paradigma del realismo francés], consiste en que el

lector “concluyera cuál era el estado de la sociedad y, así, encontrar formas de corrección y mejoramiento” (Rodríguez Arenas 2011, xli).¹³

En la novela, las escenas de fiesta y baile popular juegan un papel preponderante. Recordemos brevemente que don Demóstenes, un presuntuoso liberal, viaja desde Bogotá hasta la Parroquia, escenario de la obra, y su primer contacto con la sociedad local lo hace a través de un baile celebrado en la casa vecina a la posada de la señora Patrocinio, donde se aloja. Luego encontraremos escenas notables de fiestas populares como, por ejemplo, la descripción de la Octava del Corpus y las fiestas de San Juan. A través de estas escenas de fiesta y baile, Demóstenes conocerá de cerca las tradiciones populares más arraigadas y, al mismo tiempo, se irá empapando acerca de la precaria situación de los habitantes del pueblo: explotación inhumana en los trapiches, abuso contra las mujeres, crueldad con los animales, pobreza extrema, manipulación de las leyes de la república en favor de los hacendados. Su visión de la nación neogranadina como una república liberal constituida alrededor de los principios de libertad, progreso y, sobre todo, igualdad, se verá continuamente defraudada por las realidades sociales que puede constatar en el pueblo. Tanto el párroco, como Manuela, la protagonista del drama sentimental que da título a la novela, se encargan de abrir los ojos del ingenuo y pretensioso bogotano. El cura, por ejemplo, le va a decir a Demóstenes, en una de las numerosas conversaciones, que es inútil y contraproducente prohibir los corrales de gallos que se realizan el día de la fiesta de San Juan, pese incluso a lo repugnante que este tipo de ritual les resulte a las mentes ilustradas.

En una república no se puede legislar ni contra los usos religiosos, ni contra los usos supersticiosos, porque los legisladores son el pueblo y no pueden legislar contra sí mismos [...] Y un congreso que legisle contra la voluntad del pueblo soberano es un congreso de tiranos [...] (Díaz Castro 2011 [1866], 269)

Por su parte, en una escena cómica, Manuela va a cuestionar el discurso liberal acerca de la igualdad de derechos y la igualdad social que sostiene Demóstenes. Mientras éste se encuentra acostado en la hamaca sin hacer nada, entregado a la melancolía amorosa, las mujeres de la casa andan trabajando. Manuela, que quiere sacarlo de ese estado, busca tema de discusión: “¿Luego, no sabe usted que la hamaca es el puro centralismo, estando en la mitad de la sala como la suya, haciendo estorbo a los que pasan?”; Y agrega: “usted echa a pasear la igualdad cuando se apodera de la hamaca en esta casa o en la de la prima”; “todos los demás estamos fregados en los poyos o los escaños, mientras que usted se está meciendo en la visita, acostado muchas ocasiones, y ya usted ve que eso no se puede llamar igualdad”. Demóstenes trata de defenderse explicando que la igualdad se refiere a

los derechos y, con algunas excepciones, también se puede hablar de igualdad social. Ante lo cual Manuela responde con todo el sarcasmo: “¿Igualdad y excepciones? ¡Está muy bueno! [...] “Entonces diga usted que una cosa es cacarear y otra poner el huevo; una cosa es hablar de igualdad y otra cosa es sujetarse a ella” (72).

En las escenas de fiesta popular propiamente dicha, la celebración se ve empañada o es directamente interrumpida por un creciente ambiente de tensión y de división. Al comienzo de la novela, Demóstenes va al baile que tiene lugar en la casa vecina y se inicia un pleito porque su criado José quiere bailar con Manuela mientras que el tinterillo del pueblo, Tadeo, no lo autoriza. Es necesario subrayar que Ancízar ya había descrito una escena muy semejante en los capítulos XIII y XIV de *Peregrinación de Alpha* (2019 [1853], 160, 166). En Zapatoca, el tinterillo del pueblo se había tomado la atribución de pedir autorización a los ciudadanos para realizar fiestas o bailes en su casa, bajo pena de cobrar multas e iniciar procesos judiciales en su contra. En el relato de Ancízar es un parroquiano quien informa que “el dueño de la casa tuvo la inconcebible audacia de anunciar este baile y convidar señoras sin previo permiso del tinterillo del pueblo, quien ha corrido la voz de que nos llevará a la cárcel, músicos y danzantes, y como ese malvado es capaz de todo y manda en jefe, las señoras atemorizadas se han abstenido de concurrir, y en realidad no habrá baile” (166). Eugenio Díaz reelabora esta escena convirtiendo al Padre Alpha en Demóstenes, quien constata que el tinterillo, Tadeo, ha prohibido a los parroquianos participar del baile, especialmente si es para bailar con Manuela (Manuela. Novela bogotana 2011 [1866], 14-15). Un misterioso personaje (probablemente el mismo Dámaso, enamorado de Manuela) lanza la siguiente advertencia al ilustre liberal: “ando huyendo de las persecuciones de don Tadeo, y si usted viene a permanecer aquí, descúidese”. Enseguida, cuando José Fitatá intenta bailar con Manuela se desata una pelea que por poco termina en desastre, si no es por la intervención de la misma muchacha para calmar los ánimos. Aunque la fiesta puede continuar en este episodio, queda planteado claramente el ambiente de tensión que se vive en el pueblo.

Hacia mitad de la novela, en el capítulo XXII dedicado a la Octava del Corpus, es el mismo Demóstenes quien interrumpe el festejo (Díaz Castro 2011 [1866], 235-244). Uno de los “bosques” representaba una escena satírica en la que un gato colorado con alpargatas y sombrero, envolvía en papel oficial sellado a una polla y, a su vez, un gato blanco con capa, botas y lazo, empapelaba al gato colorado. La gente del pueblo comprendía que el gato colorado representaba a Tadeo, mientras que el blanco aludía a Demóstenes; y que todo era una alegoría cómica sobre el pleito entre estos dos personajes: Tadeo manipulando la ley para imponer su voluntad arbitrariamente, aprovecharse de Manuela y cometer atropellos y Demóstenes usándola para sabotear los planes de Tadeo. Demóstenes rompió en ira al verse representado

de esta manera y, justo en el momento en que el gato colorado hacía caer al gato blanco del escenario, produciendo exclamaciones entre la gente como “¡Pobre don Demóstenes!”, el modelo del hombre civilizado y moderno “dejó ir el tiro; lo dio al gato colorado muy cerca del ojo, haciéndole lanzar un grito dolorosísimo antes de expirar” (240). La ira de Demóstenes era incontenible de modo que siguió disparando contra los personajes de la representación y, a su vez, la dueña del gato blanco, doña Patrocinio, encaró a Demóstenes, con lo cual, “la jornada terminó de una manera muy desagradable” (241).

También la fiesta de San Juan se arruina por la división, ya muy profunda a esta altura de la novela, entre “manuelistas” y “tadeístas”. Justo cuando Manuela y todo su círculo disfrutaban del baño en el pozo del Guadual, en la mañana de la fiesta religiosa, más arriba la gente “frondia” de las trapicheiras que no se bañaban sino durante San Juan y para la Navidad, ingresaron a otro pozo más arriba del que disfrutaban los “manuelistas”. El resultado es que estos últimos prefirieron salir antes que bañarse en las mismas aguas que aquellos habían decidido enturbiar maliciosamente:

... el cochambre reunido de todas esas mugrientas [trapicheiras] es capaz de emborrachar a los pescados en lugar de barbasco,¹⁴ y ha venido toda la recogida de los tadeístas a lavarse en el pozo del Limonal, que está dos cuadras arriba, a tiempo que nosotros nos estábamos lavando aquí, por vengarse de que les hemos echado por tierra al monarca de la parroquia. (265).

La escena de la fiesta arruinada se mantiene principalmente en el registro de lo cómico a lo largo de la novela, aunque pueda subir de tono hasta lo violento, como en el caso del disparo de Demóstenes contra el gato de doña Patrocinio. No obstante, al final de la novela el tono de este tipo de escena se transformará radicalmente para dejarnos ver su cara trágica. El matrimonio de parejas de clases populares, Melchora y Dimas y Manuela y Dámaso, termina en una escena de terrible crueldad. Este tipo de parejas representan en la novela el triunfo de los esfuerzos que realizan en conjunto las clases ilustradas de la ciudad (Demóstenes), el clero (cura Jiménez) y algunos hacendados (don Blas), por construir una nueva sociedad realmente democrática. El narrador fija la fecha del suceso en la madrugada del 20 de julio de 1856, para darle una existencia temporal precisa y hacer una clara alusión a la fundación de la república. También están descritos los preparativos de la fiesta, conmovedores testimonios de la verdadera importancia del suceso: Manuela y Marta, su madrina, estaban hermosas, “vestidas de cintureras, con trajes propios [...] Tenían pañolones de color de lacre, camisas bordadas de seda negra y enaguas de muselina blanca” (347). Melchora, “la ilustre novia de la montaña”, no había podido conseguir zapatos de su horma

en el pueblo, porque sus pies se habían deformado por el trabajo del trapiche. “Sin embargo, Dimas [...] compró los de la horma más grande que pudo hallar en las tiendas del puente de San Francisco [en Bogotá], y a pesar de todo, le quedaron muy ajustados”. En fin, “el proyecto era bailar dos días seguidos en casa de Manuela, y otros dos en casa de Dimas para lo cual todo estaba preparado” (346).

Justo en el momento en que estaba celebrándose el matrimonio, los “tadeístas”, agazapados en medio de la noche, aseguraron las puertas desde afuera e incendiaron la casa de don Blas y la iglesia con los feligreses adentro. El pueblo exclama: “¡Se queman los novios, se queman los novios!” (348). Sobrevive la mayoría, pero aún más que el incendio, horroriza ver el odio enervado de los conspiradores:

Elías empuñaba un machete de rozar y estaba tantizando como su ahijada [Melchora], y fue de notar que de todos los tadeístas era el único que se había expuesto por el bien común. ¡Tan dañino así es el espíritu de bandería y el odio infernal que abrigan en sus corazones los entusiastas de los partidos! La Víbora se sonreía al ver los escombros y los montones de ceniza, y preguntaba si Manuela se había escapado, y esto a tiempo que en los trajes, en el desgüeño y en lo escualido de las facciones de los manuelistas lo que se veía era el asombro y el dolor más acerbo (350).

La fiesta del matrimonio (y la del 20 de julio, celebración de la República) queda así violentamente frustrada. Aunque la resolución de la obra tratará de atenuar el sentimiento de ira y de venganza que se desata en el corazón de Dámaso, recién casado e inmediatamente viudo, es contundente la forma en que la novela presenta una sociedad profundamente fracturada. El diagnóstico de Eugenio Díaz no se refiere simplemente a la ingenuidad y la pretensión de la nueva clase política liberal, encerrada en Bogotá, soñando con una república a la imagen de los Estados Unidos, empecinada en escribir leyes y publicar periódicos, sin conocer las condiciones de vida reales de las mujeres, los campesinos y los trabajadores en las haciendas. Más allá de esta situación, Eugenio Díaz presenta en *Manuela* una clase económica y política que instrumentaliza el discurso republicano de la ley y de la igualdad, para profundizar un sistema de dominación, abuso y explotación de las clases populares, representada especialmente por las mujeres.¹⁵ En esta obra, la fiesta ha perdido su inocencia como imagen del sueño republicano que puede alcanzarse, pese a las adversidades; o del anhelo por regresar a un pasado tradicional (digamos, pre-político) que se proyecta idealizado en la memoria. La fiesta popular trágicamente frustrada se convierte así en uno de los primeros emblemas de la opresión en el seno del proyecto republicano y de la fractura social profunda entre clases populares y élites político-económicas.

Al leer estos tres textos disímiles, aunque cubiertos por Vergara y Vergara bajo el mismo manto del *Museo de cuadros de costumbres*, encontramos las profundas grietas que recorrieron el proceso de construcción nacional de Colombia durante el periodo álgido de reformismo liberal a mediados del siglo XIX. El tema recurrente de la fiesta popular nos brinda la ventaja excepcional de observar, a través suyo, las representaciones de la nación soñada u odiada, y al final siempre en juego, que autores como Ancízar, Groot y Díaz Castro construyeron a través de sus prácticas de escritura. La fiesta popular como expresión de los vínculos sociales permitió que los escritores escenificaran en ella los avances y retrocesos de la sociedad colombiana en función del sueño republicano; para que proyectaran un pasado colonial de cohesión y armonía que cuestionaba la división social producida por los debates intensos propios de la modernidad política; o en fin, sirvió también para representar la tragedia social ocasionada por la desconexión de las élites liberales mientras se abandonó a las poblaciones rurales en manos de poderes locales oportunistas y explotadores.

Lejos de un repliegue de la literatura sobre sí misma, propia quizás de otros momentos históricos y de otras respuestas a las realidades vividas, estos textos nos muestran hasta qué punto las prácticas de escritura literaria estuvieron inmersas en el intenso debate político del siglo XIX alrededor de la construcción de la nación y la república. Pivotan todos sobre una convicción palpable de que la escritura literaria constituye un lenguaje poderoso para plantear posiciones en el debate político, para movilizar opiniones, sentimientos y comportamientos respecto al proceso de las grandes transformaciones de mitad de siglo. Su esfuerzo por reconstruir escenarios, personajes y conflictos convincentes mediante el arte de la narración, nos muestra que no se trata de un simple medio de

propaganda ideológica, sino de algo más complejo que consiste en elaborar imaginativamente las figuras reconocibles de la sociedad neogranadina: sus escenarios, sus personajes y las dificultades que se experimentaron en la coyuntura. Al hacerlo, estos escritores intentaban dotar de sentido aquella realidad problemática y presentar horizontes de futuros posibles en los que se debate el logro o la frustración, la realización o el declive de la joven nación. Esta necesidad profunda de sentido, de futuro, de logro, que acosa a estos escritores neogranadinos parece tan grande como sus respectivos temores a la frustración, el fracaso, la total decadencia.

Frente a las visiones profundamente militantes del republicanismo de Ancízar y el dogmatismo ultra católico de Groot, es quizás Eugenio Díaz quien logra plantear la cuestión neurálgica de aquella época (y que aún estamos lejos de resolver): en su novela, el fracaso del proyecto republicano radica en su propia incapacidad para integrar a las clases populares en un proyecto de construcción de nación que recoja su idiosincrasia y su diferencia; la verdadera tragedia consiste en que ese proyecto quede capturado por nuevas élites, nacionales o regionales, que lo instrumentalizan para su propio beneficio, vaciándolo de sentido y convirtiéndolo en factor de odios y violencia. Desde este punto de vista, el diálogo entre estos tres casos de estudio nos permite también pensar la literatura de mediados del siglo XIX en Colombia como un espacio para tramitar las tensiones entre esas dos lógicas de la nación que se enfrentan en el proceso cultural y político de aquel momento: aquella de la nación como sueño de una sociedad emancipada y aquella de la nación como comunidad identitaria (Guerra 2012). Ese vibrante dramatismo político es probablemente el núcleo histórico, la historicidad misma de una literatura que se vuelve distante y vacía al aislarla de su profundo nexo con la construcción de una sociedad moderna.

Obras citadas

AAVV. 1866. *Museo de cuadros de costumbres*. Editado por José María Vergara y Vergara. Vol. I. II vols. Bogotá: Biblioteca de El Mosaico, Impreso por Foción Mantilla.

—. 1866. *Museo de cuadros de costumbres y variedades*. Vol. II. II vols. Bogotá: Imprenta a cargo de Foción Mantilla.

Ancízar, Manuel. 2019 [1853]. *Peregrinación de Alpha por las provincias del norte de la Nueva Granada en 1850 i 1851*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Anderson, Benedict. 2011 [1983]. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE.

Ardila, Javier Ricardo. 2023. *De Voltaire a Balmes. La reconstrucción de la biblioteca de José Manuel Groot (1800-1878)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Díaz Castro, Eugenio. 2011 [1866]. *Manuela. Novela bogotana*. Editado por Flor María Rodríguez-Arenas. Doral: Stockcero.

Gramsci, Antonio. 2013. *Antología*. Editado por Manuel Sacristán. Madrid: Akal.

- . 2024. *L'Hégémonie culturelle*. Editado por Jean-Yves Frégné y Baptiste Colmant. París: Éditions Payot & Rivages.
- Groot, José Manuel. s.f. *Cuadros de costumbres*. Bogotá: Selección Samper Ortega de literatura colombiana. Minerva S.A.
- . 1869. *Historia eclesiástica y civil de la Nueva Granada, escrita sobre documentos auténticos*. Bogotá: Imprenta a cargo de Foción Mantilla.
- Guerra, François-Xavier. 2012. «Identidades e Independencia: la excepción americana.» En *Figuras de la Modernidad. Hispanoamérica siglos XIX-XX*, de François-Xavier Guerra, 191-230. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Loaiza Cano, Gilberto. 2018. *Manuel Ancizar y su época. Biografía de un político hispanoamericano del siglo XIX*. Bogotá: Ediciones Plural.
- Mejía Macía, Sergio Andrés. 2010. *El pasado como refugio y esperanza: La historia eclesiástica y civil de Nueva Granada de José Manuel Groot*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo; Universidad de Los Andes.
- . 2000. «Estudios sobre *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada* de José Manuel Groot (1800-1878).» *Historia y sociedad*, 63–85.
- Menton, Seymour. 2007. «Manuela, novela costumbrista-realista-nacional.» En *La novela colombiana. Planetas y satélites*, de Seymour Menton, 27–61. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Molano Vega, Mario Alejandro. 2017. *Terminar la revolución. Manuel Ancizar y el eclecticismo filosófico en Colombia, s. XIX*. Tesis de doctorado, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Filosofía.
- Padilla, Iván. 2021. *Manuela y el socialismo utópico: Eugenio Díaz ante la reforma liberal en la República de la Nueva Granada*. Bogotá: Filomena Edita.
- Rodríguez Arenas, Flor María. 2011. «Manuela. Novela bogotana (1858) de Eugenio Díaz Castro: la ideología y el realismo de medio siglo.» En *Manuela. Novela bogotana*, de Eugenio Díaz Castro, i–l. Doral: Stockcero.
- Rodríguez-Arenas, Flor María. 2018. *Construcciones e identidad: literatura colombiana del siglo XIX*. Doral: Stockcero.
- Sánchez Cabra, Efraín. 1998. *Gobierno y Geografía. Agustín Codazzi y la Comisión Corográfica de la Nueva Granada*. Bogotá: Banco de la República.
- Thiesse, Anne-Marie. 1999. *La création des identités nationales. Europe XVIIIe et XIXe siècle*. París: Éditions du Seuil.
- Vermeren, Patrice. 2009. *Victor Cousin. El juego político entre la filosofía y el Estado*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

Notas al final

1. Vergara incluye algunos fragmentos de *Peregrinación de Alpha* en el tomo II del *Museo de Cuadros de costumbres* (1866, 147-154) que corresponden al capítulo XXV, dedicado a Tunja; al capítulo XXXI, dedicado a Bucaramanga; y al capítulo XXXV, dedicado a la Provincia de Ocaña. El título de la obra de Ancizar se modifica suprimiendo el título masón de Padre Alpha y confundiendo la referencia a las regiones visitadas: “Peregrinación por el norte de las provincias de Nueva Granada”.
2. *Peregrinación de Alpha* apareció primero en el periódico *El Neo-Granadino* a partir de abril de 1851. Ver sobre este tema, Gilberto Loaiza Cano, *Manuel Ancizar y su época. Biografía de un político hispanoamericano del siglo XIX* (2018, 184-190). La Comisión Corográfica fue el principal proyecto de exploración geográfica y reconocimiento social de la Nueva Granada en el siglo XIX. Se desarrolló entre 1850 y 1859 cubriendo en nueve viajes una gran parte del territorio nacional. Dentro de sus resultados se cuentan los mapas más modernos de la época, una colección de más de 100 acuarelas que documentan pue-

los y ciudades, paisajes naturales, comunidades étnicas, objetos y lugares arqueológicos. Para una historia completa de este proyecto, consultar Efraín Sánchez Cabra, *Gobierno y Geografía. Agustín Codazzi y la Comisión Corográfica de la Nueva Granada* (Sánchez Cabra 1998).

3. Domingo del Monte (1804-1853) fue el intelectual, crítico literario y político liberal más importante de la primera mitad del siglo XIX en Cuba. Aunque su familia provenía de la clase hacendada que amasó su fortuna con la explotación de la mano de obra esclava en las plantaciones de caña de azúcar, promovió políticas antiesclavistas y la formación de una conciencia nacional cubana. Su gabinete de lectura apoyó a Juan Francisco Manzano, el esclavo poeta, quien redactó su Autobiografía en 1835 a instancias de del Monte. Los integrantes de este gabinete pagaron por la libertad de Manzano. La política radicalmente antiesclavista de Ancízar no podría explicarse suficientemente sin este tipo aprendizaje.
4. La influencia de Victor Cousin puede constatare, al menos, en estos tres personajes de relieve en la historia de las letras latinoamericanas: Esteban Echeverría, *Dogma socialista* (1839); Andrés Bello, *Filosofía del entendimiento* (1881); y José Gonçalves de Magalhães, *Factos do espírito humano* (1865). He estudiado el proceso de apropiación de las ideas de los eclécticos franceses por Manuel Ancízar en mi tesis doctoral (Terminar la revolución. Manuel Ancízar y el eclecticismo filosófico en Colombia, s. XIX, 2017)
5. Sobre las herencias coloniales perniciosas, va el siguiente ejemplo: “Tunja es para el granadino un objeto de respeto, monumento de la conquista y sus consecuencias, que es la Edad Media de nuestro país, y una especie de osario de las antiguas ideas de Castilla, esculpidas y conmemoradas en las lápidas de complicados blasones puestas sobre las portadas de las casas, o viviendo todavía dentro de los conventos, es decir, fuera del siglo y extrañas a todo comercio humano, con el cual han cesado de armonizar” (Ancízar 2019 [1853], 286). Sobre la devastación colonial del pasado y la cultura indígena véase el siguiente pasaje sobre un petroglifo encontrado al norte del pueblo de Saboyá: “La antigüedad de la piedra pintada y de sus jeroglíficos es bastante para juzgar que aquel monumento es obra de los chibchas [...] La leyenda contenida en los jeroglíficos nadie podrá descifrarla: el monumento es único en su especie, y la devastadora conquista envolvió en la ruina general, tradiciones, anales, lenguaje, escritura y cuanto nos serviría en estos tiempos para restablecer las perdidas crónicas de los chibchas...” (Ancízar 2019 [1853], 91).
6. Se celebra normalmente el tercer jueves de junio, ocho días después de la fiesta del Corpus Christi.
7. Las figuras del cura y del tinterillo representan esas resistencias e instrumentalizaciones del proyecto republicano. Aunque el rol del sacerdote como educador moral del pueblo es integrado al proyecto de Ancízar, los curas con frecuencia representan el polo opuesto: el desprecio por cualquier reforma política y cultural modernizadora. Entre tanto, el tinterillo es una figura que aparece varias veces en la Peregrinación para mostrar esta nueva figura deformada de la incipiente política moderna neogranadina: se trata de personajes dudosos que manipulan la ley para provecho propio, a costa de cometer injusticias. Las dos figuras están unidas en el siguiente pasaje en el que se refiere al pueblo de Mogotes, Santander: “700 individuos hubieron de abandonar sus hogares y emigrar perseguidas y arruinadas por los malvados tinterillos, que cual buitres cayeron sobre el pueblo, sembraron la discordia y el aborrecimiento, y mataron en flor la prosperidad de un lugar, que sin ellos y sin los malos curas, sus cómplices en la obra de la destrucción, sería la joya más preciosa del cantón de San Gil” (Ancízar 2019 [1853], 200) .
8. Para mencionar solo algunas de las más importantes: *El imperio de los principios* (1836), *El investigador católico* (1838), *El día* (1844-1851), *El catolicismo* (desde 1848) o *El tradicionista* (1871).
9. Para mencionar algunos: *Los misioneros de la herejía o defensa de los dogmas católicos*, Bogotá, Imprenta de Torres Amaya, 1853; *Refutación analítica del libro de Mr. Ernesto Renan titulado “Vida de Jesús”*, Bogotá, Imprenta a cargo de Foción Mantilla, 1865; *Discusión provechosa sobre el protestantismo*, Bogotá: El Tradicionista, 1874.; *Réplica al ministro presbiteriano H. B. Pratt*, Bogotá, Imprenta de “El Tradicionista”, 1876.
10. Para un estudio detallado de José Manuel Groot y su comprensión y uso ideológico de la historia ver: (Mejía Macía 2010). Sobre la biblioteca del autor conservador ver (Ardila 2023).
11. La cachimona es un juego de azar en el que se utiliza un recipiente para lanzar varios dados y alcanzar con ellos determinados resultados. Las blancas y coloradas posiblemente se refería a un juego en el que se empleaba un tablero con fichas rojas y blancas y lance de dados para determinar las movidas de cada jugador. El juego de la lotería empleaba tradicionalmente un maso de cartas y unas tablas que se repartían a los jugadores. Cada tabla contenía alrededor de 16 cartas aleatoriamente elegidas del maso. A medida que se sacan al azar las cartas del maso, los jugadores van marcando en sus tablas aquellas que

tienen. Otro juego mencionado por Groot es el pasadiez, una forma tradicional de juego de bolos en el que hay que lanzar una bola para hacerla pasar la línea del 10 y, en lo posible, tumbar o chocar otras bolas o pines.

12. En diciembre de 1858 Vergara anuncia la publicación de la obra como tercera muestra de novela neogranadina. La primera sería la novela *El doctor Temis*, de José María Ángel Gaitán (1851). La segunda correspondería a las novelas históricas *Atahualpa* (1856) y *Los Pizarros* (1857), de Felipe Pérez, dedicadas a la conquista del Perú.
13. Pese a los ácidos cuestionamientos planteados por Iván Padilla en su libro, la tesis de Rodríguez Arenas parece mantenerse en pie en el sentido de que *Manuela* es una novela que no se limita a representar costumbres populares aisladas y logra penetrar en las problemáticas profundas de la sociedad neogranadina del momento. De acuerdo con Padilla “en *Manuela*, el autor no busca reproducir la realidad de manera pintoresca ni dar cuenta directa de las costumbres populares, sin profundidad crítica, sino plantear problemas sociales y humanos de fondo” (Padilla 2021, 82).
14. Probablemente se refiere a la *Paullinia cupana* o alguna de sus variedades; es una planta de frutos tóxicos usada por los indígenas para pescar.
15. Es realmente difícil ver a *Manuela* como una novela que refleja “el carácter básicamente conservador” de su autor, como sostiene Seymour Menton (2007, 46). Si bien la novela plantea una crítica ácida al liberalismo radical, en el texto no se cuestiona el programa mismo de una sociedad igualitaria, democrática y justa, sino todo lo contrario: se cuestiona la deformación de ese proyecto por tinterillos y gamonales; o en su defecto, la traición del proyecto por las vanidades y pretensiones de la élite intelectual y política de la capital. El horizonte sobre el que la novela proyecta un final feliz es la cooperación entre Demóstenes y Manuela para resolver los problemas reales de las poblaciones rurales y para promover el apoyo de las clases populares al proyecto liberal. Manuela se convierte en operadora política de su provincia para apoyar a los radicales y, por su parte, Demóstenes ha aprendido una importante lección sobre la precariedad de las condiciones sociales de los habitantes de provincia y la fragilidad de las transformaciones políticas. La tragedia cancelará ese final feliz profundizando el sentimiento de pérdida: de la alianza entre élites y clases populares depende el futuro de un proyecto nacional liberal, su fracaso es el verdadero desastre.

La celebración en el borde existencial: literatura caribeña en *Los cuentos de Juana* (1972) de Álvaro Cepeda Samudio

Álvaro Ramón García Benavides / Universidad de los Andes

La obra de arte es una cosa general que no tiene limitaciones...la novela es una sola, y que sea buena es una cuestión diferente. ACS, *El Tiempo*, 27 de Agosto de 1967.

Introducción

Para hablar de una poética Cepediana, emergen con fuerza múltiples afluentes que recorren la vasta geografía literaria del Caribe, trazando un mapa complejo donde convergen influencias, tradiciones y rupturas. Su narrativa fluye por las corrientes vanguardistas que marcaron el siglo XX. Ella fluctúa entre dos polos tensionantes, por un lado, la llegada tardía de la modernidad a Colombia, con su promesa de progreso y su cortejo de desencantos; por otro, la falsa dicotomía costeña vs. cachaco, que trasciende lo geográfico para convertirse en metáfora de las fracturas identitarias de una nación en construcción. Este choque de cosmovisiones —lo ancestral frente a lo urbano, lo popular frente a lo letrado— cristaliza en *Los cuentos de Juana*, texto que problematiza su propia condición genérica al oscilar entre el cuento, la novela fragmentaria y el manifiesto estético.

Al inscribirse en la Nueva Novela Latinoamericana¹, Cepeda no se limita a adoptar sus técnicas: las somete a un proceso de criollización. La fragmentación narrativa, lejos de ser un simple recurso vanguardista, se convierte en espejo de las discontinuidades históricas del Caribe; el humor, en arma contra el paternalismo cultural; lo onírico, en refugio ante la violencia política. Es aquí donde el artículo propone una lectura innovadora: más que representar la realidad, la obra la reconfigura mediante un lenguaje que hace de la celebración carnavalesca un acto de insubordinación epistemológica.

Con una meticulosidad casi arqueológica, los rasgos estilísticos se despliegan en sucesión orgánica, articulándose mediante un principio de acumulación significativa que termina por circundar, por su propia gravedad semiótica, la condición singularísima de la obra. El recorrido analítico se inicia en una vertiente amplificada que parte de las audaces experimentaciones formales —aquellas que transgreden las convenciones genéricas—, para luego transitar por estratos temporales superpuestos donde coexisten cronologías fracturadas y sincronías reveladoras. Este itinerario crítico prosigue su deriva hacia la focalización obsesiva en objetos cotidianos elevados a la categoría de símbolos, pasando luego por los registros del erotismo como territorio de transgresión

política, las máscaras del carnaval como metáfora de identidades fluidas, y las interrogaciones existenciales que perforan la superficie textual.

La progresión culmina en dos polos dialécticos: de un lado, la naturaleza fragmentaria que subvierte toda pretensión de unidad cerrada; del otro, lo lúdico erigido como función rectora y principio estructurante del proyecto narrativo. Frente a este inventario de características, la crítica suele recurrir a taxonomías reductivas que, al buscar clasificar lo inclasificable, terminan por desdibujar la vibración particular de la obra en tanto artefacto estético radicado en el Caribe. Si bien es certero señalar su rol como heraldo de la modernidad literaria en la región, este reconocimiento parcial omite cuestiones medulares: ¿qué fisuras abre en el canon hegemónico? ¿Ante qué sistemas de valores —coloniales, eurocéntricos, patriarcales— articula su contra-discurso?

En esa línea, he hallado la expresión de una celebración al revisar la relación de la manifestación estética de *Los cuentos de Juana* con la propuesta del ethos barroco de Bolívar Echeverría (2000). Primero, el neobarroco es un marco conceptual y paradigma estético que reinterpreta el barroco histórico en respuesta a los retos de la modernidad y la posmodernidad. Se basa en los debates culturales y teóricos en torno al barroco, extendiendo su ethos y características a la época contemporánea. Atributos clave del neobarroco incluyen su resistencia al sacrificio (47), teatralidad (214), enfoque en la forma (43, 88), y crítica de la modernidad (34). Para apreciar plenamente el neobarroco, es esencial explorar sus raíces en el barroco y su evolución en el contexto del pensamiento moderno y posmoderno. El barroco está estrechamente asociado con el siglo XVII, surgiendo como respuesta cultural a las crisis del Renacimiento y al auge del capitalismo moderno temprano (87). Como modalidad del ethos moderno, coexiste con otras modalidades culturales como la clásica, la realista y la romántica (171). El ethos barroco se caracteriza por su deseo de reconciliar las contradicciones inherentes a la modernidad, particularmente las tensiones entre el valor de uso y el valor de cambio en un sistema capitalista (90). Más que negar estas contradicciones, el barroco busca trascenderlas a través de la estetización, transformando las fracturas de la modernidad en algo vivible (13), o como bien se podría estipular, en

una suerte de celebración. Además, el estilo artístico barroco se distingue por su interacción compleja y dinámica con las formas clásicas. Técnicas como la ornamentación, la exageración y el desenfoque de los límites son características del barroco. Sus cualidades dramáticas y teatrales sirven a menudo a espectáculos religiosos y políticos, que potencian su poder envolvente y afectivo.

Ahora, el neobarroco emerge en el contexto del discurso cultural e intelectual contemporáneo, a menudo referido como la «condición posmoderna». Surge como respuesta a la crisis de la modernidad y al agotamiento de sus formas prevaletentes (15). Su ethos recupera los elementos «constantemente formales» del barroco histórico, incluyendo su énfasis en la inestabilidad, la multidimensionalidad y la mutabilidad (12). Funciona como una forma de resistencia al ethos dominante de la modernidad, proporcionando refugio y perspectivas alternativas mientras resiste las tendencias revolucionarias. Este, marca el resurgimiento de los principios barrocos como reacción a los fracasos y contradicciones de la modernidad. En el centro de su filosofía está el concepto de «pliegue» o «fold», que simboliza una negativa a simplificar las complejidades del mundo (13). Al comprometerse con las estrategias estéticas del barroco, el neobarroco busca reinterpretar las crisis actuales de la modernidad, haciéndolas «vivibles» de una manera similar a la función del barroco en su momento.

Es menester comenzar con la vida que ofrece el eje problemático, del cual se desprende la dinámica de pertinencia dialógica con la obra. Describir el concepto de convulsión en el siglo XX, por ejemplo, abriría un riquísimo yacimiento mineral para dar cuenta de una cronología concreta, la violencia, la tecnología, la publicidad, la postguerra, la politiquería, entre otros aspectos. A escala global, el período que abarca la vida de Cepeda (1926-1972) fue testigo de fracturas fundacionales: las guerras mundiales dismantelaron el mito del hombre civilizado, revelando el potencial genocida tras la fachada ilustrada; la Guerra Fría convirtió el planeta en un tablero de ajedrez geopolítico donde las ideologías se disputaban cuerpos y territorios; los medios de comunicación masiva —la radio, el cine, luego la televisión— reconfiguraron la experiencia humana, homogenizando deseos bajo el mantra del consumo. En Colombia, estas dinámicas se filtraron a través del prisma deformante de *La Violencia* (1948-1958), conflicto que desangró el país en nombre de banderas políticas vaciadas de sentido, y del subsiguiente Frente Nacional (1958-1974), pacto de élites que institucionalizó la alternancia del poder mientras sepultaba las demandas sociales bajo una falsa retórica de reconciliación.

Cepeda no fue espectador pasivo de este torbellino: como cronista en *El Herald*, documentó las tensiones entre el proyecto modernizador —encarnado en la expansión urbana de Barranquilla, la irrupción de la publicidad comercial y el cine hollywoodense— y las resistencias subterráneas de una cultura caribeña que se negaba a ser arrasada. Su

literatura surge de esta encrucijada: *La casa grande* (1962), por ejemplo, trasciende la reconstrucción de la Masacre de las Bananeras (1928) para convertirla en alegoría de un Estado que, tras la máscara de la legalidad, ejerce una violencia fundacional contra sus propios ciudadanos. La novela opera como archivo, al rescatar del olvido los gritos de los obreros masacrados —voces que el discurso oficial había convertido en daños colaterales del progreso— mediante una estructura narrativa que fragmenta el tiempo lineal, imitando el estallido de la memoria reprimida. Su estilo innovador reflejó, y espero describir esto en términos propios, el impacto de la modernización en las ciudades, la expansión de la prensa y el cine, así como la irrupción de nuevas corrientes literarias.

A través de su narrativa fragmentada y su experimentación con el lenguaje, supo retratar la compleja intersección entre el desarrollo tecnológico, los conflictos sociales y el impacto de la globalización en la identidad latinoamericana. Gracias a su visión vanguardista, se consolidó como una figura clave en la renovación de la literatura del siglo XX. Para correlacionar estas diversas fuerzas en una imagen única, se establece la realidad en función de lo que refleja un paradigma político. Este paradigma, que se caracteriza por dinámicas político-abismales (Santos 2009), se vincula con conceptualizaciones y marcos «legales abismales» de regulación/emancipación y apropiación/violencia. La línea abismal divide la realidad social en dos universos: el universo de «lo existente», que abarca el ámbito de la ciencia y la filosofía modernas, y el universo de «lo no existente», en el que se encuentran las creencias y prácticas descartadas o impensables. Esta división no es meramente descriptiva; juega un papel activo en la invisibilización y el silencio de ciertos grupos y conocimientos. Se manifiesta de diversas maneras, como en la negación del conocimiento y las experiencias de los grupos subalternos, la descalificación de ciertas formas de producción de conocimiento, o la consideración de algunas poblaciones como «ausentes» o «irrelevantes» en el discurso político y social. En este contexto, la «dinámica político-abismal» sugiere una separación entre una realidad visible y reconocida, y un «Otro» invisible y marginado, que se encuentra en constante resistencia. Este concepto se vincula con la reflexión de Cepeda sobre un mundo «en resistencia», que participa de la condición histórica que su obra representa.

Por lo tanto, resulta fundamental comprender la relación vivencial del autor con su obra, una conexión que se entrelaza en el delicado equilibrio entre la realidad y la ficción. Este vínculo emerge de manera espontánea y se articula en estrecha concordancia con el paradigma político previamente mencionado, el cual condiciona y orienta tanto la producción literaria como las necesidades socioculturales de la época. Así, el presente estudio tiene como primer objetivo desentrañar esa interrelación, analizando cómo las experiencias personales del autor influyen en la construcción de sus relatos y cómo, a su vez, estos responden a un contexto ideológico determinado.

Al abordar esta problemática, se vuelve imprescindible reflexionar sobre la literatura como un vehículo de representación crítica de la sociedad en la que se inserta. De esta manera, fueron elegidos tres relatos que condensan distintas modulaciones del gesto subversivo que atraviesa la obra: la desarticulación del sujeto moderno por vía del exceso y el delirio, la reapropiación del espacio íntimo como campo de resistencia lúdica, y la reconfiguración simbólica del territorio y la memoria desde una sensibilidad costeña decolonial. Los relatos elegidos para el ejercicio son “The road of excess leads to the palace of wisdom” (The road, de ahora en adelante), “Desde que compró la cerbatana ya Juana no se aburre los domingos”, y “Sabanilla...”, tomados de la segunda edición del libro *Los cuentos de Juana*, de 1980.

The road

Desde muy temprano, Ariel Castillo (1998) planteaba la visión de poética o de manifiesto que ofrece “The road” para el conjunto del escrito y de su propuesta narrativa. En ella incluye la caracterización estilística de una novela (o libro almanaque) que está en una búsqueda de lo experimental. Es así como inaugura una lectura que es retomada en una gran mayoría de acercamientos a la obra en la posterioridad. Por ejemplo, Nazanin Mehrad (2016) emplea el rótulo de prólogo de manera total y relaciona posibles funciones en esa forma, si tenía Cepeda una posición frente a los críticos, si quería dar cuenta de nuevas maneras de escritura, pero con la calidad inamovible del ser prólogo. Este planteamiento es relevante porque funciona como uno de los rasgos estilísticos evaluados de la obra que más dialoga con la forma de la novela que, en términos de Lukács (2011), logra capturar una serie de contradicciones de la sociedad contemporánea (22). Esa función estética en la gran literatura logra ofrecer una visión del mundo que, “The road”, en su forma experimental, podría alcanzar. Esto puede lograrlo a través de otro ítem discutido por Lukács, como la ideología consciente de un escritor puede contrastar con la imagen del mundo que emerge de su obra (10). En el juego de prólogo está evidente una tensión entre las posibles intenciones del autor y el impacto real de la narrativa, la recorre con los efectos propuestos de lectura de “los cachacos”, como imagen anquilosada de una crítica literaria incapaz de reconocer o leer el paradigma político caribeño, la recorre también con la tríada de novela-cuento-pintura que exhibe la inestabilidad de la forma pero también el avance de la consolidación del concepto de obra literaria por fuera de un esquema textual.

En otro texto, una tesis de la autoría de Silvia Garavito (2005), la reflexión parte de la proposición del manifiesto y continúa con las posibilidades de su ambigüedad para dar cuenta de un espíritu de vanguardia, entiende la ambivalencia a manera de un esquema metodológico e introductorio. En general, sí se percibe en el primer tramo en “The road”

esa suerte de marco teórico de la propuesta estética que se avecina, que facilita diálogos con otros autores y corrientes literarias. Sin embargo, en cualquier posible caracterización de la pieza, el protagonismo de los símbolos cobra una autonomía hermenéutica que suele separarse de la situación de conciencia histórica y de género que enmarca a *Los cuentos de Juana* en las posibles relaciones de los elementos composicionales con una estipulación axiológica. En circunstancias ya no tan distantes, Lukács (2010) consideró al *Quijote* con el rótulo de la primera novela y resaltó la función de su *Prólogo* como acto de autorreferencia, de manifestación especial de una contradicción de paradigmas sociales y una muestra factual del entendimiento y conciencia del espacio que ocupaba la literatura en la época. De esta manera, es comentada la naturaleza del anti-prólogo en función de un ejercicio crítico. En ese sentido, es considerado el desarrollo narrativo en “The road” tal cual una lectura del mundo, por ejercer de manera explícita un sentido reflexivo de los tiempos modernos, por saberse literatura (La voz narrativa en el texto se reconoce como Introducción) al transgredirse con préstamos entre diferentes discursos que se embarcan en la prosopopeya de aportar con sus voces o gritos a ese llamado de alerta, que dan cuenta de su autonomía a través del juego erótico, del espectáculo y de la aparente falta de propósito.

Desde que compró la cerbatana ya Juana no se aburre los domingos

En esas circunstancias conceptuales, vemos en la pieza titulada “Desde que compró la cerbatana ya Juana no se aburre los domingos” al aburrimento como spleen (Castillo, 1998). Juana sufre por la ciudad moderna. El ícono fundamental está representado en la valla publicitaria de cerveza, la publicidad ha tapado la vista trasera del edificio. Vista ésta en función de metáfora de las aspiraciones vitales o del horizonte moral, Juana percibe este bloqueo en la finalidad de obstáculo absoluto. Del otro lado hay jugadores de fútbol, el estadio que alberga espectáculo. El académico Mauricio Aguilera identifica estos elementos en “las tres formas de evasión de la cultura moderna (el fútbol, el alcohol y los lugares de ocio)” (Aguilera 672) que circundan la visión del personaje. Luego, la transgresión ficcional es capitalizada por la violencia ejercida.

Otro espacio muy dicente es “La calle de las vacas”, una de las vías más antiguas de la ciudad, donde se encuentra la extrañísima tienda en la cual Juana compra la cerbatana. La tienda alberga, en un estado suspendido en el tiempo, la imagen áspera de la transformación: ha presenciado el engullimiento de la antigua Ciénaga de Camacho, cuyo proceso de desaparición (construcción de terraplenes y eventual desecada total) se aceleró desde el siglo XIX debido a la expansión urbana y comercial de Barranquilla; vivió también la alegoría del progreso en rieles y estaciones con la llegada del

Ferrocarril de Bolívar en 1871 (la quimera se vistió aquí de mulas llevando vehículos), cuyo declive comenzó a mediados del siglo XX hasta su desmantelamiento definitivo en la década de 1960, bajo circunstancias de jugosas aporías de la política regional; su historia se entrelaza con el origen indígena y su posterior transformación en un sitio de libres, donde convergían poblaciones locales con fines comerciales y culturales, dando forma a espacios de intercambio como el que más tarde sería conocido como “La plaza de la Cruz Vieja”.

Allí llegó Juana, a ese mentado local de variedades, que ha recogido las sobras del utilitarismo o de una visión de progreso. Cada pedazo de metal es basura que a su vez fue excedente. De esos despojos del progreso está constituido el mundo de cadencias oníricas que acompaña al escrito, en la tienda está presente un ambiente que recuerda al *steampunk* ochentero, en donde las cosas “no tienen uso conocido” (*Los cuentos de Juana*, 41), “tienen precio pero no nombre” (*Los cuentos de Juana*, 41), y todo es de metal. Además, sobre los artículos buscados queda la aserción del “nunca estaba en la tienda: nunca estaba” (*Los cuentos de Juana*, 41) y dibuja una constante insustancial de la realidad. Lo veremos nuevamente en un vacío de las casas sostenidas sin sustento (*Sabanilla...*), en las introducciones sin claridad (“The road”), en la fragmentación textual carente de secuencialidad y en la protagonista caleidoscópica. Juana toma la cerbatana y la emplea en contra del más moderno de los jugadores, el que lleva en la vanguardia la posibilidad de cumplir el objetivo material del espectáculo, anotar el gol. Ataca a los delanteros, pero también ataca al público, quienes patrocinan el estado de normalidad, a los cómplices. El ataque de la cerbatana ha sido leído por Aguilera (2015) como una “recuperación de los elementos culturales del pasado” (672) en una interpretación que basa el uso de un arma de origen *karib* o en general propio de las tribus americanas, para ejecutar un deseo de recuperación. Esto puede llevarnos a las dinámicas de opresión y resistencia que se configuran recíprocamente, por tanto, una posibilidad epistemológica liberada de esa circularidad puede ser considerada en la pausa necesaria de la celebración del neobarroco.

La obra de Cepeda Samudio se inscribe en una tradición caribeña donde lo grotesco —lejos de ser mera excentricidad formal— opera como dispositivo crítico para desnudar las contradicciones de la modernidad colonial. Retomando la herencia bajtiniana del realismo grotesco, el autor convierte cuerpos deformados, espacios en ruinas y rituales absurdos en espejos distorsionados de un orden social que se presume racional. En *Los cuentos de Juana*, la figura del payaso —aparente mascarada inocente— encarna esta estética de lo deforme: su risa estridente desacraliza el poder y expone la precariedad de los discursos civilizatorios. Cuando Juana ataca el estadio con su cerbatana, el gesto se carga de un humor ácido que recuerda a las farsas sacrificiales de otros autores, la violencia se trivializa hasta volverse parodia, revelando que el espectáculo moderno (el fútbol, la publicidad) no es más

que un ritual vacío de significación auténtica. Esta poética de lo informe, donde lo sublime y lo ridículo colisionan maneja una particularidad, la deformación es denuncia y celebración de la fealdad al mismo tiempo. Ella, como resistencia ante los cánones estéticos eurocéntricos, o andino-céntricos, en el caso cepediano. Al exagerar hasta el absurdo los estereotipos textuales, los vacía de su carga opresiva y los convierte en armas de contrahegemonía cultural.

La mordida de Caliban

Aunque la connotación del arma es acertada, una consideración que puede continuar con gran nutrición el horizonte lector propuesto en este estudio, puede contemplarse en la figura de la teoría literaria del Caribe: la mordida de Caliban. Así, con el acento alterado para continuar con sentido crítico el anagrama en inglés de la palabra caníbal (Fernández Retamar 2004). Dicha propuesta, trae a colación el personaje de Shakespeare, Calibán, un salvaje sin belleza, y a la reinterpretación de *La tempestad* y sus personajes de Aimé Césaire, en un texto que configura desde la visión de una conciencia de subalternidad al personaje que desea nombrarse a sí mismo, y emplea el lenguaje del opresor para tal fin. Este gesto en una primera instancia violento es requerido en la dinámica de validación y búsqueda identitaria.

Para profundizar más, la aplicación de «la mordida de Calibán» como lente crítica proporciona una perspectiva decolonial sobre *Los cuentos de Juana*. Este marco permite examinar cómo el trabajo de Cepeda Samudio se relaciona con y subvierte la dinámica de poder colonial, abismal, o simplemente de los valores modernos. Reclamando y resignificando el lenguaje y los símbolos culturales del colonizador, Cepeda crea un espacio narrativo donde se puede afirmar y celebrar la identidad caribeña. El concepto planteado describe las formas en que los personajes de *Los cuentos de Juana* desafían las narrativas dominantes y abrazan una identidad híbrida y arraigada en las tradiciones locales y abierta a influencias globales. Este enfoque teórico devela las dimensiones políticas de las opciones estéticas de Cepeda, revelando cómo su narrativa experimental se convierte en una forma de resistencia cultural. La tienda de objetos inenunciados en “La calle de las vacas” funciona como metáfora de un Caribe construido con los escombros de proyectos modernos fallidos. Cada artefacto sin uso —como la cerbatana— encarna la resistencia a ser clasificado bajo lógicas utilitaristas, replicando la negativa de la región a someterse a narrativas homogenizantes. Esta poética del residuo, típica ya del neobarroco caribeño, subvierte la idea de progreso al celebrar lo marginal como espacio de agencia política.

La narración se abre camino en su temporalidad y espacialidad afectadas, aquellas en las que Juana, o la experiencia sensible del ser costeño, deben transcurrir para sobreponerse

al estado de alteración, incluso, para simplemente ser en él. Ese acto de sublevación empieza en la asimilación del elemento opresor principal, la extenuación de las posibilidades vitales, por parte de la protagonista que está ubicada tangencialmente entre fronteras. Primero, obstaculizada su vista, ahora ella hace lo mismo para la vista de la función del estadio. Es importante resaltar que la cerbatana no pertenecía a la modernidad impuesta, es la homologación en cuanto a respuesta, a la publicidad, los establecimientos de licor, del espectáculo, pero su origen está en la difusa propuesta histórica de la tienda ubicada en “La calle de las vacas”, invierte la lógica colonial del salvajismo. Al ridiculizar la obsesión moderna por el deporte como opio de masas, Cepeda expone cómo el Caribe ha sido históricamente reducido a escenario de proyectos civilizatorios ajenos.

Sabanilla...

En “Sabanilla...” la ciudad que está desbaratándose es la puesta en escena de los márgenes urbanos modernos. La propuesta civilizatoria que no incluyó esa región en los proyectos nacionales del siglo decimonónico, ahora está entusiasmada con los recién descubiertos nodos de potencia económica, la posición estratégica entre ríos, caños y el mar, la población con cierto nivel de inversión extranjera, entre otros. La reunión concéntrica de imágenes conforma una naturaleza que no participa en la ficción con la voz del personaje fantástico, más bien en una metagoge decrepita que ajusta la pátina desde los rieles hasta la playa. En esta iteración de la convulsión, no es una inmensa valla publicitaria que tapa la vista al mar, sino la idea arcaica de los pueblos costeros que apostaron por la abundancia, otro residuo que bien pudo ser vendido en la tienda de la cerbatana, entre los desechos del progreso. La población que otrora se irguiera como un importante puerto comercial (Sabanilla), que además fue oficializada luego de las incontables condiciones favorables para el contrabando en los siglos del virreinato, no veía el oro en su plaza. Aunque en tiempos republicanos fue la presión de provincias marítimas vecinas (Cartagena y Santa Marta) y el ímpetu de imagen progresista de Cisneros los que ubicaron tren y puerto nacional en otro lugar, Sabanilla se vislumbraba como un importante eje económico para el fortalecimiento de la región caribe. Podríamos recorrer con soltura la miríada de incomprensibles decisiones que establecieron el ostracismo y la ruina al sector, y llegar con cansancio al mismo lugar que nos interesa, el lugar que solamente en la ficción fantasmagórica y de agonía plena que encontramos en el texto hallaría una tarima de representación: las casas están sostenidas aéreamente, por la misma condición que las aplasta.

A pesar del andamiaje tan insostenible, el ahora reducido de ciudad a pueblo sueña con la redención de su destrucción. Ya vencidas por el salitre, la madera añora su regreso a las desconocidas y apacibles enseñadas y a los reinos de

mangles. Pero no hay posible retorno, sino la existencia de un intrincado mundo de visiones. A este mundo llega Lucila Ariza, espantada por el mismo fenómeno que apenas comienza en la ciudad vecina de Puerto Colombia, infundida con muelle y vías férreas de ese mismo espíritu que un siglo después la abandonaría en una suerte similar a la de Sabanilla. En ella vivía con su esposo antes de que la ciudad tomara ese nombre, cuando todavía era solamente el cerro de Cupino. El relativo aislamiento en el que vivían, “por lo difícil de la subida: un camino casi vertical que su marido había abierto a pico sobre la roca calichosa” (*Los cuentos de Juana*, 85), no fue inmune al ferrocarril del progreso, y ya “los vaporinos convirtieron el pueblo en un burdel” (*Los cuentos de Juana*, 85), que espantaron a la católica y patriótica Lucila fuera de allí. El movimiento de la familia estuvo cifrado en el tiempo, el narrador asevera que fueron de los primeros pobladores de Sabanilla a pesar de ser una población con más historia reciente, dejando asomar la regresión que circulaba en sus calles, o incluso la refundación del pueblo fantasma en contraposición al próspero y vivo momento del lugar vecino.

Lucila vive entonces el agotamiento que la espantó antes, escondido en una representación distinta: su marido muere grotescamente a manos del tren, ese icono tecnológico y comercial, coetáneo de los vaporinos que conoció con anterioridad. El vacío que sorprendía a Juana en la tienda donde encontró la cerbatana ahora llenaba los sobres de la impuntual pensión en el baúl de madera labrada, de la misma sustancia inocua que sostenía a las casas y hacía desaparecer los rieles: el efecto de los tiempos modernos. Pero Lucila perfila su mordida con una naturalidad que no sugiere perfidia, como habría indicado el, por ejemplo, un atentado que involucrara a la locomotora y a las oficinas de pensiones. En los márgenes del encuentro interno de lo urbano y lo de afuera, las ciénagas, encontró un rescoldo de la naturaleza afectada: los perros sin dueño. Llevada por la fuerza de la narración, sin tener “un plan trazado de antemano” (*Los cuentos de Juana*, 87), da inicio al desarrollo de un proceso sin pasos, los recoge y lleva a su casa. Con la condición de violencia impuesta, de forzosa desaparición, y en un exagerado tramojazo de sangre y corpiños, explota por última vez en un acto que hubo que imaginar, adelantándose al deseo del pueblo y materializando el imposible deseo de transgresión. Asumiendo una vez más la posibilidad del paradigma reinante para cumplir un destino propio en una cifrada anagnórisis que solo puede responderse con la poética planteada en “The road”. La trascendencia del personaje a un lugar mejor estuvo codificada en términos extradiagéticos, saltó en un perpendicular ascendente a los bordes del libro y regaló una pintura de Obregón con los rojos puros de la sangre cansada.

Hasta el momento, hemos relacionado una visible propuesta narrativa con las circunstancias de la modernidad. En ella, a la literatura se le despoja del papel de expresión social, de espejo, de oráculo. La llevamos a un papel más constitutivo, un factor constitutivo de la dinámica de la que se pretendía

vidente. Esto supone analizar cómo se movió ella dentro de esa sopa, y no tanto que significaba esa sopa a través de ella. En este sentido, es fundamental considerar, siguiendo a Hegel (1989), que el arte es un producto del espíritu y un modo de hacer consciente y expresar los intereses divinos y más profundos de la humanidad (11). Ya lo vimos en otros caminos con Lukács, la obra de arte captura una esencia histórica. Por otra parte, el arte no se limita a un simple embellecimiento o entretenimiento, busca más bien a una forma en que las culturas depositan sus más ricas intuiciones y representaciones internas (9), responde, y quizás no de manera resolutiva, como lo vimos con Bolívar Echeverría, a la crisis moderna y por medio de esa respuesta estética que involucra un proceso similar al del carnaval, altera los sentidos y los valores. Por lo tanto, entender la modernidad a través de su literatura es reconocer cómo el espíritu de la época se manifiesta a través de formas sensibles, acercándonos a la forma en que la naturaleza se manifiesta a los sentidos y a los sentimientos.

En la novela (cada vez que se emplea este término se está realmente recurriendo a la problematización), las experiencias de modernidad de los personajes son fundamentales para entender el concepto de celebración. Los personajes luchan con las fuerzas alienantes de la urbanización, la tecnología y la cultura de consumo, se posicionan ante ella e incursionan con nuevas visiones en el panorama cultural. La celebración, en este contexto, emerge como un medio para afirmar la agencia y resistir los efectos homogeneizadores de la modernidad. Al abrazar los elementos carnavalescos, eróticos y lúdicos, los personajes alteran el orden dominante y crean momentos de libertad existencial. Este acto de celebración reclama un espacio para la expresión individual y la identidad colectiva frente a los desafíos de la modernidad: es la creación de nuevo conocimiento.

De este modo, los elementos compositivos son hermanados en una cláusula de elección del autor con las necesidades y características del momento. El logro principal conseguido con dicha metodología es el de elaborar el concepto de expresión artística propio de *Los cuentos de Juana*. El barroco navegante del Gran Caribe aporta una postura de suma importancia por contemporánea y por revolucionaria. Lo erótico, lo lúdico y la identidad forman una tríada que autores como Severo Sarduy y Lezama Lima emplean para responder interrogantes en torno al ser Caribe. Exploran la maquinaria propia de las características que protagonizan la creación: la tensión, el plutonismo y el estilo plenario.

La operación estética que despliega Cepeda Samudio en *Los cuentos de Juana* trasciende la hibridación formal, se trata de un ritual de desmontaje y reensamblaje cultural donde el símbolo emerge como núcleo de tensión entre tradición y ruptura. Al combinar y omitir elementos —ya sean lingüísticos, históricos o identitarios— la obra ejecuta una doble maniobra: desarticula los códigos heredados de la colonialidad y, en ese mismo gesto, teje una nueva sintaxis

narrativa capaz de albergar la pluralidad contradictoria del Caribe. Este proceso, lejos de ser un ejercicio de eclecticismo vacío, responde a lo que Sarduy denominó «mecanismos de artificialización» en su ensayo *Barroco y neobarroco* (1972): estrategias conscientes de exageración, distorsión y recreación mimética que, bajo un aparato estructuralista (que es interpelado), revelan la naturaleza construida —y por tanto desmontable— de los sistemas de representación hegemónicos. Sarduy apuesta por la desvinculación de un propósito al lenguaje, que no comunique, que excite, y así escribe obras con personajes conscientes de su diégesis que pueden tomar diferentes posiciones y roles en la novela, como Juana.

Conclusiones

Así, todos estos procesos están enmarcados en la naturaleza de lo criollo, responde a un quiénes somos, en un escenario decolonial. Si el barroco europeo fue un arte de la Contrarreforma —instrumento de dominación simbólica—, el neobarroco caribeño que aquí se vislumbra opera como herramienta de descolonización epistemológica. No se contenta con responder al «quiénes somos» identitario —pregunta que, en el contexto latinoamericano, suele reducirse a esencialismos folclorizantes—, sino que interroga el «desde dónde hablamos», desvelando las capas de violencia y mestizaje que subyacen a toda enunciación cultural. La conciencia de subalternidad, lejos de traducirse en victimismo, se convierte en plataforma para una poética de la opacidad (en términos de Édouard Glissant), donde el hermetismo deliberado y la ambigüedad estratégica protegen lo intraducible de la experiencia caribeña frente a la mirada extractivista del canon.

En este marco, el «lance estético» de Cepeda —su apuesta por el fragmento, el humor absurdo y la desjerarquización de discursos— evade las trampas del identitarismo al adoptar una posición meta-reflexiva. La célebre «mamá de gallo» (esa burla irreverente típica del Caribe colombiano) no es simple comicidad local: es dispositivo crítico que, al exagerar hasta el grotesco los estereotipos raciales y sociales, expone su arbitrariedad.

Esta subversión lúdica alcanza su máxima potencia en el tratamiento del lenguaje. Cuando Cepeda escribe que en la tienda de La calle de las vacas los objetos «tienen precio pero no nombre», está cifrando toda una poética: su narrativa convierte el acto de nombrar —gesto fundacional del poder colonial— en campo de batalla. Los personajes y espacios de *Los cuentos de Juana* habitan un limbo onomástico (¿es Juana un nombre o una máscara? ¿Sabanilla es pueblo o fantasma?) que desestabiliza las categorías fijas. La «mordida de Calíban», en este contexto, no se reduce a la reapropiación identitaria que propone Retamar: es un acto de canibalismo lingüístico donde la lengua del amo —el español normativo,

el realismo mimético— es devorada, digerida y regurgitada como lengua carnavalizada.

El resultado es una literatura que, al negarse a «vestirse de etiqueta» (ya sea la del realismo social o el boom latinoamericano), opta por «vestirse de payaso»: gesto aparentemente ingenuo que encierra una sofisticación crítica. Esta elección estética —el relato como farsa, la novela como rompecabezas deliberadamente incompleto— supera la evasión de la realidad y halla una forma radical de encararla. Al igual que el bufón medieval que bajo su capa de locura denuncia las injusticias del rey, Cepeda utiliza la máscara de lo lúdico para interpelar los dispositivos de control (social, literario, político) que dirigen la experiencia caribeña.

En última instancia, la creación de conocimiento que aquí se opera no sigue la lógica académica de la transparencia

explicativa: es un saber situado en los intersticios, surgido del choque entre lo urbano y lo ancestral, lo global y lo local, lo dicho y lo silenciado. La obra reclama así su lugar en el giro decolonial por encarnar la resistencia en su misma materialidad textual, cada experimentación formal, cada guiño intertextual, cada ruptura genérica, es un acto de insubordinación contra el epistemicidio que históricamente ha negado al Caribe el derecho a narrarse en sus propios términos. La obra de Cepeda anticipa el giro decolonial del siglo XXI al demostrar que la resistencia no se reduce a discursos panfletarios puesto que habita en la materialidad del lenguaje. Su legado hoy está en colectivos artísticos caribeños que, en nuevos medios multimodales, usan el arte para reclamar espacios epistémicos. Leer a Cepeda en clave actual exige ver en *Juana* un método, sabotear los monólogos del poder con las carcajadas incómodas de quienes se niegan a ser tragados por el “progreso”.

Obras citadas

- Aguilera, M. “Saroyan en los cuentos de Álvaro Cepeda Samudio.” *Obra Literaria: Edición Crítica*, editado por Fabio Rodríguez Amaya and Jacques Gilard, Alción Editora, 2015.
- Caicedo, A. “Los cuentos de Juana de Álvaro Cepeda Samudio y la intensificación de la poética vanguardista.” *Obra Literaria*, editado por Fabio Rodríguez Amaya and Jacques Gilard, Alción Editora, 2015.
- Castillo, A. “La narrativa experimental de Álvaro Cepeda Samudio.” *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, vol. 4, 2006, pp. 21-48.
- . “La poética prospectiva de *Los cuentos de Juana*.” *Huellas: Revista de la Universidad del Norte*, vol. 51-53, 1998, pp. 100-117.
- Cepeda, Álvaro. *Los cuentos de Juana*. 2nd ed., Carlos Valencia Editores, 1980.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. Ediciones Era, 2000.
- Fernández Retamar, Roberto. *Todo Calibán*. CLACSO, 2004, <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/se/20100614105213/3caliban1.pdf>. Accedido el 28 Feb. 2025.
- Garavito, S. *Una poética libertaria: unidad, experimentación y ruptura en Los cuentos de Juana de Álvaro Cepeda Samudio*. Tesis pregrado, Universidad de los Andes, 2005.
- Hegel, G. W. F. *Lecciones sobre la estética*. Ediciones Akal, 1989.
- Lukács, György. *Escritos de Moscú. Estudios sobre política y literatura*. Editorial Gorla, 2011.
- . *Teoría de la novela*. Ediciones Godot, 2010.
- Manjarrés, A. “El reto anticipador de Cepeda Samudio.” *Aurora Boreal*, 1 Nov. 2015, <https://www.auroraboreal.net/actualidad/entrevistas/2222-el-reto-anticipador-de-cepeda-samudio>. Accedido el 28 Feb. 2025.
- Mehrad, N. “Los cuentos de Juana: una obra experimentalista de Álvaro Cepeda Samudio.” *Revista Mitologías Hoy*, vol. 13, June 2016, pp. 163-169, ISSN: 2014-1130.

Olaciregui, O. “Dos libros para volver a leer a Álvaro Cepeda.” *El Tiempo*, 13 Sept. 2015, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16372328>. Accedido el 28 Feb. 2025

Quesada, C. “Los cuentos de Juana: una novela incomprensible.” *Obra Literaria*, editado por Fabio Rodríguez Amaya and Jacques Gilard, Alción Editora, 2015.

Santos, Boaventura de Sousa. *Una epistemología del Sur*. CLACSO, 2009.

Sarduy, Severo. “Barroco y neobarroco.” *América Latina en su literatura*, editado por César Fernández, Siglo XXI/UNESCO, 1972.

Notas

1. Véase la entrevista con Fabio Rodríguez Amaya que incluye su opinión sobre la inserción en *Literatura del Caribe* (Manjarrés 2015). También, los autores Catalina Quesada (2015), y Julio Olaciregui (2015), que relacionan la narrativa de Cepeda con Cabrera Infante, Sarduy y Macedonio Fernández. Sobre la postura de lo costeño frente a lo andino, léase la Introducción de la tesis de Silvia Garavito (2005). Sobre la vanguardia centrada en una relación con el cubismo, a Adolfo León Caicedo (2005).

El cielo a tiros de Jorge Franco, o la polémica celebración de la Alborada en Medellín

Françoise Bouvet / Université Rennes 2

Cuando llega diciembre, Colombia entera se prepara para despedirse del año que está por acabar, y por todo el país se multiplican las celebraciones, del Día de las Velitas el siete de diciembre hasta la Fiesta de fin de año, sin olvidar la Navidad que tradicionalmente viene anunciada por la Novena de Aguinaldos con sus villancicos.¹ Pero en Medellín, el mes decembrino se abre con una fiesta propia de la ciudad, la Alborada, una noche de voladores y pirotecnia que enciende cada año pasiones y debates.

Tanto es así que, al escribir *El cielo a tiros* en 2018, el novelista Jorge Franco decidió conferirle al evento un protagonismo muy particular. El autor ya había elegido Medellín como telón de fondo en *Rosario Tijeras* (1997) y en *El mundo de afuera* (2014). *El cielo a tiros* vendría a concluir una trilogía que el autor considera como no programada y en desorden: primero vendría *El mundo de afuera* cuya acción se desarrolla durante los años previos a la llegada del narcotráfico, luego *Rosario Tijeras*, con esta joven medellinense de los años 1980 que se ha convertido al sicariato para aislarse de la violencia aterradora de las calles. Después de esta novela, que Jorge Franco presenta como una fiesta loca donde “hay muertos, sexo, drogas excesos y peleas”, el autor ve *El cielo a tiros* como “la resaca, el guayabo de esa fiesta” (Quintero, 2018). En esta novela, Jorge Franco se interesa esta vez en los hijos del narcotráfico, mostrando cómo las culpas de los padres siempre acaban repercutiéndose en las siguientes generaciones. Nos cuenta la historia de Larry, un joven que regresa a Colombia doce años después de la desaparición de su padre, Libardo, el cual está presentado en el libro como el brazo derecho de Pablo Escobar. La trama se construye con un permanente juego de saltos temporales, una alternancia de capítulos que remiten a tres momentos distintos del relato. Unos se desarrollan en 1993, cuando Larry tenía 17 años y asesinaron a Pablo Escobar, evento que tuvo consecuencias irreparables en su vida y en su familia. Otros se centran más en una reflexión acerca de la temática del duelo del padre. En ellos, la acción ocurre años después, en un avión, cuando han informado al joven de que por fin han encontrado los restos de su padre en una fosa común y él decide volver a Colombia para reconocerlos y enterrarlos. La tercera serie de capítulos se centra en la difícil vuelta después del exilio: cuenta la misma noche del regreso, la del 30 de noviembre de 2005, cuando los amigos de Larry vienen a recogerlo al aeropuerto de Medellín, y en vez de

traerlo a casa de su madre como lo pide él, lo sumergen en las celebraciones de la Alborada.

Si bien estos últimos capítulos, con su sinfín de tribulaciones, podrían a primera vista parecer más fútiles, tal no es el caso ya que las festividades de la Alborada le permiten a Larry reconectar con su ciudad y esbozar un balance de la evolución de su país desde que se ha ido. ¿Qué revela la Alborada pintada por Jorge Franco acerca del proceso de reconstrucción de la sociedad colombiana –y más particularmente antioqueña– tras la caída del Cartel de Medellín? Después de analizar todas las facetas que de esta celebración recalca Jorge Franco en una narración pluri-sensorial, entenderemos que uno de los aspectos más polémicos de la Alborada radica en sus turbios orígenes. Cotejando lo que es esta fiesta en la realidad y la representación ficcional que nos propone de ella *El cielo a tiros*, veremos cómo Jorge Franco consigue mostrar que la Alborada se puede entender como una continuidad de la violencia mafiosa que conoció Medellín, uniendo su voz –y sobre todo la de su narrador– a las que se alzan desde hace algunos años en contra de dicha celebración.

Una fiesta de luces y ruido

Con cierto suspenso se instala la Alborada en la novela. Aparece nombrada por primera vez en el capítulo 1 como elemento alegre, pero algo misterioso para quienes no conozcan las costumbres medellinenses: “Anímate que hoy es la Alborada”, le dice al joven, Nelson, un antiguo colega de su padre (Franco 2018, 12). En el capítulo 4, sigue sin concretizarse, y tan solo se menciona como algo que “se ve” y aún no ha empezado (“Vengan, bájense un rato y después nos vamos a ver la Alborada”, Franco 2018, p. 27). En cambio, irrumpe con las primeras palabras del capítulo 7, afirmándose como una combinación de luz y ruido: “Las explosiones de pólvora se repiten cada vez con más frecuencia y el cielo se alumbra con destellos en una noche cargada de nubes bajas y rápidas” (Franco 2018, 37).

El elemento central de la Alborada es en efecto la pólvora. En su estudio sobre la vigencia del consumo de la pólvora en la ciudad de Medellín, Laura Victoria Manrique López y Daniela María Toro Loaiza explican que el uso y la fabricación de pirotecnia son emblemáticos de la cultura paisa. La

fabricación de pólvora en la capital antioqueña es toda una industria que se da a través de tradiciones familiares donde las nuevas generaciones aprenden de sus antecesores el arte de fabricar artefactos pirotécnicos. En Medellín se suelen quemar pirotécnicos como manifestación de alegría, como celebración o recuerdo. Son una tradición en los cumpleaños, las fiestas patronales y religiosas, los eventos futbolísticos, también en ciertas ceremonias fúnebres, y por supuesto durante las celebraciones del fin de año. El punto culminante es la Alborada y las familias que fabrican voladores o fuegos artificiales inician la producción casi un año antes (Manrique López y Toro Loaiza 2015, 33-41).

Como lo precisa el sociólogo Didier Correa en una entrevista con las dos investigadoras, se sabe “desde una tradición oral con la música, esa música guasca y carrilera, que ya había presencia de pólvora desde la época de los colonos, la colonización antioqueña” (Manrique López y Toro Loaiza 2015, 28). Introducida a principios del siglo XIX con las conquistas por unos curas españoles y algunos aficionados, la pirotecnia no fue regida por leyes antes del siglo XX y pronto se afirmó como elemento de entretenimiento popular: “la pólvora no era para las fiestas que el Estado celebraba, como la fundación de la ciudad o el día de la independencia, sino que eran fiestas espontáneas de la ciudadanía” explica Didier Correa, antes de añadir: “una fiesta popular reciente y espontánea es la Alborada” (Manrique López y Toro Loaiza 2015, 24). La novela recalca este aspecto popular de la Alborada: la ciudad está llena de gente y atascos, la pólvora revienta en todos los barrios, y ya que la ciudad de Medellín se extendió paulatinamente desde el fondo del Valle de Aburrá hasta las vertientes de los cerros adyacentes, los espectadores –en gran mayoría jóvenes– quieren todos subir hasta las comunas altas para ver el espectáculo desde arriba.

Jorge Franco insiste en la percepción pluri-sensorial que de la Alborada tiene su narrador. Se evocan primero las nubes de pólvora que cubren Medellín, con su olor tan apremiante. Parece combinar con el humo de los porros que fuman los jóvenes y que, haciéndole eco a la pólvora, invade la cabina del carro, ahogando a Larry. Sin embargo, el oído resulta ser el sentido más solicitado. Al principio se oyen detonaciones aquí y allá, pero paulatinamente, se nota una gradación en el ritmo y la fuerza de las explosiones hasta que llegue la medianoche. Así, en el capítulo 13, se puede leer:

Las detonaciones de la pólvora suenan sin pausa. Las hay secas y estruendosas, como un portazo, como un juego de ollas cayendo al piso desde una alacena. Otras se anuncian con un silbido antes de estallar, una exhalación en la noche antes de reventar con todas sus luces. Las hay altas y bajas, cercanas y distantes (Franco 2018, 63).

Algunas comparaciones como la de las ollas cayendo al piso evocan sensaciones bastante desagradables. El lector no sabe muy bien si esas imágenes le invitan a apreciar lo que sería una forma de “arte polvorero” o si, al contrario, lo hunden en la misma noche de pesadilla sonora que está viviendo el narrador.

Como si no bastara este alboroto, los neumáticos de Pedro chillan en cada curva y se insinúan en bastardillas en el texto unas frases de reguetón que difunde el autorradio del carro. Una de las amigas, apodada la Murciélagu, sube el volumen cada vez que puede para contonearse mejor en el asiento, obligando a Pedro, el conductor, a hablar “a los alaridos”. Por el vocabulario elegido por un narrador que adopta indudablemente una focalización interna, queda claro que Larry no aprecia “el bochinche del reguetón” con sus cantantes que “vocifera[n]”: “se me va a reventar la cabeza”, se queja. (Franco 2018, 64, 25, 23, 64).

Cabe notar que solo en un segundo tiempo se manifiestan la luz y el placer visual. En el capítulo 10, Larry lamenta: “Lejos y cerca se oyen explosiones aisladas de pólvora. Busco las luces en el cielo pero en el aire solo el sonido” (Franco 2018, 54). Parece que el objetivo de aquella noche es el propio ruido y que este es tan intenso que va adquiriendo corporeidad física. Mientras el narrador se desespera dándose cuenta de que “en esta noche no habrá silencio” (Franco 2018, 64), se nota como una forma de satisfacción cuando Pedro exclama, con su sonrisa canalla, “[Es] el día más hijueputa del año. Nadie duerme, ni siquiera los que se acuestan a dormir” (Franco 2018, 342). Del mismo modo todos encuentran divertida la historia de este amigo que se cayó a una alcantarilla durante una Alborada y permaneció allí toda la noche porque nadie oyó sus gritos. Y aunque ya no lo haga el grupo de amigos, pareciera que no hay nada más placentero que tirarle a la gente voladores y chorrillos, provocando así más ruido aún y asustando a los demás.

El clímax luminoso llegará a las doce, cuando “el cielo de Medellín se conviert[a] en día” (Franco 2018, 107) y por fin se unan luz, colores y ruido como en una apoteosis: “El ruido aturde y sacude el suelo, la noche se pone blanca, rola y plateada. Medellín es un castillo de juegos pirotécnicos que ha estallado por los aires” (Franco 2018, 107). Pero antes de este clímax, se va haciendo presente la luz mediante una imagen a la cual recurre el autor de manera reiterada, la del volcán. La comparación aparece, tímida, en el capítulo 13: “Desde el cerro también están echando voladores. Se ve como un volcán brotando sus primeras chispas” (Franco 2018, 66). Poco a poco se consolida el paralelismo: “Miles de luces explotan en el cielo de Medellín, de extremo a extremo, como si todo el valle hubiera hecho erupción. Como si toda Medellín fuera un volcán”, observa el narrador en el capítulo 19 (Franco 2018, 94). La última frase de esta cita, mera subordinada sin proposición principal, añadida después de un punto que pudiera pensarse final, refuerza el

aspecto superlativo de la descripción, dándole a ver al lector la admiración que Larry no puede evitar sentir frente a la desmesura de tal espectáculo. Al final del mismo capítulo, el joven sigue como fascinado: “Afuera veo el cielo anaranjado y, abajo, la incandescencia. [...] Recuesto la cabeza en el espaldar y otra vez miro hacia fuera, hacia abajo, hacia ese cráter humeante que está a punto de explotar” (Franco 2018, 96).

La imagen del volcán se impone por la geografía del lugar, siendo Medellín una ciudad hundida entre un círculo de cerros, y se ve reforzada por el humo que de allí escapa con tantos voladores y pirotecnia. No obstante conlleva una violencia oculta, una amenaza solapada con este fuego que está por derramarse en la ciudad. La fiesta de luces pirotécnicas parece poder convertirse en una fiesta de fuegos destructores, y no hay mejor imagen que la de este volcán si pensamos en el importante número de incendios, de personas quemadas o matadas a tiros, que se registran cada año durante la Alborada.² Y es que esta violencia también parece indisociable de los orígenes de esta fiesta.

Los turbios orígenes de la Alborada

Si la pólvora es una tradición antioqueña desde hace más de un siglo, tal no es el caso de la Alborada que, aunque lo sepan pocos medellinenses, tan solo se remonta al año 2003. La muerte de Pablo Escobar y la caída del cartel no terminaron con la violencia en la ciudad. Después de 1993, el control de Medellín quedó en manos de una asociación de paramilitares y mafias, conchabada con la estructura paraestatal de las AUC.³ Las bandas locales se sometieron a su cabeza visible, Diego Fernando Murillo Bejerano, alias ‘Don Berna’, el cual negoció con el Estado el 25 de noviembre de 2003, la desmovilización de uno de los bloques urbanos, el Bloque Cacique Nutibara. Como lo explica detalladamente la agencia de prensa Análisis Urbano, la entrega de armas fue parcial y para celebrar esta falsa desmovilización, juntaron en diferentes comunas de la ciudad que estaban bajo su control un arsenal de pólvora que detonaron en la madrugada del primero de diciembre, como una demostración del poder que seguían teniendo. Desde aquel entonces, e incluso después de la extradición de Don Berna hacia los Estados Unidos en el 2008, se perpetuó como una nueva tradición lo que Análisis Urbano llama con tino “esta celebración del triunfo de la paratranquilidad urbana” (Análisis Urbano 2014).

Este tipo de celebración no era una novedad: tales prácticas se hicieron comunes en tiempos del cartel de Medellín. El propio narrador no puede evitar el paralelismo, subrayando desde el inicio de la novela el hecho de que la Alborada parezca prolongar las costumbres narcos, en particular la de derrochar dinero para reventar el cielo a tiros, de ahí el título de la novela:

Sin importar como sean [las detonaciones], todas son dinero que se quema en unos segundos, que le produce un placer infinito a quién lanza la pólvora. La misma euforia que sienten los que echan tiros al aire. Muchas veces vi a Libardo y a sus amigos reventar el cielo a tiros para celebrar cualquier cosa. Un cargamento coronado, un buen negocio, una ley que pasó en el Congreso para favorecerlos, o la muerte de alguien que estorbaba en otro bando (Franco 2018, 63).

De hecho, Pablo Escobar murió el 2 de diciembre de 1993 después de una cacería en la que participó Don Berna,⁴ así que no resultaría estrafalario pensar que la celebración del 1 de diciembre de 2003, precisamente diez años más tarde, pudiera ser también una ceremonia conmemorativa de la victoria de Don Berna y del definitivo traspaso de poder de uno a otro jefe.

La acción de *El cielo a tiros* se desarrolla en el año 2005 y parece que la gente tiene escasa o mala memoria porque la Alborada, con tan solo dos años de vida, ya tiene pinta de fiesta popular y tradicional.⁵ La desmesura de ruido y luces va pareja con el frenesí y los excesos de los participantes. La ciudad entera parece embriagarse con un cóctel de pólvora, alcohol, droga y aun sexo. Así en el capítulo 25, el narrador constata:

La música cambia en cada carro y lo que se oye, en medio de las explosiones, es una mezcla de ritmos, un ruido atosigante. Las botellas de aguardiente siguen pasando de boca en boca. Los porros circulan de mano en mano y no falta el que haga detonar algo a los pies de un corrillo. Una mujer borracha, con voz de niña pero pintorreteada, me dice, si me das un pase te la chupo (Franco 2018, 119).

Los festejos que acogen el mes de diciembre se parecen mucho a las celebraciones del año nuevo. Tienen un mismo aspecto ritual y colectivo, permiten dar rienda suelta a todas las envidias, expulsar todas las tensiones o frustraciones, lo que no deja de hacer pensar en las teorías del antropólogo James George Frazer según el cual, para aceptar los ciclos de la naturaleza y domar los miedos que aquellos engendran, los pueblos siempre han necesitado de ritos y símbolos.⁶ La Alborada en Medellín cobra una dimensión casi religiosa, sagrada, o por lo menos así lo sugiere la novela cuando Pedro exclama, “extasiado: –Bendita sea la Alborada” (Franco 2018, 37). Pero al mismo tiempo se afirma como una fiesta pagana muy parecida a la del carnaval: cambio de estación para una, cambio de año para otra. Ambas tienen como héroe o protagonista principal el tiempo, ese tiempo que, según Mijaíl Bajtín, “derroca, ridiculiza y provoca la muerte de todo el viejo mundo (el viejo poder, la vieja verdad), para al mismo tiempo dar a luz a uno nuevo” (Bakhtine 1970, 208).⁷

Pero ¿qué cambio de ciclo celebrarían entonces los jóvenes medellinenses? Para una generación que anhela conocer otra realidad que esta sociedad en la cual le tocó crecer, ¿no se trataría de festejar, consciente o inconscientemente, el fin de los carteles, el fin de una era de violencia que hundió el país en el miedo y el terrorismo? ¿Qué ironía cuando conocemos el origen de esta fiesta que, por cierto, diversas organizaciones tales como la ONG Corpades (Corporación para la paz y el desarrollo social) proponen rebautizarla ‘la Alborada Mafiosa’ (Análisis Urbano 2014)!

El narrador, sin embargo, nunca ha vivido una Alborada ya que tuvo que exiliarse en 1993, al sentir su vida amenazada después de la desaparición de su padre. Uno de los aspectos más impactantes de la novela es precisamente que, al descubrir la ciudad a través de sus ojos, el lector se siente tan perdido como él, y se hace las mismas preguntas: “¿Y esto siempre es así o solo hoy?”; o más adelante, “–Hoy es la Alborada / –¿Y eso qué es? (Franco 2018, 40 y 342). Sin embargo, hay un aspecto que va a conmover a Larry, aunque se muestre desorientado o hasta reacio frente a las festividades, un aspecto que diferencia esta fiesta de las otras celebraciones decembrinas: se trata de la dimensión identitaria de la Alborada. Cuando suenan las doce, “la gente en los miradores boga aguardiente a pico de botella, saltan y gritan, se trepan a los techos de los carros para gritar más fuerte, y no faltan los que entonan el himno antioqueño” (Franco 2018, 107): la Alborada es un particularismo regional que claramente une a estos jóvenes, recalcando para ellos una forma de orgullo patriótico, pero un orgullo paisa, es decir antioqueño. Al oír el canto, el narrador no puede evitar sentirse emocionado, precisando como para justificarse frente a un espectáculo que en el fondo ni entiende ni avala: “tal vez es el tiempo que estuve lejos, los años en que no tuve patria” (Franco 2018, 107).

Jorge Franco mantiene una forma de suspenso al develar el origen de la fiesta tan solo en la página 186, cuando Julio, el hermano de Larry, intenta explicarle que la Alborada fue un invento de un tal Berna, antiguo amigo de su madre: “Se armó una guerra de combos, los de Berna contra los de Doble Cero, toda una matazón que terminó en celebración con pólvora, un 30 de noviembre” (Franco 2018, 186). Vemos aquí que el escritor se toma licencias con la historia y los verdaderos orígenes de la fiesta, pero sí deja claro en boca de Julio que la Alborada que hoy se celebra no es más que una farsa hipócrita: “Y ahora la celebran dizque para darle la bienvenida a diciembre, parranda de güevones” (Franco 2018, 186). Quizás lo más interesante de esta revelación sea la incompreensión total de Larry que no deja de repetir: “No entiendo”; “Ni idea”; “No entendí nada” (Franco 2018, 186). El narrador podría ser la perfecta encarnación de estos jóvenes que celebran la Alborada sin querer ver ni entender su dimensión mafiosa. Pero más que todo, resulta ser la encarnación del desexilio tan caro a Mario Benedetti (Benedetti 1984), de estas personas que decidieron abandonar su país o se vieron obligadas a hacerlo. No cambia nada que se trate

de oponentes políticos o, como aquí, de hijos de narcotraficantes: todos, cuando vuelven, se chocan de frente con una nación que ha cambiado y que les cuesta reconocer o entender, y tienen que lidiar con este dolor y esta sensación de haberse vuelto un extranjero en su propio país. Pero ¿será tan distinto este país? Nos lo podemos preguntar cuando vemos la violencia que en la novela acompaña la Alborada, o que incluso tal vez se prolonga en ella.

La Alborada, o una continuidad de la violencia

En *El cielo a tiros*, la violencia de la celebración se manifiesta bajo distintas formas y con diferentes tipos de víctimas. La novela le permite a Jorge Franco hacerse eco de las voces que se levantaron hace años para denunciar ciertas consecuencias nefastas de la Alborada. Así la pólvora es una fuente más de contaminación ambiental, en una Medellín que ya sufre todo el año de polución, por quedarse los humos de los carros o de las fábricas estancados en el fondo del valle de Aburrá. Los fuegos artificiales o globos de mecha incandescente ocasionan cada año quemaduras graves en adultos y niños, y hasta pueden engendrar incendios forestales.

Las múltiples detonaciones de la Alborada afectan también la vida animal. Santiago Pérez del AMVA (Área Metropolitana del Valle de Aburrá) explica que, durante la Alborada, por culpa del excesivo ruido y de los destellos, “los animales, tanto silvestres como domésticos, se desorientan, sufren infartos, huyen de sus hábitats. Perros, gatos, zorros y zarigüeyas son atropellados, miles de aves mueren quemadas y la atención de emergencias veterinarias colapsan” (El Colombiano, 2024). Estas problemáticas se traslucen en la novela con el desolador espectáculo que descubre Larry en la mañana del primero de diciembre, con cadáveres de animales tratados sin miramientos, tal como pasó con el de su padre –y los de tantos muertos durante la época del cartel–:

En la calle, empleados de las Empresas Públicas recogen los estragos de la Alborada. Los palos de los voladores, mechas de globos, restos carbonizados de pólvora, botellas de aguardiente, bolsas de comida, condones, zapatos y pájaros muertos. [...] Los que recogen la basura lanzan un par de perros muertos al carro recolector. Perros callejeros que no aguantaron la batalla de anoche y que al verlos caer sobre los escombros me hacen pensar en Libardo botado en un basurero (Franco 2018, 201-202).

La novela se abre también con manifestaciones de protesta en contra de la Alborada: cientos de personas que desfilan por las calles con paraguas, invocando la lluvia, siendo ella la única que podría arruinar la celebración y contrarrestar sus consecuencias. Estas manifestaciones sí existieron en la

realidad, pero solamente a partir del 2014 bajo la impulsión de Sergio Restrepo, director del teatro Pablo Tobón Uribe.⁸ Jorge Franco decidió retomar el motivo de manera anacrónica, cambiando algunos detalles. Así los manifestantes no llevan sombrillas multicolores como ocurrió en la realidad, sino paraguas negros, y el ambiente no es festivo, con orquestas, mimos, malabaristas y cantantes, sino fúnebre: “Solo se oyen los pasos sobre el pavimento. Ni una arenga, ni un murmullo. Un silencio más potente que cualquier protesta” (Franco 2018, 51). Este silencio reforzado por las frases nominales muy cortas le confiere al relato una gravedad y un dramatismo que impresionan tanto al lector como al espectador, e invitan ya desde el principio de la novela a cuestionar la legitimidad y la sensatez de la Alborada.

Evidentemente, la violencia también va dirigida contra las personas, en particular con los lanzamientos de voladores. Así, una de las chicas, la Murciélaga, suelta un alarido cada vez que estalla uno cerca del carro. Pero la agresión y el susto son idénticos para los que no participan en la fiesta y se han quedado en casa. Así, cuando por fin llega al piso de su madre y puede hablar con ella, Larry comenta “un volador pasa rozando la ventana y el chispero nos hace saltar de la silla” (Franco 2018, 155), y unos minutos después, “otra ráfaga sacude la mañana de este primer día de diciembre. [...] A esa ráfaga se le pega otra, y luego suenan otra y muchas más, como si la proximidad del amanecer retara a los que no quieren que la fiesta se acabe” (Franco 2018, 158). ¿Cómo no tener aquí la impresión de estar reviviendo las escenas de terror de algunos años atrás, cuando se escuchaban los disparos y las deflagraciones de las bombas del cartel, y cualquier bala perdida podía colarse por una ventana de la casa? Así lo vive también el narrador porque a la frase anterior agrega: “O como si el mismo Libardo, de apostá, hubiera decidido volver en una noche de pólvora” (Franco 2018, 158).

La Alborada también parece suscitar comportamientos violentos o agresivos en la gente. El echar explosivos no es una práctica inocua. Pedro le cuenta al narrador cómo metieron voladores en dos apartamentos:

A una pobre vieja la tuvieron que llevar de urgencia al hospital con una taquicardia severa [...] Estaba viendo televisión, el volador le entró por la ventana y le explotó sobre la cama. [...] Nos botamos por un barranco y nos escapamos pero en Teleantioquia y en *El Colombiano*, hablaron de la señora y dijeron que casi la mata el susto” (Franco 2018, 40).

La anécdota podría asemejarse a una mera broma de colegiales, pero las repetidas carcajadas de los jóvenes y sus aplausos, descritos detalladamente aunque sin juicio personal por el narrador, le ponen incómodo al lector, dejando claro que ni con la distancia temporal los amigos se dan cuenta de

la violencia inherente a su gesto, o que tampoco imaginan que el desenlace hubiera podido ser más trágico.

A lo largo de la noche, la violencia de las explosiones parece contagiosa y se traduce en los protagonistas por una agresividad creciente. El mismo Pedro, que se reía de sus propias hazañas, no soporta que le tiren al carro un volador que, según él, le hubiera podido desfigurar la cara. Empieza entonces una escena de persecución por las calles atacadas de Medellín, ritmada por las vociferaciones, insultos y amenazas del joven, quien considera que están “en plena guerra” (Franco 2018, 95). La palabra suena muy exagerada en tal contexto, para el narrador como para el lector, pero su uso muestra hasta qué punto la noción de guerra ha llegado a formar parte de la vida cotidiana y de la normalidad de esos jóvenes nacidos a mediados de los 70. La persecución y la sed de venganza recuerdan algunos de los métodos que usaron en su momento los narcos. Al fin y al cabo, la figura de Pedro, joven de familia mediana o acomodada y aparente líder del grupo de amigos, no dista tanto de la de los jefes barriales que reinaron sobre las comunas. Al ponerle el mote de ‘Pedro el Dictador’ y al representarle amenazando a los que le aguan la fiesta gritándoles “en mi dictadura les van a llover balas, maricones” (Franco 2018, 51), sin duda Jorge Franco quiso dar a reflexionar sobre el fuerte arraigo de unos esquemas y jerarquías sociales en Colombia —y quizás en particular en Antioquia—. También nos lleva a cuestionarnos sobre la reproducción de unos comportamientos violentos heredados de los narcos —así como seguramente de todos los periodos violentos anteriores que conoció el país—. Después de doce años de exilio, la Medellín que descubre Larry en esa noche de Alborada no le parece muy diferente de la que abandonó en 1993: “Volará Medellín en pedazos una vez más, así como voló cuando Escobar y sus secuaces, entre ellos Libardo, la levantaron de sus cimientos y la dejaron patas arriba” (Franco 2018, 37).

Un mismo balance se trasluce detrás de las impresiones que comparte Larry con el lector. Si sus años de exilio lo alejan de sus compañeros de la infancia, también le proporcionan una forma de clarividencia que ellos no tienen. En el contexto de la Alborada, él también se deja sumergir por la agresividad: cuando “un imbécil” le suelta un chorrillo entre los pies, lo agarra de la camisa gritándole en la cara “¿qué le pasa, hijueputa, [...] a mí no me joda con sus salvajadas” (Franco 2018, 110). Pero ¿quién el más salvaje en aquel momento? ¿El que se divierte lanzando el volador o el que agrede al culpable? La toma de conciencia de esta violencia aparentemente intrínseca a todo colombiano —que se haya exiliado o no— es amarga para el joven. A la pregunta ¿por qué siguen quemando pólvora?, Larry tiene su propia respuesta: “porque están locos, pienso, porque seguimos enfermos. Esa pólvora no es más que balas solapadas, un culto a nuestras guerras” (Franco 2018, 153). Realista, el narrador se autocorrigió usando la primera persona del plural: sabe que no puede excluirse de esta violencia que, generación tras generación, se transmite

como una enfermedad genética nacional, y las explosiones de la Alborada presentadas como un “virus que se propaga cada minuto” son tan solo una manifestación más de esta dolencia. La palabra ‘culto’ es más severa aún, ya que parece presentar a los colombianos, o bien como fanáticos que se complacen en esta religión de la violencia, o bien como ciegos o ingenuos adoctrinados.

Frente a esta juventud a la que pertenece pero ya no entiende, Larry deplora su empobrecimiento cultural, así como su falta de perspectiva, de mirada crítica o de compromiso social, político, o intelectual para que cambien las cosas. Consta desengañado que la Medellín pos-cartel que descubre, es una ciudad “convertid[a] en destello”, donde “el olor y el ruido de la pólvora, la bulla de los borrachos y el sonsonete de las canciones que no dicen nada y lo dicen todo, dicen lo poco que somos, en lo que nos hemos convertido: en un reguetón monótono y vacío, misógino y violento, un culto a la nada” (Franco 2018, 317).

Como para corroborar esta visión pesimista, su última experiencia de la Alborada será quizás la más violenta y trastornadora de todas. Siguiendo a pesar suyo a unos amigos que no parecen querer llevarlo a casa sino que recorren con su carro toda la ciudad, Larry termina en una casa privada donde se celebra una fiesta. En uno de los cuartos, descubre a unos jóvenes que están observando en silencio a una familia amordazada y atada de pies y manos. En un primer momento, piensa que se trata de un *performance* algo raro y “refinado”, y por los llantos apagados o el terror que emana de las miradas, la escena le parece “conmovedora” (Franco 2018, 347).

No obstante, acaba dándose cuenta de que no son actores, sino los propietarios de la casa que han sido secuestrados. “Un momento. ¿Qué hace una niña tan pequeña en un performance? / ¿Qué está pasando? ¿Quiénes son esos? [...] ¿Son actores? [...] ¿No es un show?” (Franco 2018, 347-348): la multiplicación de preguntas que hace en estilo directo e indirecto libre marca tanto su incompreensión como su horror frente a un espectáculo inaguantable:

Seis personas amarradas, ultrajadas, botadas como bultos en el piso. La niña me mira como si supiera que no entiendo nada. Sus ojos hinchados y lagrimosos me contagian el terror que expresan. [...] La familia se sacude en el piso como lombrices de tierra, gimen en coro, aúllan y, aunque no se les entiende, es claro lo que suplican (Franco 2018, 348).

La serie de participios pasados que describen los maltratos sufridos, la presencia de la niña en tal contexto, la despersonalización (“bultos”) y la animalización de los dueños (“aullar”, “lombrices” impotentes sin manos ni pies) manifiestan una voluntad de humillar. Recalcan el horror de la escena y la crueldad tanto de los que la propiciaron como de

los que la presencian ahora sin rechistar. De nuevo se impone la similitud con las tradiciones del carnaval. En efecto, la escena no puede sino recordar los maltratos tradicionalmente infligidos al denominado “rey del carnaval”: este suele ser un monigote de tela o de papel al que la gente tira todo tipo de objetos o sustancias, pegándole, insultándolo, antes de quemarlo o decapitarlo. Mijaíl Bajtín explica que los insultos contra el rey del carnaval “deja[n] al descubierto la otra cara del insultado, su verdadero rostro; el insulto lo despoja de sus galas y de su máscara: el insulto y el golpe destronan al soberano” (Bakhtine 1970, 199). Aquí, sin embargo, no hay insultos; tan solo un tremendo silencio entrecortado por los gruñidos de una víctima ultrajada cuando un “invitado se acerca a la familia y le escupe al hombre mayor, el que hace de padre, o que no se hace sino que lo es” (Franco 2018, 348). Pero el proceso es idéntico al del carnaval, con un silencio que parece mucho más potente que una avalancha de insultos, y cuya dimensión despreciativa culmina en el escupitajo.

Larry termina huyendo de la casa con su amiga la Murciélaga, la cual apoya y justifica esa acción ideada por un tal Lázaro –al que califica de profeta–. Según ella, los dueños de la casa son la sociedad de consumo y tienen que pagar por eso: “les obligamos a que nos miren mirándolos, les escupimos en sus cochinas caras por arrogantes. [...] Si no fuera por estas fiestas, esa gente se quedaría sin castigo” dice la chica (Franco 2018, 348). Volviendo a la frase de Bajtín, los soberanos aquí despojados de su gala y de su máscara por los jóvenes medellinenses serían entonces los representantes de una clase pudiente erigida en verdadero chivo expiatorio. El presente utilizado por la Murciélaga deja intuir que no es la primera vez que la muchacha participa en semejante espectáculo, sino que se trata de una verdadera “campana justiciera”. Detrás de sus palabras se vislumbra una eterna lucha de clase y la misma cruel sed de revancha que marcaron la historia colombiana del siglo XX. Como lo explica René Girard, el mecanismo del chivo expiatorio “constituye uno de los mayores procedimientos, quizás el procedimiento único gracias al cual los hombres logran expulsar la verdad de su violencia, el conocimiento de la violencia pasada que envenenaría el presente y el futuro si no consiguieran librarse de ella, volcándola toda en un culpable único” (Girard 1972, 126). La Colombia de la novela, tal Lázaro, acaba de resucitar y, sin embargo, está muy alejada de los ideales bíblicos; al contrario, reproduce los métodos y torturas de tiempos anteriores, y parece mostrar más signos de degeneración que de renacimiento. Este episodio pone así de realce el aspecto cíclico de la violencia, corroborando lo que escribió Wolfgang Sofsky respecto a la eterna e ineluctable alternancia de las formas de violencia en el funcionamiento de cualquier sociedad:

Al estado de naturaleza, le suceden la dominación, la tortura y la persecución; el orden conduce a la revuelta y a la matanza festiva. [...] La violencia sigue siendo omnipresente. Su reinado es coextensivo con la historia de la raza humana, de principio

a fin. La violencia crea el caos y el orden crea la violencia. Este dilema es insoluble. Basado en el miedo a la violencia, el propio orden crea miedo y violencia (Sofsky, 12).

Un taxista de *El cielo a tiros* –digno filósofo callejero–, asegura que, en Medellín, o quizás en Colombia, “nos han faltado güevas para llamar al pan, pan y al vino, vino. Y una sociedad, cualquiera que sea, si no es capaz de hacerse un examen de autocrítica, es una sociedad fallida” (Franco 2018, 294). A esta autocrítica contribuye indudablemente Jorge Franco con esta novela en la que la Alborada dista mucho de ser un mero telón de fondo. Excesiva, improbable o catártica, esta celebración aparece como un perfecto reflejo de la sociedad colombiana de finales del siglo XX representada en la novela con sus excesos, sus paradojas y la sombra omnipresente de sus viejos demonios. La Alborada es el detonante por el cual Larry sentencia: “Tantos años, tanto tiempo, para

que todo siga igual. [...] Una ciudad que repite su historia, un país inviable que marcha hacia atrás, un planeta de odio y guerras” (Franco 2018, 239).

Conjugada con una voz narrativa distanciada, la Alborada se afirma como elemento fundamental para cumplir uno de los papeles de la literatura que, según comentaba el escritor en una entrevista publicada por la revista *Semana*, han sido constantes a lo largo de la historia: “poner el dedo en las fisuras del comportamiento humano, en dónde hemos fallado” (Quintero, 2018). Así esta celebración aparece como una fisura en la cotidianidad durante la cual todo estaría permitido, una fisura temporal que nos devuelve irremediadamente a los años del cartel de Medellín y a muchos años anteriores marcados por una violencia casi endémica, y más que todo, una fisura memorial para un pueblo que no parece aprender del pasado y, como los jóvenes de *El cielo a tiros*, prefiere borrar antes que recordar.

Obras citadas

- Análisis Urbano. 2014. «Medellín, ¿Santuario de la alborada mafiosa?», 27 de noviembre de 2014. <https://analisisurbano.org/medellin-santuario-de-la-alborada-mafiosa/>.
- Bakhtine, Mikhail. 1970. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Bibliothèque des idées 68. Paris: Gallimard.
- Benedetti, Mario. 1984. *El desexilio y otras conjeturas*. Madrid: Ed. El País.
- Carvajal Bolívar, Sebastián. 2022. «Alborada en Medellín: 8 homicidios y 6 quemados en bienvenida a la Navidad». *El Tiempo*, 1 de diciembre de 2022. <https://www.eltiempo.com/colombia/medellin/alborada-en-medellin-8-homicidios-y-6-quemados-en-bienvenida-a-la-navidad-722362>.
- Franco Ramos, Jorge. 2006. *Rosario Tijeras*. Barcelona: Mondadori.
- . 2018. *El cielo a tiros*. Barcelona: Alfaguara.
- Frazer, James George. 1983. *Le rameau d'or*. Traducido por Nicole Belmont y Michel Izard. Vol. 3. Paris: Robert Laffont.
- García Pérez, Patricio. 2021. *Historia de las Autodefensas Unidas de Colombia*. Santiago de Chile: LOM.
- Girard, René. 1972. *La violence et le sacré*. Paris: Hachette.
- Manrique López, Laura Victoria, y Daniela María Toro Loaiza. 2015. «La vigencia del consumo de la pólvora en la ciudad de Medellín». Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Murillo Bejarano, Diego Fernando. 2014. *Así matamos al patrón: la cacería de Pablo Escobar*. Bogotá: Icono Editorial.
- Quintero, Gerardo. 2018. «“Colombia no ha roto con la mentalidad mafiosa”, una charla con Jorge Franco». *Semana*, 23 de octubre de 2018. <https://www.semana.com/web/articulo/jorge-franco-escritor-nuevo-libro-el-cielo-a-tiros/673/>.
- Secretaría de Salud. 2021. «Con multas de hasta un millón de pesos serán sancionados quienes fabriquen, distribuyan, comercialicen y usen pólvora en Medellín». *Página oficial de la Alcaldía de Medellín*, 30 de noviembre de 2021. <https://>

www.medellin.gov.co/es/sala-de-prensa/noticias/con-multas-de-hasta-un-millon-de-pesos-seran-sancionados-quienes-fabriquen-distribuyan-comercialicen-y-usen-polvora-en-medellin/.

Sofsky, Wolfgang. 1998. *Traité de la violence*. Paris: Gallimard.

Semana. 2014. «Con sombrillas se oponen a la alborada por su origen paramilitar», 29 de noviembre de 2014. <https://www.semana.com/nacion/articulo/medellin-con-sombrillas-se-oponen-la-alborada-de-origen-paramilitar/410757-3/>.

El Colombiano. 2024. «¡Ojo! Estas son las múltiples afectaciones que se registran por la pólvora en el inicio de la temporada decembrina en el Valle de Aburrá», 30 de noviembre de 2024. <https://www.elcolombiano.com/antioquia/alerta-en-el-valle-de-aburra-afectaciones-por-polvora-en-alborada-decembrina-LL25956397>.

Notas

1. El Día de las Velitas se celebra el 7 de diciembre y echa raíces en la tradición católica: se presenta como una vigilia antes de la fiesta de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, cuyo dogma fue promulgado por el Papa Pío IX (1792-1878), el 08 de diciembre de 1854. La Novena de Aguinaldos fue inicialmente una oración creada por el franciscano Fray Fernando de Jesús Larrea (1700-1773) y rezada durante los nueve días que precedían la Navidad, del 16 al 24 de diciembre. Ahora se ha convertido en un evento social que celebran las familias saliendo a los parques o centros comerciales, a cantar villancicos y disfrutar juntos.
2. Sobre este aspecto, se puede consultar por ejemplo el balance que propone el periódico *El Tiempo* después de la Alborada de 2022 (Carvajal Bolívar, 2022).
3. Las Autodefensas Unidas de Colombia (1997-2006) fueron una organización de extrema derecha que reunió a varios grupos paramilitares preexistentes con el fin de luchar contra las guerrillas y disidencias colombianas, objetivo por el cual recibieron el apoyo de varios políticos, empresarios, militares, etc. Sobre las AUC, consultar *Historia de las Autodefensas Unidas de Colombia* (García Pérez, 2021).
4. Desde su cárcel estadounidense, Don Berna –como tantos– publicó su versión de la persecución de Pablo Escobar (Murillo Bejarano, 2014).
5. Sobre este punto, y sabiendo que Jorge Franco escribió el libro a posteriori, sería interesante averiguar si tal era efectivamente el caso.
6. El antropólogo escocés desarrolló sus teorías estudiando en particular el carnaval como fiesta que marca el cambio de estación y el nacimiento de un nuevo ciclo de vida (Frazer, 1983)
7. Las citas de Mijaíl Bajtín (así como las de René Girard o Wolfgang Sofsky) fueron traducidas del francés al español por la autora del artículo.
8. Sobre este tema, véase el artículo de *Semana*. “Con sombrillas se oponen a la alborada por su origen paramilitar” (Semana, 2014). Aquel año, por primera vez, la Alcaldía de Medellín reconoció que la Alborada era una actividad ilegal, y desde hace varios años ya, publica cada mes de noviembre un decreto que prohíbe la fabricación, la comercialización, la distribución y la utilización de cualquier artefacto que tenga pólvora. Las multas que pueden alcanzar un millón de pesos (Secretaría de Salud, 2021) no logran, sin embargo, desanimar ni a las numerosas industrias pirotécnicas clandestinas de la ciudad ni a los más fervientes adeptos de voladores o fuegos artificiales.

Lo neo-picaresco en *35 muertos* de Sergio Álvarez: violencia, música y sexo en tiempos de guerra

Andrés Aluma-Cazorla/ Connecticut State Community College, Norwalk

La novela *35 muertos* (2012) de Sergio Álvarez empieza con una de las supuestas 35 muertes del título, pero el tono con que se narra es puramente carnavalesco. De hecho, momentos antes de morir a balazos, Botones (el bandolero dado de baja por el ejército) “se había echado un polvo con Cándida, había convertido el orgasmo en siesta, y se había despertado nostálgico con ganas de escuchar a Javier Solís” (Álvarez 2012, 13). La muerte, el sexo y la música son las constantes de esta novela, la cual, a pesar del tono jocoso presente en el relato, no deja de ser una historia de víctimas, de traiciones, de corrupción y de la (de)formación moral y psíquica de su protagonista. Álvarez propone narrar, en ochenta y dos viñetas, la violenta historia colombiana desde 1965 hasta 1999.

Autor de las novelas *La lectora* (2004), *Cantar es sobrevivir* (2021), *El inmortal* (2023) y una novela juvenil (*Mapaná*, 2006), Sergio Álvarez dice haber necesitado nueve años y entrevistas con docenas de víctimas de la violencia para escribir *35 muertos*. A juzgar por la extensión (489 páginas sin contar la lista de títulos, todos correspondientes a canciones de los años que abarca la obra) y el marco cronológico que abarca la historia del protagonista (1965-1999), Álvarez parece haber querido encapsular toda la historia de la violencia colombiana desde el final del período del Frente Nacional (1965-1970) hasta la crisis económica y el auge paramilitar de finales de los noventa, pero sin comprometerse seriamente con ninguna ideología o bando. Por la novela desfilan el movimiento obrero, los estudiantes comunistas, el ejército, los paramilitares, el narcotráfico y los políticos de todos los partidos: ningún grupo queda exento de crítica, pero tampoco hay una condena profunda o una toma de postura ética definida. Esta neutralidad narrativa —entendida no como objetividad imparcial, sino como una distancia irónica o desideologizada frente a los conflictos representados— se construye principalmente a través de la focalización interna del narrador protagonista, el Pelao, un personaje que carece de convicciones políticas o morales estables. Su mirada se desplaza entre los diversos actores del conflicto colombiano con una mezcla de desinterés pragmático y cinismo, guiado más por la supervivencia que por una visión transformadora del mundo. Esta postura se inscribe claramente en la tradición picaresca, donde el pícaro, figura marginal y adaptable, observa el poder sin aspirar a cambiarlo, apenas a burlarlo o aprovecharlo momentáneamente.

A esta mirada amoral se suma la constante presencia del sexo como forma de escape o compensación ante la violencia, lo cual desactiva el potencial trágico de muchas escenas, transformándolas en episodios grotescos o irónicos. El sexo, así, no solo opera como antídoto frente a la brutalidad, sino que actúa como un mecanismo narrativo de banalización, diluyendo la carga ética de los acontecimientos. Finalmente, el tono coloquial, ligero y a menudo humorístico con el que se narra la historia —incluso en medio del horror— contribuye a esta estética de la evasión, donde la reflexión profunda queda suspendida hasta el final del relato. Esta elección estilística, lejos de ser superficial, es coherente con el linaje picaresco que privilegia el ritmo, la oralidad y el ingenio por encima de la introspección o la denuncia explícita.

El propósito de este artículo es múltiple: en primer lugar, examinar los modos en que Álvarez se vale de las convenciones de la picaresca para recorrer, a través de las aventuras de su protagonista, la realidad de Colombia entre 1965 y 1999; en segundo lugar, reflexionar sobre la aparente dificultad de mantener el espíritu caricaturesco y hasta jocoso de los primeros capítulos a partir del momento en que el protagonista se convierte en victimario y deja de ser solo una víctima de la violencia y la corrupción que lo rodean. Para concluir, propongo examinar cómo el marco neopicaresco —caracterizado por una estructura episódica, un protagonista amoral y un tono coloquial— genera un efecto de distanciamiento frente a la violencia sistémica que atraviesa los primeros capítulos de la novela. Este efecto, que podríamos entender como una “anestesia narrativa”, no implica indiferencia del lector, sino una atenuación temporal de la gravedad de los hechos mediante el humor, el sexo y la ligereza del tono. Esta estrategia discursiva no elimina la violencia, sino que pospone su impacto, lo que intensifica el golpe emocional cuando, hacia el final del relato, el horror ya no puede ser disimulado ni trivializado.

La trama de la novela se articula a través del relato de un protagonista a quien conocemos únicamente por su apodo, el Pelao, quien inicia la narración de su vida desde el momento mismo de su gestación, coincidente con la muerte de Botones, un bandolero famoso, a manos del ejército. Entre las bajas militares se cuenta el prometido de Nidia, madre del Pelao, quien, presa del despecho, se casa con un antiguo pretendiente, Fabio. Nidia fallece al dar a luz y Fabio emigra al

suroccidente colombiano, donde se incorpora a la comunidad de Barbacoas, que prosperaba gracias a las minas de oro de la región. Fabio se suicida más tarde tras confirmar que ha traicionado a quienes lo acogieron, al confiar en un senador corrupto que lo utiliza y lo abandona. El niño es adoptado por sus tíos paternos y vive una infancia apacible en el campo hasta que, a los nueve años, es reclamado por su tía Cristinita, quien lo cría en la capital. El paso de una infancia rural a una adolescencia urbana marcada por la marginalidad inicia la formación del personaje picaresco: un sujeto sin rumbo fijo, moldeado por las circunstancias y siempre al margen del orden establecido. Tras involucrarse con una comuna marxista, integrarse a una pandilla, militar en la guerrilla urbana, desertar y ser reclutado por el ejército, el Pelao pasa a desempeñar distintos papeles en redes delictivas y paramilitares, hasta emigrar a España, donde sobrevive como traficante menor.

Este recorrido vital, fragmentado y errático, presenta claros rasgos de la tradición picaresca adaptados al contexto contemporáneo: movilidad constante, ausencia de convicciones ideológicas estables, marginalidad social, ironía narrativa y una ética de la supervivencia. Aunque las reseñas promocionales destacan en la novela elementos de la novela histórica, el relato de aventuras, la autoficción, el thriller o incluso el folletín romántico, la filiación picaresca resulta particularmente relevante. Como apunta José Ignacio Padilla (2013), las peripecias del Pelao responden a un molde picaresco que no ha sido aún examinado críticamente en relación con la violencia estructural y la corrupción política que atraviesan la obra de principio a fin.

Sobre los elementos históricos en la novela

Incluso quienes no están familiarizados con la historia de Colombia pueden notar, a medida que avanza la narración, que cada etapa en la vida del protagonista está entrelazada con momentos clave del pasado reciente del país. La novela abarca desde el final del acuerdo del Frente Nacional en 1965 hasta el auge del paramilitarismo a mediados de los años noventa y la crisis económica de 1999. La decisión del autor de iniciar su relato justo después de la disolución del Frente Nacional no es casual: marca un punto de inflexión en la historia política del país y constituye un eje fundamental para la estructura narrativa de la obra.

Hasta cierto punto, puede afirmarse que el discurso de la novela adopta una tesis presente en muchas lecturas sociológicas del conflicto colombiano: que el Frente Nacional, al excluir opciones políticas alternativas, contribuyó al surgimiento de las guerrillas. Esta idea, aunque no formulada explícitamente por Álvarez, se encuentra en estudios como *La violencia en Colombia: estudio de un proceso social* de Orlando Fals Borda, Germán Guzmán y Eduardo Umaña Luna (1977).

En este sentido, la novela establece un vínculo directo entre las decisiones tomadas por las élites políticas en la capital y la violencia armada que afecta a las regiones. La narración asume esa premisa como propia, haciendo que la vida política del país corra en paralelo con la del protagonista, un pícaro cuya existencia está moldeada por los vaivenes de la historia nacional. Esa coincidencia entre lo íntimo y lo colectivo, entre la narrativa personal y la Historia con mayúscula, se convierte en el punto de partida de la novela y revela una intención clara: mostrar cómo las decisiones de quienes detentan el poder repercuten de forma concreta en la vida de las personas comunes.

El relato comienza con la comuna marxista, remite a algunos eventos de los sesenta y, específicamente, se refiere a los orígenes de la guerrilla. Álvarez narra algunos de estos sucesos históricos con un tono cínico, marcado en algunos casos por el tratamiento paródico de los nombres de muchos de los personajes políticos (presidentes, senadores, diputados) de los últimos treinta y cinco años del siglo XX en Colombia.

El autor también se burla de la frágil estabilidad democrática en la que queda el país después del Frente Nacional por medio de la mención de cada uno de los mandatarios colombianos entre 1970 y 1999, aludiendo a sus apodos célebres en el argot nacional (aunque sin llamarlos por sus nombres reales). De esta manera, en la novela, Misael Pastrana Borrero (1970-1974) se presenta por primera vez como “el Muelón” (34) cuando se narra la niñez del protagonista; Alfonso López Michelsen (1974-1978) como “el borracho, el presidente que había reemplazado al Muelón defraudador” (105) durante la etapa de la comuna marxista de la tía Cristinita; “y al borrachín, lo reemplazó el gordo gangoso que vestía trajes oscuros, corbatines ridículos” (124), que coincide en la obra con la persecución de los líderes de izquierda en la época del “Estatuto de Seguridad” del presidente Julio César Turbay Ayala (1978-1982). A Belisario Betancur (1982-1986) se lo presenta como “Beibi” (270); Virgilio Barco (1986-1990) es mencionado como “el Tatareto” (337); César Gaviria Trujillo (1990-1994) como “la loca” (362); Ernesto Samper Pizano (1994-1998) como “el Chancho” (387); y, finalmente, Andrés Pastrana Arango (1998-2002), como “el hijo del Muelón” (442). Todos estos apodos se basan en muchos casos en las características y defectos físicos de los personajes reales.

De ese modo, los primeros capítulos, en los que se narra la niñez del huérfano, coinciden con el surgimiento de la guerrilla urbana en los años setenta, mientras que la narración de la primera adolescencia del Pelao y su contacto, gracias a su tía adoptiva, con el activismo político, tiene como trasfondo los movimientos sociales de izquierda a finales de los setenta y la represión de estos por parte de las fuerzas del Estado a inicios de los ochenta. Otros eventos históricos fácilmente identificables durante el recuento de la vida del protagonista en la novela son la tragedia del Palacio de Justicia, de 1985, en la que el Pelao participa tras haberse enlistado en

el Ejército; el auge del narcotráfico, cuando forma parte de una lucrativa empresa del Cartel de Cali; la consolidación del paramilitarismo, para el que es reclutado en los años noventa y, finalmente, la ola migratoria de colombianos hacia Europa en el cambio de siglo, cuando se exilia en España al cumplir treinta y cinco años.

De la picaresca a la sicaresca: entre la muerte y la música

Como ha señalado José Ignacio Padilla en su reseña publicada en línea en el Blog Ibero Americana (2013), *35 muertos* dialogan con el modelo de la novela picaresca española, tanto en su estructura como en la figura de su protagonista. El narrador, conocido solo como el Pelao, no solo rememora su vida desde el momento mismo de su nacimiento —como lo hace Lázaro en los primeros párrafos del *Lazarillo de Tormes*— sino que extiende esa narración por más de ciento cuarenta páginas, marcando una diferencia de escala y ambición narrativa. Al igual que Lázaro, el Pelao nace y crece en una sociedad profundamente desigual y violenta, donde la muerte es parte del paisaje cotidiano y donde, para sobrevivir, aprende desde joven a mentir, robar y traicionar, incluso a sus más cercanos.

Además de los elementos que se integran en la construcción biográfica del protagonista—la orfandad temprana y el proceso de aprendizaje—otra clara referencia al género de la picaresca proviene de la movilidad permanente del narrador. El protagonista de *35 muertos* está continuamente huyendo de alguien, lo que hace que la novela recorra Colombia de punta a punta y constituya una estructura homóloga a la del carácter nómada de la picaresca renacentista y barroca.

Del mismo modo, al igual que en la picaresca, los rasgos que predominan en el lenguaje provienen de una retórica popular, de modo que las oraciones son concisas, sin grandes demostraciones estilísticas y dan la impresión de un relato narrado de prisa. La trama de *35 muertos* comienza con la voz del Pelao, quien narra su vida “desde antes de nacer”. Se trata, en efecto, de una analepsis que sitúa el inicio del relato antes de su propio nacimiento. A partir de allí, la narración sigue un orden cronológico, aunque no convencional, compuesto por una sucesión de historias breves contadas en un lenguaje coloquial, marcado por el ritmo oral y la perspectiva subjetiva del protagonista. En lugar de estar numerados de manera tradicional, los capítulos corresponden a epígrafes sacados de letras de canciones populares (ochenta y una canciones en total). Así, fragmentos de “La gota fría”, “Perfidia”, “Te compro tu novia”, “Brujería”, “Los caminos de la vida”, “Mi libertad”, “Que no quede huella”, “Honda herida”, entre otros éxitos musicales de las décadas en que transcurre la historia, sirven de introducción a la escena o evento narrado en cada capítulo, además de establecer una relación directa con una época e incluso con un año en particular.

En *35 muertos* se advierte una correspondencia intencional entre el ritmo narrativo, los títulos de las canciones que enmarcan cada capítulo y la temporalidad vertiginosa que atraviesan tanto el protagonista como los acontecimientos históricos narrados. Las canciones no solo nombran los artículos, sino que también funcionan como disparadores emocionales y estructurales que guían la trama y apelan a la memoria afectiva de los lectores familiarizados con la música popular de los años setenta y ochenta. Esta musicalidad — que acelera la percepción del tiempo— refuerza la sensación de que no hay espacio para procesar ni elaborar lo que ocurre: los hechos se precipitan sin mediaciones ni explicaciones extensas, lo que reproduce literariamente el vértigo de vivir en un país sacudido por la violencia como Colombia.

Por ejemplo, el capítulo “coroncoro se murió tu mae, déjala morir”, que cita el coro de la canción de bullerengue “Coroncoro” de Juana Emilia Herrera García (popularizada en 1985), es narrado desde la perspectiva Ángela, una guerrillera y ex amante del Pelao, quien rememora la toma del Palacio de Justicia de ese mismo año. Su voz da cuenta del caos desde adentro: “Dejen de disparar para que salgan los rehenes, pidió Lucho a los militares cuando vio que era imposible detener las llamas y que si no salíamos íbamos a morir achicharrados” (284).

En el capítulo siguiente, titulado con un verso en español de “Je l’aime à morir” (1980) Francis Cabrel — “conoce bien, cada guerra, cada herida, cada sed...” — el narrador es el Pelao, ahora como soldado del Ejército encargado del levantamiento de cadáveres tras la retoma del Palacio. Desde su nueva posición, da testimonio de una escena brutal: “Este también hay que mandarlo a Medicina Legal, dijo el capitán y sacó un revólver. El hombre, a pesar de estar lleno de heridas, pateó y pidió clemencia. El capitán le disparó a la cabeza y, antes de que el eco del disparo acabara, un soldado se acercó, le roció gasolina y también le prendió fuego” (292).

La narración salta luego al capítulo “dejó un capullo, un capullo con todo su encanto escondido...”, línea de la canción “Muere una flor” (1980) del Binomio de Oro, donde una voz anónima relata el momento en que escucha por radio sobre la erupción del Nevado del Ruiz, también en noviembre de 1985: “El locutor le dio cambio a Juan Gusanín¹ y el gordo empezó a vociferar, a hacer aspavientos, a entrevistar sin respeto a los sobrevivientes y la voz quebrada de los entrevistados me convenció por fin de que una avalancha de barro y piedras había sepultado a Armero” (294-295).

En el capítulo posterior, titulado con la salsa “Picoteando por ahí” de Henri Fiol (1983) el pelao reaparece como narrador. Días después de la toma del Palacio, relata cómo le ordenan enterrar los cuerpos incinerados “En los mismos huecos de los de Armero” (300), en una maniobra estatal macabra para confundir los cadáveres de los desaparecidos políticos con los de la tragedia natural.

Este encadenamiento de voces y hechos, sin respiro ni resolución entre uno y otro, genera una sensación de urgencia. Cada evento histórico- la toma del Palacio, la erupción del volcán, los entierros clandestinos- compite con el anterior en dramatismo e impacto, obligando al lector a reconstruir los vínculos narrativos que el texto apenas sugiere. En lugar de ofrecer explicaciones o cierres, la novela opta por la acumulación acelerada, un ritmo que dramatiza tanto la fragilidad de la memoria como la dificultad de procesar la violencia cuando esta se impone en ráfaga. El lector queda interpelado a reconstruir sentido entre los fragmentos, a asumir un rol activo en la elaboración de la historia.

La herencia picaresca en Latinoamérica: siglos XVII-XX

El concepto de picaresca ha sido objeto de debate, con estudiosos como Claudio Guillén y Juan Antonio Garrido Ardila identificando sus características esenciales: realismo formal, autobiografía ficticia, narración en primera persona, tono satírico e ironía amarga. Según Guillén, el género se define más por una estructura narrativa flexible y una figura marginal que transita entre distintas formas literarias y momentos históricos (Guillén 1971, 71–106). Por su parte, Garrido Ardila subraya que el protagonista suele ser un personaje de clase baja, ingenioso, tramposo y socialmente marginal, trazando además una evolución del género desde el Siglo de Oro hasta expresiones contemporáneas (Garrido Ardila 2015).

En Latinoamérica, la picaresca aparece en *El carnero* (1638) de Juan Rodríguez Freyle, una crónica satírica sobre la corrupción colonial, aunque carece de un protagonista unificado. Un ejemplo más claro es *Lazarillo de ciegos caminantes* (1773) de Alonso Carrió de la Vandra, que adopta elementos del género al narrar la movilidad social en la América colonial con un tono irónico.

Durante la independencia, *El periquillo sarniento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi retoma la picaresca con una intención moralizante. Su protagonista, Pedro Sarmiento, narra sus fracasos justificándolos en la corrupción heredada del dominio español. En el siglo XX, María Casas de Faunce documenta su reaparición con *El Lazarillo en América* (1930) de José N. Lasso de la Vega y *Don Pablos en América* (1932) de Enrique Bernardo Núñez, entre otros. Obras como *El falso Inca* (1905) de Roberto Payró y *La vida inútil de Pito Pérez* (1938) de José Rubén Romero exploran la marginalidad con humor y crítica social.

A mediados del siglo XX, la picaresca se reinterpreta en novelas como *El astillero* (1961) de Juan Carlos Onetti y *Boomerang* (1970) de Enrique Lihn, donde los protagonistas encarnan figuras errantes atrapadas en la burocracia y la descomposición social. Estas narrativas desdibujan la frontera entre lo picaresco y lo existencialista.

En Colombia, la picaresca influye en *Asuntos de un hidalgo disoluto* (1994) de Héctor Abad Faciolince y en la “novela sicaresca”, que fusiona el narcotráfico con estructuras picarescas. *La virgen de los sicarios* (1993) de Fernando Vallejo y *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco presentan personajes marginales con movilidad social y lenguaje cínico.

En el siglo XXI, *35 muertos* (2010) de Sergio Álvarez reinterpreta la tradición picaresca a través de su protagonista, el Pelao, un joven que transita por los márgenes del crimen sin lograr nunca una verdadera estabilidad ni redención. Su historia está estructurada como una serie de episodios fragmentarios de supervivencia, en los que cada etapa representa un intento fallido por integrarse a una sociedad marcada por la violencia estructural, la corrupción y la exclusión. Esta estructura episódica recuerda a los clásicos fundacionales del género, como *La vida de Lazarillo de Tormes* y *La vida del Buscón llamado Don Pablos*, pero el tono de Álvarez es más cínico y desencantado: no hay lugar para la redención moral ni para la movilidad social que, al menos en potencia, estaba presente en los modelos áureos. Mientras que los pícaros del Siglo de Oro lograban, a veces, burlar el orden desde una agudeza ambigua, el Pelao parece condenado a repetir su deriva en un mundo donde la astucia ya no garantiza la supervivencia, sino apenas una postergación de la muerte.

La influencia de la picaresca en la literatura colombiana actual

Jesús Humberto Florencia, en *El mito del otoño del gran padre latinoamericano*, destaca cómo los personajes de las novelas de Gabriel García Márquez “poseen una configuración a la manera de la picaresca, quienes resuelven las dificultades a partir de sus propias habilidades”. Así lo nota también Peter Earle en su artículo “De *Lazarillo* a *Eva Luna*: metamorfosis de la picaresca” (1988) donde se identifican algunos elementos picarescos clásicos en el cuento de García Márquez *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972). Según Earle, *La cándida Eréndira* presenta rasgos picarescos en la relación amo-maestro y pícaro “que influye crucialmente en la vida del protagonista” (993).

Más recientemente, en *Asuntos de un hidalgo disoluto* (1994) de Héctor Abad Faciolince podemos identificar el relato autoconsciente y narcisista de Gaspar, un millonario de setenta y dos años venido a menos que narra los altibajos de su vida desde la adolescencia y que, entre su saber enciclopédico y su gramática parda, debe ingeniárselas como un consumado pícaro para mantener a flote su estilo y nivel de vida. Será el mismo Abad Faciolince quien identifique en su momento la modificación más reciente de la picaresca en la Colombia de finales del siglo XX, al comentar el fenómeno y la popularidad de la “novela sicaresca”.² Aunque Abad Faciolince es quien acuña el término “sicaresca”, las

primeras manifestaciones de este género se dan en las novelas de Fernando Vallejo, *La virgen de los sicarios* (1993), y Jorge Franco, *Rosario Tijeras* (1999), en la década de los noventa. Según lo afirma Ana María Mutis en *La novela de sicarios y la ilusión picaresca*, la “sicaresca” surge como una expresión estética que combina la realidad colombiana del narcotráfico con la estructura de la picaresca española, a partir de la construcción de un personaje marginal, joven, asesino a sueldo o sicario que es presentado con cierta benevolencia y consideración. Tanto la picaresca como la sicaresca agrupan historias en las que la pobreza es el resorte que impulsa las acciones de los personajes, cuya juventud, inexperiencia, continuo movimiento y particular visión de la sociedad que los relega se convierten en las características que definen al nuevo antihéroe.

Otro punto de contacto entre la sicaresca y la picaresca española lo señala Peter Dunn en *Spanish Picaresque Fiction*, donde analiza la construcción literaria de un mundo imaginativamente tolerable que incorpora una intolerable realidad: la violencia de la vida urbana. En consecuencia, aunque se trate de obras inspiradas en violencias históricas distintas, Lander sostiene que “en ambos géneros los personajes adquieren la condición metonímica del sujeto urbano socialmente marginado” (167). Sin embargo, la principal diferencia entre la sicaresca y la picaresca tradicional radica en que, en las novelas del sicariato, quien generalmente construye este personaje es el autor intradiegetico, presente en la narración como una figura secundaria que relata los hechos y le da voz y perspectiva al personaje del sicario.³ Este elemento autobiográfico figura en gran parte de las novelas colombianas más conocidas de la década de los noventa y principios del siglo XXI.

De hecho, Carlos Germán van der Linde, en *Historia literaria de las representaciones del sicario a partir de novelas colombianas* (2016), sugiere que la década de los noventa en la literatura colombiana “inicia y termina con novelas de tipo pseudo-autobiográficas: *El pelaito que no duró nada* (1991) de Víctor Gaviria, *Sicario* (1991)⁴ del español Alberto Vázquez-Figueroa y *Sangre ajena* (2000) de Arturo Alape” (98). Estas obras presentan protagonistas que se ajustan a las descripciones del asesino a sueldo cuya vida es narrada en segunda persona. Otros elementos clave que resuenan en estas narraciones son la orfandad figurativa, los orígenes ocultos o desconocidos, el lenguaje popular plagado de groserías y las bromas pesadas en novelas tan disímiles en sus presupuestos estéticos como las ya mencionadas *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*, o *Satanás* (Premio Seix Barral, 2002) de Mario Mendoza y *Leopardo al sol* (1993) de Laura Restrepo.

El punto clave aquí es que aquellas novelas que han sido consideradas exitosas en ventas y han sido bien recibidas por la crítica especializada presentan muchos de los rasgos picarescos clásicos que hemos venido comentando, así como

los elementos característicos de la sicaresca, incluso cuando en algunos casos se inscriban de manera explícita en géneros establecidos como la novela policial o la novela negra norteamericana.

En lo que respecta a la obra de Sergio Álvarez, si bien adopta parte de la narrativa sicaresca al contar con un personaje marginal o uno de los sujetos abandonados por el Estado que menciona Andrea Fanta en su estudio *Residuos de la violencia: producción cultural colombiana en el fin de siglo*, *35 muertos* no sigue las pautas de una novela de este tipo al no contar con una unidad de carácter. En el relato de Álvarez intervienen muchos personajes y más de un narrador, y aunque el Pelao es la figura central de toda la novela, que recoge parte del espíritu del personaje de la sicaresca, el Pelao es cómplice de muchos asesinatos, pero nunca llega a concretar ninguno con sus propias manos. De igual manera, a diferencia de lo que sucede en la sicaresca, los trasfondos de la historia de *35 muertos* no giran en torno a un solo fenómeno (el narcotráfico o la violencia de la vida urbana), sino que, junto a las temáticas de las luchas de la izquierda, el secuestro, las violencias del narcotráfico, el conflicto interno armado y la corrupción estatal, se cuenta en realidad la vida del personaje y los momentos en que este roza o se involucra con estas temáticas, sin ofrecer una justificación totalizante⁹.

La obra de Álvarez tampoco podría inscribirse como una novela negra, según la define Hubert Pöppel en *La novela policíaca en Colombia*, ya que su historia no sigue el hilo de un crimen específico ni de un asesino en serie. Y, a pesar de su título, las muertes narradas nunca se convierten en el foco principal de la novela. En este relato, lo que predomina es una mayoría de recursos literarios que identifican al género clásico de la picaresca: la vida precaria, sin privilegios, y la narración desde la perspectiva del pícaro. Estos elementos están presentes de manera explícita desde los primeros párrafos, lo cual plantea un diálogo con el modelo del *Lazarillo de Tormes*, concretamente con la vida precaria y sin privilegios del protagonista y la perspectiva cínica que justifica los malos pasos del pícaro, así como una conversación directa con *El Buscón* de Francisco de Quevedo, específicamente en lo que respecta al tratamiento conservador del personaje en el entorno de la España moderna.⁵

Lo neo-picaresco en *35 muertos*

Además de estructurar los generalmente breves capítulos alrededor de las desventuras del protagonista, la novela presenta una estructura narrativa articulada en torno al proceso de aprendizaje del personaje central. Desde el comienzo, los capítulos narrados por el Pelao giran alrededor de lo que el protagonista va aprendiendo durante la niñez con su padre y después con su tía adoptiva, durante la adolescencia con

sus compañeros de barrio, en su paso por la guerrilla y el ejército unos años más adelante y durante su vida adulta en el narcotráfico y en las filas de ejércitos paramilitares. En la obra de Álvarez, el protagonista niño, joven y adulto termina optando por la opción ilegal o la opción más inmediata en el entorno violento en el que se forma —en vez de la escuela, la universidad, o el trabajo honesto—.

Aunque no es el único narrador, el Pelao es el protagonista principal e inicia su relato en primera persona dando cuenta de sus orígenes y de un recorrido errático a través de Colombia. A lo largo de su narración, el Pelao justifica sus diferentes oficios, no como una meta para mejorar su posición social o su situación financiera, sino con el fin de encajar dentro del grupo al cual decide pertenecer, es decir, el ejército, la insurgencia, los paramilitares o los narcotraficantes, grupos o sectores que en Colombia garantizan una mayor movilidad social y económica para un individuo marginado de la sociedad. De manera afín con la picaresca tradicional, la novela presenta un orden narrativo articulado en torno al proceso de aprendizaje del personaje central.

Es sabido que la picaresca es una novela de (de)formación, y el pícaro, personaje de las clases más pobres, va aprendiendo a robar, a mentir, a delinquir para sobrevivir. Los primeros años del narrador-protagonista de *35 muertos* giran alrededor de la formación del personaje desde su niñez con su padre en el suroccidente colombiano y después con su tía adoptiva en Bogotá. Sin embargo, a pesar de las tragedias que rodean su niñez, el niño es feliz, y en este sentido tiene poco en común con la niñez de los lazarillos de la novela picaresca española. El Pelao crece sano en casa de su tío Martín y su vida transcurre como la de cualquier niño normal: “sabía pescar, cazar sapos, matar pájaros” (45). Cuando su tía se hace cargo de él, empieza a ir a la escuela, aprende a leer, es mimado, se alimenta bien, no pasa hambre ni frío. Si bien sus primeros tutores (su padre y posteriormente su tía), pertenecen a la clase obrera y no a la clase criminal, desde muy temprano en su niñez el Pelao es testigo de la corrupción del entorno que le rodea. En la novela, en uno de los pocos pasajes donde hay una crítica directa a una multinacional, Fabio Corral, luego de enviudar, pasa a mudarse con el Pelao a la localidad de Barbacoas, en la costa pacífica del sur colombiano, región estratégica del país por las minas de oro:

“la explotación de las minas fue concedida] a perpetuidad a la *Gold Mine Company*, una multinacional americana que se llevaba el metal sin siquiera pagar impuestos y que ordenaba espantar a tiros a quienes intentaran recoger las migajas de oro que la draga de la compañía no alcanzaba a engullir”. (33)

En el mismo, el padre del protagonista decide entonces organizar una unión sindical

“conformada por los propios trabajadores (...) para convencerlos de que hicieran una cooperativa que explotara el oro que aún quedaba en las tierras de Barbacoas” (32).

Para realizar esta empresa, padre e hijo tienen que aliarse con el político local, quien a su vez se aprovecha de la influencia del padre con el fin de hacer que el pueblo vote por el candidato presidencial del Partido Conservador. Esto requiere “coordinar un trabajito para que en las urnas aparezcan los votos que nos están haciendo falta (...) así atajar el regreso al poder del dictador” (35).⁶ La manera en la cual se ejecuta el fraude la relata Álvarez haciendo enfática la participación del Pelao:

“(…) Después explicó cuáles votos sacar y le entregó a mi padre los votos por los que había que reemplazarlos (...) ¿Qué hacemos con esto?, preguntó mi viejo cuando volvimos a casa y descargamos en el patio los votos y las actas electorales que habíamos sacado de la escuela. El senador le alcanzó al viejo una caneca de gasolina. Yo, yo, yo, grité cuando vi al viejo sacar del bolsillo una caja de fósforos. Tome, dijo mi papá. Prendí el fósforo y lo arrojé sobre el montón de papeles”. (35-36)

En la misión encargada a Fabio, el padre, por parte del político local, es el Pelao niño quien quema los votos sustraídos de las urnas, siendo este el primer aprendizaje del protagonista al notar y ser cómplice sin saberlo, debido a su edad, del fraude electoral. Este acto hará que el padre del Pelao se suicide poco después en el transcurso de la historia, atormentado por haber traicionado la confianza de su comunidad. La ingenuidad expresada en la voz del narrador protagonista al presenciar y participar del robo de votos confirman que ni el padre ni la tía del Pelao son malas influencias, lo que marca una diferencia con el papel de los tutores de la picaresca clásica en la deformación del protagonista.

Como se discutirá más adelante, el niño aprenderá que obrar desde la legalidad le acarreará decepciones. Esto lo empieza a descubrir durante el periodo en el cual vive con su tía, la maestra activista, y entra en el mundo de la comuna marxista:

“De la ingenuidad de creer que había conseguido una gran familia pasé a la doble ingenuidad de creer que mi familia estaba conformada por un grupo de héroes capaces de cambiar el mundo. Pero ni el mundo quiere cambiar ni los cambios los hacen los héroes, y yo, que nunca he dejado de cargar la mala suerte de mis papás, vine a confirmarlo el Primero de Mayo de 1975, el día de la mayor manifestación obrera que recuerde Colombia”. (104)

La decepción que experimenta el Pelao con respecto al movimiento sindical narrado como trasfondo en la novela a través de su vida dentro de la comuna influye en que el protagonista niño, joven y adulto termine atraído más por el mundo del hampa y las opciones que este parece ofrecer.

La aventura de la comuna izquierdista termina con muchos de sus miembros desaparecidos, asesinados por el régimen, o involucrados en la guerrilla, por lo que la tía del Pelao entra en una profunda depresión que posteriormente le acarrearía su muerte en un accidente de tránsito, durante la adolescencia del protagonista. Este nuevo periodo de orfandad influye nuevamente en el descenso del personaje a las capas más bajas o más violentas de la sociedad al tiempo que se deforma su capacidad moral y ética. En el relato esto se manifiesta cuando comenta el Pelao sobre la adolescencia: “intentaba estudiar o seguir con mis lecturas revolucionarias, pero la verdad, me aburría y siempre terminaba sentado al frente del televisor” (145); pero en la escuela conoce a Héctor “uno de los muchachos que hacía vida de pandillero en la esquina” (145) de su casa y a quien empieza a admirar pues gracias a él entra a formar parte de la pandilla:

“La vida de pandillero terminó por gustarme más que la vida en el MOREI. En la calle la gente no habla mierda ni teoriza sobre empresas imposibles; está intentando conseguir plata, rumbear, trabarse, emborracharse, levantarse un polvo; mejor dicho, está intentando vivir. O, si la vida se complica, intentando sobrevivir, intentando evitar que la maten. En la calle, uno aprende que debe cambiar su propio destino porque a este mundo no lo cambia nadie”. (153)

Héctor se convierte así en el primer tutor que influye de manera negativa en el personaje y lo inicia en el mundo de la delincuencia común. De robos menores de bicicletas o ropa y accesorios de marca de almacenes exclusivos, escalan a un escenario más serio robando un kilo de coca de una supuesta caleta del narcotráfico para venderla a un distribuidor de droga de la capital. Al descubrir que el alcaloide no era más que un kilo de harina de maíz, los compradores deciden vengarse, por lo que, junto a los demás miembros de la pandilla, el Pelao debe abandonar el barrio y es el inicio de su constante huida a lo largo de la novela y de su progresiva entrada al mundo ilegal en los siguientes trabajos que debe tomar para sobrevivir. De este modo, con cada nuevo oficio el protagonista de *35 muertos* se entera de un caso de corrupción más (las limpiezas sociales y desapariciones a manos del ejército, los negocios de la guerrilla con el tráfico de drogas), o aprende, muchas veces de manera inconsciente, una nueva modalidad de crimen (camuflar bombas en los muñecos de las obras de teatro de un titiritero, invertir las ganancias ilegales del narcotráfico en su trabajo como contador del Cartel de Cali, legalizar los títulos de propiedad de

las tierras despojadas a los campesinos cuando trabajaba para los paramilitares, e incluso termina involucrado en una red de narcotráfico en España).

Otra característica que comparte la novela de Álvarez con la picaresca es el hecho de que desde muy niño, el personaje debe cambiar constantemente de residencia, al principio porque como huérfano debe ir donde lo llevan, pero posteriormente por razones que varían: escapa debido a líos amorosos y ajustes de cuentas, o, más tarde en la historia, deserta del ejército, es perseguido por la guerrilla, por el narcotráfico y, finalmente, por los paramilitares para terminar exiliado en España, en un reverso de la trayectoria de Pablos (quien va de España al Nuevo Mundo).

Así, como la figura tradicional del pícaro, el Pelao se muda constantemente de un lugar a otro, de manera que el protagonista de Álvarez se ajusta al género pues durante sus viajes no llega a obtener ninguna madurez social ni emocional: como lo admite al final de su historia, una vez más desempleado, exiliado y sin ninguna compañía, el Pelao se da por vencido y concluye “que la vida no valía la pena, que no quería luchar más, que no quería enamorarme, cargar más recuerdos ni más ilusiones ni decepciones” (484). Esta posición recuerda, pero sin adecuarse enteramente, a la postura conservadora de Quevedo en su escarmiento hacia el pícaro: en la novela de Álvarez no hay tampoco tanto una celebración del peregrinaje y del proceso de formación del pícaro, pero sí un desencanto vital, una sensación de derrota junto a una mirada del autor que se vuelve más y más cínica mientras progresa la novela.

Humor obsceno, carnavalización y crítica desde la risa

Un rasgo distintivo de *35 muertos*, de Sergio Álvarez, es el uso insistente del humor obsceno, el lenguaje vulgar y la constante alusión al sexo, elementos que pueden leerse a través de la noción de carnavalización según Mijaíl Bajtín. Para Bajtín, el carnaval no solo implica la inversión temporal del orden social, sino también la exaltación de lo grotesco corporal y la ridiculización de jerarquías como mecanismos de renovación simbólica. En este sentido, la novela participa de ese imaginario carnavalesco, especialmente en sus primeras secciones, donde lo escatológico y lo sexual se imponen como ejes de una risa subversiva, pero también incómoda.

No obstante, es necesario matizar cómo opera ese humor en la representación de las mujeres. A diferencia del humor universalizante y paródico de la picaresca clásica, *35 muertos* muestra un sesgo reiterado en la construcción sexualizada y reduccionista de las voces femeninas. El cuerpo de las mujeres se narra desde una óptica deseante y vulgar, como lo evidencia la presentación de Cristinita, la tía del protagonista: “bajó de la flota el culo al que iba pegada, (...) sacudió el par de tetas que intentaban hacerle contrapeso al

trasero...” (44), o la descripción de una vecina adolescente con “una cara feísima pero unas tetas, una cintura y un culo tan bien tallados (...)” (256), a quien llaman simplemente “Gemidos”.

Estas escenas pueden entenderse como expresiones de un humor carnavalesco teñido de sexismo, donde el deseo del protagonista marca la manera en que recuerda y nombra a las mujeres. Sin embargo, más que atribuir estas representaciones a una estrategia dirigida exclusivamente a un lector masculino y heterosexual —afirmación que resultaría especulativa—, es más preciso considerar que este lenguaje forma parte del universo mental del narrador. Su mirada está moldeada por una sociedad profundamente desigual y misógina, y lo que el lector percibe es, precisamente, la interiorización de esa violencia simbólica. El humor hipersexualizado no parece ser objeto de crítica explícita, pero su recurrencia sistemática evidencia una lógica narrativa donde lo grotesco del cuerpo femenino sirve tanto para la risa como para revelar el deterioro moral del entorno.

Conforme avanza la novela, el tono humorístico de los primeros capítulos va cediendo ante un clima de desesperanza. Esta transición coincide con el ingreso del protagonista a escenarios de mayor violencia, como los movimientos guerrilleros o el contexto paramilitar. Aquí el humor ya no busca provocar la risa del lector, sino incomodarlo, como en el caso de Marcos, un personaje homosexual que es humillado y castigado por su orientación en manos de un grupo guerrillero. En una escena especialmente dura, los combatientes lo golpean y se burlan: “el golpe me estremeció y me revolvió todo el miedo, la tristeza y la desesperanza y me puse a llorar. Ja ja ja, se rió Capulina. Lloro como una niña, reían los otros guerrilleros mientras uno me quitaba la venda” (121). La risa aquí no es festiva, sino cruel y denigrante; ya no es

la carcajada liberadora del carnaval, sino un instrumento de humillación que desnuda el fracaso ético de los proyectos revolucionarios.

Esta deriva del humor —de lo escatológico a lo cruel— acompaña el tránsito del protagonista por los grandes hitos del conflicto colombiano de fin de siglo. Sin embargo, ciertos aspectos parecen quedar al margen. El narcotráfico, por ejemplo, apenas se menciona tangencialmente, como si el autor evitara deliberadamente tematizarlo. Asimismo, las masacres paramilitares son contadas de forma mediada, casi como si ocurrieran en off, relatadas por personajes y no narradas en tiempo real. Esto contrasta con otras novelas del subgénero de la *sicairesca*, donde la violencia explícita y la sangre están en primer plano. En *35 muertos*, en cambio, la violencia se presenta de forma anestesiada, diluida por el tono coloquial y la oralidad del narrador, lo cual disminuye el efecto de horror ante los hechos relatados.

Pese a esta atenuación, la novela mantiene una estructura picaresca: el protagonista no cambia de forma sustancial, sobrevive adaptándose al entorno, y su travesía, aunque marcada por el desencanto, conserva un tono lúdico. Lo que varía es la función del humor: al principio sirve para provocar risa, pero hacia el final se transforma en una estrategia irónica que revela la descomposición moral de una sociedad entera. El humor carnavalesco se convierte así en un espejo deformante que refleja los excesos, la vulgaridad, la violencia y la corrupción de los últimos treinta y cinco años del siglo XX en Colombia. Lejos de ser un mero adorno estilístico, el humor en *35 muertos* es una herramienta ambigua que permite alternar entre la burla, la crítica y la denuncia, aunque por momentos también reproduce los mismos vicios que pretende exhibir.

Obras citadas

- Abad-Faciolince, Héctor. 1994. *Asuntos de un hidalgo disoluto*. Bogotá: Alfaguara.
- Abad-Faciolince, Héctor. 2008. “Estética y Narcotráfico.” *Revista de Estudios Hispánicos* 42: 513–518.
- Abad-Faciolince, Héctor. 2011. *El olvido que seremos*. Barcelona: Seix Barral.
- Alegría, Fernando. 1959. *Breve historia de la novela hispanoamericana*. México: Ediciones de Andrea.
- Alemán, Mateo. 1962. *Guzmán de Alfarache: I*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Álvarez, Sergio. 2004. *La Lectora*. Bogotá D.C.: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Álvarez, Sergio. 2006. *Mapaná*. Bogotá D.C.: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Bajtín, Mijail. 2003. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Barrell, Carmen. 1997. "Carnaval, representación y fracaso en "El Buscón" (1.4)." *Revista Chilena de Literatura*, no. 51 (November): 59–79.
- Becco, Horacio. 1990. *Poesía colonial hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Benítez-Rojo, Antonio. 1999. "José Joaquín Fernández de Lizardi and the Emergence of the Spanish American Novel as National Project." In *The Places of History. Regionalism Revisited in Latin America*, edited by Doris Sommer, 199–213. Durham/London: Duke University Press.
- Caicedo, Andrés. 1977. *Que viva la música*. Bogotá.
- Camayd-Freixas, Erik. 2012. *Etnografía imaginaria. Historia y parodia en la literatura hispanoamericana*. Guatemala: F&G Editores.
- Casas de Faunce, María. 1977. *La novela picaresca latinoamericana*. Madrid: Cupsa Editorial.
- Concolorcorvo (seud. Calixto Bustamante Carlos, inca). 1942. *Lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos-Ayres, hasta Lima, 1773*. Buenos Aires: Solar.
- Cros, Edmond. 1978. *Ideología y genética textual: El caso del BUSCÓN*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Dunn, Peter. 1993. *Spanish Picaresque Fiction: A New Literary History*. Ithaca: Cornell University Press.
- Earle, Peter G. 1988. "De Lazarillo a Eva Luna: Metamorfosis De La Picaresca." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 36 (2): 987–996. Accessed February 22, 2025. <https://www.jstor.org/stable/40300295>.
- Egido, Aurora. 1978. "Retablo carnavalesco del buscón don Pablos." *Hispanic Review* 46 (2): 173–197.
- Fals-Borda, Orlando. 2008. "La Subversión en Colombia." TJER Taller de Formación Estudiantil-Raíces, January. Accessed February 22, 2025. <http://www.tjer.org/>.
- Fals-Borda, Orlando, et al. 1977. *La Violencia en Colombia. Estudio de un proceso social*. Bogotá: Punta de Lanza.
- Fanta, Andrea. 2014. *Residuos de la violencia: Producción cultural colombiana, 1990–2010*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Florencio, Jesús Humberto. 2002. *Tres perspectivas de análisis en el marco de la obra de Gabriel García Márquez*. México: Plaza y Valdés.
- "Francisco Mosquera: Sobre Su Obra Y Su Vida." n.d. MOIR. Accessed February 22, 2025.
- Franco, Jorge. 1999. *Rosario Tijeras*. Bogotá: Editorial Planeta.
- Friedman, E. H. 2006. *Cervantes in the middle, realism and reality in the Spanish novel from Lazarillo de Tormes to Niebla*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta Publications.
- Gallón Salazar, Angélica. 2011. "La literatura tiene que hablar con la política." *El Espectador*, May 11. Accessed February 22, 2025. <https://www.elespectador.com/content/la-literatura-tiene-que-hablar-con-la-pol%C3%ADtica>.
- García Márquez, Gabriel. 1972. *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Bogotá: Sudamericana.
- Garrido Ardila, Juan Antonio. 2015. *The Picaresque Novel in Western Literature: From the Sixteenth Century to the Neopicaresque*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Granda, Carmen. 2010. "El matadero de Esteban Echeverría." *Divergencias: Revista de estudios lingüísticos y literarios* 8 (2): 28.
- Green, Otis H., and Francisco Rico. 1973. "La novela picaresca y el punto de vista." *Hispanic Review* 41 (2): 436.
- Guillen, Claudio. 1971. "Toward a Definition of the Picaresque." In *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*, 71–106. Princeton: Princeton University Press.
- Haan, Fonger De. 1903. "La Monja Alferez." In *An Outline of the History of the Novela Picaresca in Spain*, 39–40. Accessed February 22, 2025.
- Hill, Ruth. 2005. *Hierarchy, Commerce, and Fraud in Bourbon Spanish America: A Postal Inspector's Exposé*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Jordi, Julián. 2013. "Diálogo con Sergio Álvarez." *Revista de Letras*, April 2. Accessed February 22, 2025. <http://revistadeletras.net/dialogo-con-sergio-alvarez-por-jordi-corominas-i-julian/>.
- Karam, Maria Lucia. 2001. "A Esquerda Punitiva." *Revista de Estudos Criminais* 1 (1): 11–18.
- Koller, Marvin. 1988. *Humor and Society: Explorations in the Sociology of Humor*. Houston: Cap and Gown Press.
- La Educación de mala calidad es política de Estado. n.d. MOIR. Accessed February 22, 2025.
- Lander, María Fernanda. 2007. "La voz impertinente de la 'sicaresca' colombiana." *Revista Iberoamericana* 73, no. 218 (January–March): 165–177.
- Lázaro Carreter, Fernando. 1970. "Para una revisión del concepto 'Novela Picaresca'." In *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, 27–46. México: Asociación Internacional de Hispanistas.
- Lozano, Pilar. 2006. "Colombia, asediada por alianzas oscuras." *El País*, November 20. Accessed February 22, 2025. http://internacional.elpais.com/internacional/2006/11/20/actualidad/1163977203_850215.html.
- Manrique, Miguel. 2014. "Presentación de '35 Muertos'." *Arcadia*, February 20. Accessed February 22, 2025.
- Mutis, Ana María. 2009. "La novela de sicarios y la ilusión picaresca." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, Imaginarios de la violencia* 34 (1): 207–226. Accessed February 22, 2025.
- Mañero, David. 2011. "La mirada del pícaro. Sobre la influencia de la novela picaresca en la narrativa moderna y contemporánea." *Ínsula* 778: 39–41.
- Martínez, Agustín. 1981. *La mala hierba*. Bogotá: Editorial Planeta.
- Mendoza-Zambrano, Mario. 2002. *Satanas*. Santafé de Bogotá: Planeta Colombiana Editorial.
- Nussbaum, Martha. 1995. *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*. Boston: Beacon Press.
- O'Neill, Patrick. 1990. *The Comedy of Entropy: Humour. Narrative. Reading*. Toronto: University of Toronto Press.
- Osorio, Óscar. 2015. *El sicario en la novela colombiana*. 1st ed. Universidad del Valle.
- Padilla, José Ignacio. 2013. "35 Muertos de Sergio Álvarez." *Blog Ibero Americana*, February 20. Accessed February 22, 2025. <http://blog.ibero-americana.net/2013/02/20/35-muertos-de-sergio-alvarez-resena/>.
- Parker, Alexander. 1967. *Literature and the Delinquent: The Picaresque Novel in Spain and Europe, 1599–1753*. Edinburgh: University Press.

- Rodríguez Freyle, Juan. 1968. *El carnero*. Medellín: Bedout.
- Rosero, Evelio. 2006. *Los Ejércitos*. Barcelona: Tusquets.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen. 1997. "Introducción." In *José Joaquín Fernández de Lizardi, El Periquillo Sarniento*. Madrid: Cátedra.
- Peller, Mariela. 2009. "Los cuerpos mártires: subjetividad, sexualidad y revolución en el beso de la mujer araña de Manuel Puig." *Nómadas* 22 (2009.2): [n. pag.]. Accessed February 22, 2025.
- Restrepo, Laura. 1993. *Leopardo al sol*. Bogotá, Colombia: Editorial Planeta.
- Restrepo, Laura. 2004. *Delirio*. Bogotá, Colombia: Alfaguara.
- Ruiz, Juan. 1968. *Libro de buen amor*. Barcelona: Ediciones Marte.
- Shu-Ying Chang, Luisa. 2011. "El nomadismo del pícaro, vagabundo y viajero. El Buscón desde punto de vista posmoderno." In *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, July 7–11, 2008)*, tomo II: Prosa, 143–150. Cursos e Congresos nº 197. Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela. DL C 285-2011.
- Teodosio, Fernando. n.d. "Sobre la picaresca en Hispanoamérica." *Edad de Oro* 20: 95–104.
- Vallejo, Fernando. 1995. *La virgen de los sicarios*. México, D.F.: Editorial Alfaguara.
- Vásquez, Juan Gabriel. 2011. *El ruido de las cosas al caer*. Bogotá, Colombia: Alfaguara.
- van der Linde, Carlos German. 2016. "Historia literaria de las representaciones del sicario a partir de novelas colombianas." In *University of Colorado, Spanish and Portuguese Graduate Theses & Dissertations*, 23.
- Vidal-Foch, Ignacio. 2013. "Sergio Álvarez: "El realismo mágico se ha convertido en una excusa para la atrocidad"." *EL PAÍS*, February 21. Accessed February 22, 2025. <http://www.elpais.com/>.

Notas

1. Un juego de palabras con el nombre del famoso periodista de los años 80 y 90 Juan Gossain. Desde hace algunos años, debido a una enfermedad, no se le ha escuchado en radio ni televisión, ni ha publicado escritos en periódicos. Al momento de escribir este artículo, el periodista tiene 78 años.
2. En 1995 Abad-Faciolince acuña la expresión "sicaresca antioqueña" diciendo que se trata de una "nueva escuela literaria surgida en Medellín" ("Estética y narcotráfico" 515). De acuerdo con Óscar Osorio en su estudio sobre *El sicario en la novela colombiana*, Abad-Faciolince "no menciona las obras que constituirían esta sicaresca, ni es claro qué textos tiene en mente a la hora de plantear el surgimiento de una escuela literaria, pero en lo atinente a la novelística antioqueña con tema de sicario se conocían *Pelaíto* de Victor Gaviria (1991) y la *Virgen* de Vallejo (1994)". Osorio supone que "Abad-Faciolince pudo referirse también a la literatura con protagonistas narcotraficantes, cuyos productos más visibles eran *La mala hierba* (1981) de Agustín Martínez y *Leopardo al sol* (1993) de Laura Restrepo —que se desarrollan en la costa Atlántica—, *El Divino* (1986) de Gustavo Álvarez Gardeazábal —en el Valle del Cauca— pero estas anécdotas no se desarrollaban en Antioquia ni sus escritores son de esta región" (Osorio 2015, 21).
3. La obra de Fernando Vallejo, *La virgen de los sicarios* (1994), es la más estudiada en este contexto. Su narrador, Fernando, describe su retorno a su ciudad natal, Medellín, y basa su relato en sus impresiones al conocer y hacer parte de su bajo mundo delincencial, principalmente a través de su relación con Alexis, y, posteriormente, con Wilson, ambos sicarios.

4. A pesar de ser escrita por un autor de nacionalidad española, *Sicario* es una novela que narra los hitos violentos ocurridos en Colombia desde la violencia bipartidista hasta el presente de la narración (al final de los años ochenta).
5. Sin pretender pasar por alto las marcadas diferencias estilísticas e ideológicas presentes en *El Lazarillo de Tormes* o *El Buscón* de Quevedo, pretendo identificar en este capítulo los evidentes paralelos que son comunes a la picaresca en general.
6. La narración parece inspirarse en los hechos del 19 de abril de 1970, fecha en la que el exdictador y entonces candidato presidencial Gustavo Rojas Pinilla punteaba los resultados de votación hasta prácticamente el final de la transmisión radial. Finalmente, y de manera inexplicable, Misael Pastrana Borrero amaneció siendo ganador de las elecciones, sin aclararse nunca lo realmente ocurrido en esa jornada electoral.

Celebración equívoca y jolgorio categórico: el elogio de la «loquera» kitsch en dos autores colombianos

Eduardo Peña Cardona / Université de Bretagne Occidentale

Álvarez Gardeazábal, Gustavo, *El divino*, Cali, Universidad del Valle, 2019 [1986]

Álvarez Gardeazábal es célebre gracias a la adaptación cinematográfica de su novela *Cóndores no entierran todos los días* (1988) y a su obra *El divino* (1986),¹ reimpressa en múltiples ocasiones y adaptada en telenovela, la cual es retransmitida regularmente en la televisión colombiana. Más recientemente, el documental *La Tinta de la Vida: Una historia sobre Gardeazábal, el diferente*, realizado en 2020 por Miguel Ernesto Yusty, rinde homenaje al autor.

En *El divino*, diversos géneros, narradores y personajes, componen setenta y siete capítulos que adoptan la forma de un diario, de una plegaria o de un diálogo. La escritura es formal, con un léxico amplio, aunque sin llegar a ser pomposo ni grandilocuente. Se trata de un relato donde las temporalidades se entremezclan entre el presente diegético, un pasado reciente y un pasado más antiguo. Este último, ambientado a principios del siglo XIX, corresponde a la historia de Rafael Urriago, descubridor del trozo de madera en el que se manifiesta la imagen de El Divino Ecce Homo, futuro santo patrono de Ricaurte, un pequeño poblado en el Valle del Cauca al suroccidente de Colombia. En esta novela, Gardeazábal no se limita a narrar unos días de una celebración religiosa con siglos de antigüedad. El autor diseña una arqueología y dibuja una anatomía de la festividad, construyendo la historia a lo largo de generaciones, lo que le permite exponer los *dispositivos*² que crean y consolidan un rito religioso. Así, seis capítulos de la novela están dedicados casi exclusivamente a este pasado antiguo que explica el origen de la ceremonia en honor al Divino Ecce Homo.

El pasado intermedio, a mitad del siglo XX, retrata la infancia de Eurípides, las hermanas Borja y Mauro Quintero, el personaje principal, apodado *El Divino Mauro* (o *Piernas de Oro* y, más tarde, *Rey Midas*). El presente inmediato cuenta la vida de los habitantes del pueblo, así como los pormenores de las festividades religiosas en honor al Divino Ecce Homo, celebraciones que giran en torno a la llegada de Mauro Quintero.

Mauro, personaje principal, es retratado como un hombre muy atractivo que, nacido y criado en la pobreza, disfruta en el presente de la diégesis de un poder y una riqueza sin

límites provenientes del comercio de drogas. En otras palabras, es un narcotraficante. A lo largo de la narración, descubrimos de manera fragmentaria la historia de su vida, su incursión en la ilegalidad y su homosexualidad abiertamente asumida. Paralelamente, se examina la vida de todos los habitantes del pueblo, pero en especial la de otro personaje homosexual: Eurípides Romero, farmacéutico, peluquero y *loca*³ del pueblo, de quien se relatan las aventuras sexuales y amorosas, la vida solitaria y el deseo de agradar al Divino Mauro.

Sánchez Baute, Alonso, *Al diablo la maldita primavera*, Bogotá, Seix Barral Colombia, 2022 [2002]

Por su parte, *Al diablo la maldita primavera* (DMP) de Sánchez Baute es considerada un *long-seller*⁴ en Colombia. Se reimprime regularmente (recientemente, en 2022 por Seix Barral, para celebrar el vigésimo aniversario de su primera publicación) y ha sido adaptada al teatro por el director Jorge Alí Triana.

En esta novela, el narrador autodiegético es Edwin Rodríguez Buelvas, un homosexual que llega a Bogotá para escapar de la crueldad y las discriminación que sufre en su región. Aunque describe (someramente) los obstáculos a los que se enfrenta un homosexual en un país como Colombia, presenta Bogotá como una ciudad de mentalidad muy abierta en lo que respecta a la diversidad sexual. Esta obra está dividida en dos grandes partes tituladas “Yo” y “la Primavera”, las cuales su vez se subdividen en capítulos de longitud variable. La primera parte está compuesta por “Drogas”, “Sexo”, “Muerte”, “Amor”, “Rumba”, “Culpa”, “Drag Queens” y “Sociedad”. En la segunda, los capítulos están llanamente enumerados del uno al ocho. Edwin se considera a sí mismo una “loca”. Busca el amor masculino y jamás se acostaría con otra loca ni con una mujer. Es un personaje profundamente contradictorio: sensible, pero cruel; codicioso y ávido de fama.

A pesar de sus diferencias estilísticas, temáticas y temporales (1986-2002), estas dos novelas comparten varios elementos, además de su colombianidad. En ambas, la homosexualidad de los personajes se presenta de manera suntuosa y desde un ángulo en el que predominan la despreocupación,

el desparpajo, la fiesta, la alegría y, sobre todo, una “locura” / “loquera” deliberada que da paso a una celebración sin tapujos, a un jolgorio categórico. Esta ostentación – o eventual ocultación – de una sexualidad irreverente, exuberante, llamativa y fuera de las normas, se relaciona, a nuestro parecer, con el kitsch. Noción que utilizaremos como clave de lectura en varios niveles: kitsch pueden ser el estilo o el registro de la escritura, el tema de obra, los espacios descritos en la diégesis, los personajes y su comportamiento, etc.

En este artículo, sin embargo, nos limitaremos al estudio de las dos modalidades del kitsch que, según nuestra hipótesis, son palpables en el plano diegético de ambas novelas: una de naturaleza metafísica y existencial, y otra de orden material y capitalista. Antes de ello, se impone una breve explicación sobre el concepto de kitsch y sus modalidades.

Dos avatares del kitsch: existencialista vs capitalista

Sin entrar en los detalles, diremos que kitsch es una palabra de origen alemán que, al momento de su aparición, a mediados del siglo XIX, y de acuerdo con las diferentes etimologías que le son comúnmente asignadas (*Kitschen, schmieren, Verkitschen, sketch*), designaba algo negativo: “recoger basura en la calle, revender cosas viejas tras renovarlas; o garabatear”, “vender barato para obtener algo de dinero”, o incluso “nombraba una imagen de mala calidad, barata, un cliché recargado y sin alma, un producto cultural de sentimientos triviales” (C. Genin 2007). Clement Greenberg (*Avant-Garde and Kitsch* (1939), Hermann Broch (*Algunas reflexiones sobre el Kitsch* 1955), y más recientemente Jean Baudrillard (*El sistema de los objetos* 1968, *La sociedad de consumo* 1970) o Celeste Olalquiaga (*The Artificial Kingdom: A Treasury of the Kitsch Experience* 1999) entre otros, han influenciado ampliamente la visión y la definición del kitsch.

Hoy, el término kitsch se utiliza principalmente como atributo asignado a un objeto, un pastiche, una réplica, que, debido a su naturaleza y su reproducibilidad en masa, carece de valor material y estético. Lo kitsch es la imitación degradada del arte, una mentira estética que simula mediocrementemente la realidad, es un síntoma de una sociedad enferma de consumismo, un exceso y una exuberancia que son siempre de mal gusto y que se dirigen al gran público. Es el kitsch en su avatar estético.

Lo kitsch es ingenuo, sensiblero, ostentoso, pretencioso; desea ser asociado con lo aristocrático, o al menos con lo burgués. Lleva en sí el anhelo de ser percibido como un signo de logro, pero no alcanza más que a convertirse en una auténtica señal de arribismo. En este orden de ideas, este calificativo puede aplicarse tanto al sujeto humano como a su relación con los objetos. Así, el ser y la vida pueden devenir kitsch. En efecto, al extender esta noción para aplicarla al

conjunto de las actividades y de las experiencias humanas – y no solo a los objetos –, Hermann Broch hace del kitsch una idea de orden ético y existencial. El hombre y la vida kitsch son aquellos que aspiran a la ascensión social, pero incluso después de obtenerla, permanecen circunscritos al rango de los advenedizos, de los nuevos ricos que a pesar del esfuerzo no logran hacerse al capital cultural y simbólico, y menos aún a la distinción, propios de las supuestas verdaderas clases superiores (Souquet 2015, 11). Aquellos que a todo precio quieren ocultar una verdad que puede ser juzgada como vulgar, muy despampanante, de mal gusto y que potencialmente atenta contra la moral y las buenas costumbres (sea cuales fuesen los criterios para definir la buena moral), una verdad socialmente inaceptable.

Estas dos modalidades del kitsch, intrínsecamente vinculadas, se entrelazan y confunden en las novelas de Álvarez Gardeazábal y de Sánchez Baute. No obstante, para estos autores y sus personajes, el kitsch no se limita a ser un juicio de valor externo utilizado para descalificar o degradar sus experiencias vitales. Por el contrario, autores y personajes se reapropian de él deliberadamente, lo incorporan a sus vidas con el propósito de resignificarlo y emanciparlo de su carga moral. Esta será la línea directriz de la reflexión que se desarrolla a continuación.

Celebración equívoca, kitsch existencial en *El divino*

Como en todas las festividades populares –religiosas o no–, la fiesta del Divino está totalmente codificada: lo que está prohibido, lo que está permitido, los lugares sagrados, los recorridos de la procesión, las ofrendas, los guardias (doce en total). Lo milagroso también está estrictamente regulado (por ejemplo, el sangrado ritual de la herida del Ecce Homo). No se trata ya de un acontecimiento generador de sorpresa, sino de una cita programada donde hasta el menor detalle está previamente calibrado – incluso el sacrilegio, la inmoralidad y la lujuria. A este respecto, Omar Calabrese sugiere que:

[...] lo sagrado se encuentra, por fuerza de las circunstancias, con lo no sagrado (humano, profano, mundano), para englobarlo, absorberlo, dominarlo, a menos que se defienda y lo combata: en cualquier caso, lo sagrado se ve afectado, contaminado. (Calabrese 2014, 83-102)⁵

La fiesta del Divino no es una excepción, y la transición entre lo sagrado y lo profano, a pesar de la fe sincera de algunos habitantes del pueblo, resulta inevitable. Esta celebración es equívoca y, por ende, *profana* – en todos los sentidos que esta palabra puede adquirir en español. Esta profanidad surge de la incontestable ambivalencia de los habitantes de Ricaurte, que por una parte festejan en honor de la imagen

del Divino Ecce Homo –una auténtica celebración religiosa– y, por otra, se regocijan con la llegada de Mauro Quintero. Es más, por momentos, no se sabe a cuál de los dos divinos está realmente dedicada tanta algarabía. En la siguiente cita se ve un ejemplo de la ambigüedad que el narrador genera al mezclar sutilmente el uso de mayúsculas y minúsculas (en general, mayúscula para el verdadero Divino y minúscula para Mauro el divino terrenal):

[...] el instante en que el aparato de aire acondicionado de la pieza, donde El Divino Mauro estaba alojado se encendió. Como todos dormían y solo dos leían revistas viejas mientras tomaban café y custodiaban el sueño de el divino Mauro, Eurípides ascendió sin preocupación a su podio. (Gardeazábal 1986, 149)

Naturalmente, ambigüedad y confusión no residen únicamente en los detalles tipográficos de la escritura. Estos, profundamente entreverados en el sistema de creencias y la idiosincrasia de los habitantes de Ricaurte, son el síntoma de un dilema ético que los excede. Es de creer que el objetivo principal de los lugareños no consiste en celebrar en honor a Mauro, ni mucho menos rendirle homenaje por sus actividades ilegales ni por su comportamiento sexual. Se trata de una de una auténtica fiesta religiosa, en un contexto en el que, para colmo de males, tradicionalmente el conservadurismo y la homofobia son estructurales. No obstante, el último domingo de agosto estos mismos habitantes están dispuestos, durante el tiempo de la fiesta, a hacer la vista gorda ante todo, en particular ante la corrupción y la homosexualidad desenfrenada del divino impío. Se regocijan con la llegada de Mauro y, de manera simbólica, elogian todo lo que es, todo lo que representa y todo su sistema de valores.⁶ Tratando de ocultar la vulgar realidad del benefactor, se alinean con la mentira.

En su artículo *Kitsch religioso y dinámica de la fe*, Benoît Mathot (2015, 67-83) asegura que, para Hermann Broch, el kitsch nace de una inversión de los valores que otorga a la estética un valor superior al de la ética, hasta el punto de reemplazarla por completo. Por supuesto, este vuelco radical constituye el quid de la novela de Gardeazábal. El Divino Ecce Homo, que representa la ética –la verdadera fe cristiana–, la espiritualidad, se ve totalmente reemplazado por todo lo que encarna el divino Mauro Quintero: la estética –la lujuria– el desenfreno– la materialidad el pecado. Es más, el mismísimo Mauro existe en la conciencia de los habitantes del pueblo como dos seres separados e irreductibles el uno al otro: idealmente, es un hijo del pueblo, un hombre hermoso y generoso que apoya económicamente a toda la comunidad –su lista de milagros es tan extensa como la del Divino Ecce Homo místico–. Pero, en realidad, el divino Mauro no es otra cosa que un mafioso homosexual hedonista y lujurioso. De hecho, es apodado divino en primer lugar por su belleza, y

en segundo lugar, por los milagros que le permite realizar su poder material.

Esta ocultación de la realidad en favor del ideal es, de hecho, lo que Milán Kundera, discípulo de Hermann Broch, llama el kitsch existencial: “la negación absoluta de la mierda; en sentido literal y figurado: el kitsch elimina de su punto de vista todo lo que en la existencia humana es esencialmente inaceptable”(1984, 357). En este sentido, los habitantes de Ricaurte y su fiesta se inscriben plenamente dentro del kitsch existencial, en la medida en que sustituyen la ética por la estética. Para los aldeanos, además de sus actividades criminales, lo inaceptable que debe ser negado con mayor esmero es la homosexualidad desenfrenada del divino Mauro.

Empero, el narrador adopta un enfoque radicalmente diferente y es precisamente la sexualidad de Mauro, de Eurípides –la loca del pueblo– y de varios otros habitantes lo que trata de acentuar. A ellos no les importan las normas morales, ni la sed de ideal y menos aún la pudibundez de los habitantes de Ricaurte (ni la de los lectores). Ellos no tratan de ocultar, al contrario, – y en esta reflexión podemos incluir a Edwin de DMP – hacen gala de su loca y desenfrenada sexualidad, celebran su homosexualidad, exhiben vulgarmente sus riquezas, o fanfarronean ostentosamente una fortuna que no poseen. Paradójicamente, esta exuberancia impúdica, que convierte a estos personajes – Mauro, Edwin y los otros homosexuales – en sujetos altamente kitsch, hace que la fiesta, presuntamente religiosa, se torne en un jolgorio categórico en el que la homosexualidad es liberada de toda culpa.

Kitsch capitalista

En primer lugar, inspirados en Broch y Kundera, hemos hablado del kitsch metafísico encarnado en la falsedad y la profanidad de la fiesta que los habitantes de Ricaurte dedican al Divino Ecce homo. A continuación veremos otras manifestaciones de lo kitsch, menos trascendentales, más materiales, y que atañen particularmente a los personajes homosexuales de las novelas citadas.

La intriga principal de *El divino* constituye la fórmula de éxito de las telenovelas colombianas más kitsch: dinero, sexo, alcohol, drogas, excesos, fiesta popular y un personaje pobre que deviene extremadamente rico gracias a su belleza y a sus negocios turbios, Mauro Quintero, el Hombre kitsch por excelencia:⁷ ejemplo perfecto del *nuevo rico*, impulsado por el exceso, la necesidad desmesurada de lujo y de dinero, que enmarcan su estilo de vida. Mauro llega al pueblo en helicóptero como el ser aligero que aspira a ser. Este gesto es tan extravagante y pomposo que sorprende a los ricaurteños ya que “a nadie se le ocurrió que podía llegar por los cielos” (Gardeazábal 1986, 102). Y como si fuera poco, Mauro llega con una comitiva de 8 hombres cuya función no es del todo

clara. A los ojos de algunos, se trata de unos guardaespaldas, otros consideran que : “a lo mejor son amigos de él, como dicen que le gustan los hombres (Gardeazábal 1986, 107)”. En cualquier caso, 8 – guardaespaldas o amantes (porque es esto lo que quiere significar los aldeanos) – parece grotesco, desenfrenado. Incluso su belleza parece indecente cuando se le compara con “la más impresionante de las esculturas de Miguel Ángel” (Gardeazábal 1986, 41).

En el caso de *DMP*, el kitsch se manifiesta en su espectro de acumulación capitalista, propio de las sociedades de consumo masivo. A lo largo de la novela, el narrador exhibe una cantidad incalculable de nombres propios, de marcas de lujo y referencias a la moda, con el fin de diferenciarse de las demás *locas* y demostrar su superioridad económica y cultural. Esta acumulación recuerda las colecciones de figuritas: Edwin recopila estos nombres como si coleccionara gnomos de jardín, medallas o exvotos. Se trata de un lujo y un derroche exorbitante sin propósito; nada se desarrolla realmente: todo tiene un fin puramente lúdico y de entretenimiento. No hay crítica ni análisis; todo es simple hedonismo, juego y diversión. Esta logorrea dice mucho sobre la superficialidad del personaje.

Aquí, el kitsch está presente en todos los niveles. El estilo de escritura empalaga con su simplicidad blanda y almibarada, mientras que la narración, hiperbólica y llena de digresiones y de referencias superficiales, convierte al narrador autodiegético en un ser ingenuo y frívolo. Edwin pone al mismo nivel a Mishima y a Wonder Woman transformando así lo pesado en ligero (Kundera 1984, 247). Su eclecticismo marcadamente kitsch no tiene límites, y le sienta perfectamente, ya que él mismo se reivindica como un personaje altamente cursi. Lo repite sin cesar y lo confirma citando a Bárbara Cartland como fuente de inspiración. Curiosamente, Corín Tellado —la autora hispanohablante más emblemática del universo abiertamente cursi y kitsch— no aparece entre sus referencias culturales. Probablemente porque en su idiosincrasia opera una ecuación retorcida que otorga mayor valor e importancia a lo que parece menos hispano y más internacional. Otra manifestación de su arribismo.

Kitsch y “loquera”

Edwin, Eurípides y las otras locas de *El divino* son arribistas, cursis y de un romanticismo empalagoso. Sus deseos de lujo y riqueza, plenamente palpables, su obscenidad asumida y sus comportamientos afeminados, exagerados hasta la caricatura, resultan profundamente provocadores. En ello radica el componente kitsch de estos personajes.

Eurípides, no se caracteriza por ser un ejemplo de nuevo rico, ni por ostentar su riqueza o bienes materiales. Lo kitsch está en su postura, “sus amaneramientos y sus golpes de cepillo y tijera” (Gardeazábal 1986, 44), en su exceso y su

arribismo complacientes (es en su casa donde tienen lugar las orgías). Su femenina y exagerada gestualidad es objeto del desprecio de los ricaurteños: “sus gestos y sus requiebros y sus maneras y sus plumas, sus gritos y sus manjares, eran sino perdonados o admitidos, sí al menos tolerados por un pueblo” (Gardeazábal 1986, 39). Nadie acepta ni quiere enfrentar la realidad “de las aptitudes sexuales [de] Eurípides” (Gardeazábal 1986, 78–79), y sin embargo, “Eurípides Romero gozaba de lo lindo hasta con sus mismos coterráneos”, a quienes “en la oscuridad de la rumba o en el bullicio de los mariqueaderos” pudo probar en carne propia (Gardeazábal 1986, 78–79).

En *El Divino* aparecen otras dos locas descaradas: Hermes y Julio César; su estilo de vestimenta, su humor desenfadado y su falta de seriedad los convierten en personajes tan kitsch como su amigo peluquero, Eurípides:

Probablemente allí residía el éxito de Hermes y Julio César: pasaban desapercibidos. Y así se quedaron una hora o solo diez minutos (como finalmente sucedió) sentados en el andén, viendo pasar los peregrinos, sin oír las campanitas de los carros de los helados, controlando la situación, haciéndose notar solo en el momento preciso y logrando ser advertidos únicamente por la gente que les interesaba. Tenían algunos abalorios propios de su estirpe, pero ni el pelo recién tinturado, ni lo ajustado de sus trajes, ni la ausencia de cuello o de mangas en sus camisas, ni siquiera las pulseras que Richard Meeker, el peluquero de Ithaca, les había regalado cuando estuvieron en el campeonato mundial de peluquería en Nueva York, nada de lo que les colgaba, les permitía diferenciarse de la rabiosa multitud que comenzaba a agolparse acezante en las pedregosas calles de Ricaurte. (Gardeazábal 1986, 184)

La naturaleza cómica y la tendencia al anti-serio del kitsch se manifiestan aquí en la elección de los nombres de los personajes: Eurípides (el gran autor trágico); Hermes (una de las principales deidades del Olimpo, padre de Hermafrodito y Príapo); Julio César (el hombre de estado y escritor romano). Al igual que los nombres de las drag queens, el desajuste entre su nombre y su verdadera existencia, así como su modo de vida, parece demasiado grande y ridículo. En este punto, podría parecer redundante insistir en que el kitsch es, ante todo, el vínculo más fuerte entre nuestros personajes, ya que es él quien convierte a estos homosexuales en locas y a su homosexualidad en una locura (loquera) digna de un jolgorio categórico.

Jolgorio categórico: elogio de la “loquera”

Daniel Balderston, en su artículo *Balada de la loca alegría* (2008), afirmaba que: “lo que define la literatura queer

colombiana de los últimos años es un tono jocoso, gozoso [...] lejos del sufrimiento callado de tantos personajes de Andrés Caicedo o Marvel Moreno: lo que se siente en Vélez, Reyes y Sánchez Baute es un goce en la loca alegría”. Y el personaje de *Al diablo la maldita primavera* (DMP), Edwin Rodríguez Buelvas, lo afirma en varias ocasiones: “y es que los gays somos muy divertidos —bromeamos todo el tiempo y somos el alma de las fiestas, la alegría de vivir, la chispa de la vida, y todas esas cosas—” (Sánchez Baute 2003, 84).

Este mismo planteamiento se puede hacer respecto a la obra de Gardeazábal. La introducción de la última edición de *El Divino* lo subraya: “Al contrario de los gays que no han salido del closet, Eurípides [y por extensión sus amigos, Mauro y las otras locas] es un gozón de la vida, feliz y libre.” (Martínez 2019, 15)

En su trabajo de 2008 *Folles de France: Repenser l'homosexualité masculine* Le Talec acuña el término “*folle*” para hacer referencia a una idea de la homosexualidad masculina que correspondería a aquella de ciertos hombres cuyos gestos, vestimenta y morfología muy afeminada, acompañados de cierta teatralidad, de un gusto kitsch, de un deseo de exageración y de visibilidad social, los acercan más a las figuras estereotípicas de las estrellas femeninas de Hollywood que a los arquetipos de la homosexualidad discreta y extremadamente viril. Se trata de un homónimo de la palabra “*folie*” cuya traducción en español es locura.

En varias regiones de Hispanoamérica, la palabra “loquera” – derivado coloquial de locura – se relaciona con la “exaltación del ánimo producida por alguna actividad excesiva o extraordinaria”, con el “desorden y el alboroto”(RAE). Inspirados en el trabajo de Le Talec (2008) proponemos que loquera designe esta “Loca Alegría” que caracteriza a Eurípides y Edwin (y a los demás), y de la que nos habla Balderston. No obstante, no hay que olvidar que todos estos términos remiten a la designación psiquiátrica (el homosexual ya era un loco, y solo le faltaba el afeminamiento para convertirse en loca, diría Le Talec). También son insultos homofóbicos utilizados incluso por homosexuales que privilegian una homosexualidad bien viril.

Sin embargo, para la loca, la loquera es una manera de ser: su autodefinición. La teatralidad, la exageración, la falta de pudor y de reserva, el afeminamiento y la incongruencia (en una palabra, el carácter kitsch) son asumidos, reivindicados y utilizados como estrategia de defensa en ambientes a menudo muy hostiles a la homosexualidad, especialmente a la homosexualidad desmesuradamente manifiesta de la loca. Eurípides, Hermes, Julio César y Edwin son locas kitsch; desvían los términos de su valor peyorativo, los adoptan y los reivindican como una forma de afirmación de sí mismos, como una identidad.

El término loca —presente solo una vez en la novela de Gardeazábal y omnipresente en la de Sánchez Baute— no es

nuevo: algunos personajes de José Donoso, Reinaldo Arenas o Manuel Puig ya lo empleaban para autodenominarse. Ejemplos más recientes de esta palabra resignificada, con el fin de despojarla de su carga peyorativa, pueden encontrarse en las obras de Pedro Lemebel, John Better o Guillermo A. Correa.

Ciertamente, los contextos son muy diferentes, pero ninguno de los personajes estudiados acá siente culpa ni remordimiento respecto a su sexualidad, a su carácter kitsch y mucho menos en lo que concierne a su loquera. Edwin, por ejemplo, sabe lo que quiere y lo que le gusta sexualmente. Busca sexo sin vergüenza donde lo pueda encontrar: en bares, cines, saunas y otros lugares de *cruising* de Bogotá : “los saunas, al Parque Nacional, los baños de Granahorrar, la rotonda de cines del Andino, al Tower Records, el Gayrulla de la 63, la ciclovía todos los domingos” (Sánchez Baute 2003, 41). No hace más que disfrutar de la vida, vivir plenamente su homosexualidad y hacer de esta toda una fiesta. La noche, la alegría, la danza, el placer del sexo, las drogas, el éxtasis son para él los correlatos de la homosexualidad. Y por supuesto, la celebración de su condición comienza con la auto-denominación de loca; está orgulloso de serlo y lo presume

Por otro lado, el comportamiento libertino de Mauro, Eurípides, Hermes y Julio César – las locas de *El divino* – refleja una total libertad, sin inhibiciones ni remordimientos. Su proceder no se somete a ninguna regla moral o estética estricta: se permiten todo, rechazan cualquier forma de pudor y actúan según sus deseos sin vergüenza, una característica que también se encuentra en los personajes de *Al diablo la maldita primavera*. En *El divino*, el “gozo” no está donde se podría esperar. Mientras que los aldeanos celebran la aparición del Divino Ecce Homo, para Mauro y sus aliados, incluido Eurípides, el disfrute se encuentra en otro lado, un poco más apartado de las miradas impertinentes. Para Mauro, las fiestas del Divino Ecce Homo se convierten en una oportunidad de satisfacer sus deseos con quien le plazca, incluso permitiéndose acostarse con un hombre heterosexual de una familia local. Esto muestra un contraste entre la celebración pública y el placer privado, a menudo fuera de la vista del pueblo.

En cuanto a Eurípides, aunque es más discreto en su propio pueblo, lleva una vida sexual desenfrenada en la ciudad. Uno de sus principales deseos durante las fiestas es agradar al divino Mauro, pero no logra seducir al que idolatra. Eso no le impide disfrutar de otros placeres, entre ellos, relaciones con los guardaespaldas de Mauro, así como un regalo de sus amigos Hermes y Julio César: un hombre llamado Virgilio. Virgilio no es particularmente guapo, pero poco importa porque el deseo y el placer están desvinculados de cualquier noción de belleza o moral convencional. Todo se juega en el disfrute sin restricciones, además Virgilio tiene atributos que son bien recibidos por Eurípides :

No llevaban ninguna manda de promesa para el Santuario, pero cargaban ofrenda para Eurípides,

el cordialísimo cosmólogo de Ricaurte, a quien le traían como gran sorpresa la impertérrita figura de Virgilio, un dibujante de avisos y vallas, poeta de la brocha robusta [...] (Gardeazábal 1986, 183)

El hedonismo y el gozo son la principal motivación de estos personajes. La celebración debe ser total y desenfadada:

Con ellas, dando el espectáculo que en todas las fiestas dan todas las locas, bailaron hasta las cuatro de la madrugada, olvidándose de la corte sultanesca del divino. Después, sigilosamente, rompiendo el aire de la madrugada con el deseo, invitaron al hijo de don Cipriano para enseñarle, en la casa de Eurípides, y usando el prodigioso cuerpo de Virgilio y las expertas profundidades de las carnes de Hermes y Julio César, todas las cosas posibles que el amor permite hacer a los hombres. (Gardeazábal 1986, 216)

En cuanto a estos dos últimos – Hermes y Julio César –, llegan alegremente en grupo a las fiestas, pero no como un acto de devoción. No se regocijan con los milagros religiosos porque todos son adeptos del sexo y no de una figura metafísica cualquiera (la estética que pisotea la ética, nuevamente). Tampoco están motivados por intereses económicos o políticos; simplemente obedecen a “la ley del deseo”. Para todos ellos, se trata verdaderamente de un jolgorio categórico: una celebración ruidosa, energética, alegre y asumida, pero que no admite objeciones ni dudas sobre su loquera definitiva. “Jolgorio categórico” es una expresión enfática, un pleonismo, casi una perisología, pero que encajaría perfectamente con el gusto exuberante, excéntrico – kitsch – de nuestros personajes.

Edwin, por su lado, resume con mucho humor su manera de actuar y, al mismo tiempo, la de sus compatriotas de generaciones anteriores:

Fue cuando comencé mi largo peregrinar por la entropiada de todos los hombres que se me acercaban: a todo el que conocía me lo llevaba a la cama, y en caso de que no lo hiciera, obtenía lo que quería ahí mismo donde estuviera: en un sauna, en un baño público, en plena calle, en un parque, en la buseta, en

el gimnasio, en las aulas de la universidad, en los carros de los amigos. En síntesis, en cualquier parte donde hubiera un macho accesible, aparecía yo toda servicial, y por eso me decían la comunista, porque era del pueblo y para el pueblo [...] (Sánchez Baute 2003, 49)

Para Edwin, como para los personajes de Gardeazábal, la homosexualidad está lejos de ser una carga: se vive, más bien, como un motivo de celebración y delectación. Como muestra el pasaje, el deseo sexual no debe reprimirse, sino explorarse, aprovecharse y, como hacen descaradamente todos los personajes, exhibirse sin vergüenza. En la novela de Sánchez Baute, esta celebración resulta aún más evidente: su protagonista hace drag y se autodenomina loca. La diferencia entre los grados de la loquera y su expresión en nuestros personajes seguramente obedece a los contextos geográficos e históricos en los que se desarrolla su vida. Eurípides vive en el campo en una época en la que la homosexualidad acababa de ser despenalizada (1980), mientras que Edwin vive en la ciudad en una época en la que la constitución política de 1991 ya garantizaba un marco legal más o menos claro para la protección de las diversidades sexuales.

Ambas novelas hacen el elogio de una concepción de la sexualidad alegre y liberada en medio de una homosexualidad y un hedonismo afeminados. Esto no quiere decir que describir las aventuras homoeróticas de dos locas deba considerarse necesariamente como una celebración de la diversidad sexual ni mucho menos como una apología de la homosexualidad. Pero, cuando la escritura está tan despojada de juicios de valor, cuando los protagonistas (y, además, los autores) son homosexuales que viven su sexualidad de manera tan libre y sin remordimientos en un contexto como el de Colombia, se puede asumir el riesgo de hablar de elogio o de jolgorio de la loquera.

Dos autores, dos épocas, contextos diferentes, diferentes modalidades espectros del kitsch, pero un país, un mismo jolgorio, una misma celebración en torno a una sexualidad libre y desinhibida. Aquí hay dos novelas colombianas que celebran la diversidad sexual, la homosexualidad, la locura liberada de los prejuicios de virilidad. En resumen, buenos ejemplos de literatura loca y kitsch.

Obras citadas

Agamben, Giorgio. 2014. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Éditions Payot & Rivages.

Balderston, Daniel. 2008. “Balada de la loca alegría.” *Revista de Estudios Colombianos* 33: 110-125.

Correa Montoya, Guillermo Antonio. 2022. *Locas de pueblo: maricas mayores en los municipios de Antioquia*. 1ª ed. Universidad de Antioquia.

- Genin, Christophe. 2007. *Le kitsch : Une histoire de parvenus*. Actes Sémiotiques. <https://doi.org/10.25965/as.3268>
- Gardeazábal, Gustavo. 1986. *El divino*. Bogotá: Oveja Negra.
- Kundera, Milan. 1987. *L'Insoutenable légèreté de l'être*. Gallimard.
- Le Talec, Jean-Yves. 2008. *Folles de France: Repenser l'homosexualité masculine*. Paris: La Découverte. "TAP / Genre & sexualité."
- Mathot, Benoit. 2015. "Kitsch religieux et dynamique de la foi." *Études théologiques et religieuses* 90 (1): 67-83.
- Sánchez Baute, Alonso. 2003. *Al diablo la maldita primavera*. Bogotá: Alfaguara.
- Souquet, Lionel. 2015. *Figures du kitsch dans la littérature hispano-américaine*. Paris: L'Harmattan.

Notas

1. Adaptación para la televisión colombiana por Caracol Televisión: <https://www.caracoltv.com/especial-60-anos/el-divino-1987>
2. Ver Agamben, Giorgio. 2014. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Éditions Payot & Rivages
3. El uso y el significado de la palabra loca aparecen perfectamente explicitados en los trabajos del Frances Jean-Yves *Folles de France* (2008) y del sociólogo e historiador colombiano Guillermo Correa Montoya, *Locas de pueblo: maricas mayores en los municipios de Antioquia* (2022).
4. Se dice de un producto – habitualmente un libro— cuyas ventas se sostienen de manera constante a lo largo del tiempo, incluso durante décadas, sin requerir un volumen de ventas elevado en un periodo breve, como sucede en el caso de los best sellers.
5. Calabrese, Omar. « La bataille sacrée », Bruno Clément éd., *Aux confins du récit*. Presses universitaires de Vincennes, 2014, 83-102. « Mais il est également vrai que le sacré rencontre par la force des choses le non-sacré (humain, profane, mondain), pour l'englober, l'absorber, le dominer, à moins qu'il ne s'en défende et le combatte : quoi qu'il en soit, le sacré en est touché, contaminé. Cela advient, dans certains cas, par la médiation de personnes ou de choses dont le statut ne relève pas du « sacré », et qui sont de fait qualifiées de « saintes » (c'est-à-dire « consacrées », « sanctionnées », « prescrites par une loi »). La distinction entre « saint » et « sacré » revient dans toutes les langues occidentales ; elle différencie, d'une part, la nature en soi du divin, et d'autre part, la transformation de quelque chose qui est autre (de façon choisie ou imposée) en ce qui est « dédié à Dieu ». La traducción es mia.
6. El paralelo es inevitable, sobre todo si se tiene en cuenta que los años 80 y 90 – época de publicación del libro – fueron marcados por la violencia producida por los carteles de la droga controlados por Pablo Escobar. En la actualidad muchas personas se regocijan aún con su imagen.
7. Ver Wahl, Eberhard; Moles, Abraham. 1969. *Kitsch et objet*. In: *Communications*, n°13, « Les objets », 105–129.

Annie Mendoza. *Colombian Diasporic Identities: Representations in Literature, Film, Theatre and Art*

New York: Routledge, 2023. 190 pp.
ISBN: 9781138346390

Diana Rodríguez Quevedo / University of Evansville

Colombian Diasporic Identities: Representations in Literature, Film, Theatre and Art makes a significant contribution to identity studies. It provides an in-depth exploration of *Colombianidad/Colombianess* across diverse texts, by studying authors such as Patricia Engel, Jaime Manrique, Daisy Hernández, Julián Delgado Lopera, John Leguizamo, Juan Andrés Arango García, and Gonzalo Fuenmayor. Each of the five chapters explores various dimensions of diasporic identity, challenging established hierarchies, dismantling preconceived stereotypes, and questioning conventions and practices of othering.

One of the major contributions of this book is its expansive theoretical approach and application. It applies a diverse framework to each text, uncovering profound intertextual connections across trauma, feminist, gender, queer, race, ethnicity, and displacement theories. The rigorous analysis of each text highlights the role of intersectionality in shaping the diverse identities of Colombian diasporic characters, while also challenging heteronormative and hierarchical racial constructs to enhance visibility and belonging beyond conventional frameworks. Overall, this book demonstrates a comprehensive and intricate critique of the rigidity and authority surrounding issues of *Colombianidad* and *Latinidad* in the works of Colombian diaspora artists, and presents questions to broaden this field of study.

The first chapter examines Patricia Engel's novels, *Vida* (2010), *It's Not Love, It's Paris* (2013), and *The Veins of the Ocean* (2016). Focusing on female characters/voices, it shows how these texts offer profound critiques of the traditional notion of *Colombianidad* by questioning the complex and hybrid identities that emerge from the convergence of cultural influences and migratory experiences. This chapter further analyzes notions of authority and authenticity highlighting how Engel's literary narratives challenge established structures and emphasize the inherent tensions in identity construction for the Colombian and Caribbean diaspora. The study of the role that language normativity plays in these texts, along with issues of marginalization and belonging, highlights the enforcement of "standard" Spanish as a mechanism of power *vis-à-vis* Spanglish and code-switching as acts of resistance. The detailed analysis of these three novels,

illustrates how the Colombian diaspora often feels trapped between a yearning to belong to an idealized national heritage, and a sense of uprootedness that—rather than loss, trauma, exploitation—resists acculturation to transform identity and, in some instances, achieves realization.

The second chapter presents a series of thought-provoking questions about Colombian and Caribbean identity, along with queer identities in the homeland and the diaspora. It focuses on works by Jaime Manrique, Julián Delgado Lopera, and Daisy Hernández, offering a meticulous analysis of how their texts question identity expressions related to gender, masculinity, and the prevailing heteronormative cultural ideology. This chapter delves into the intersectionality of race, ethnicity, gender, and queerness by studying Manrique's black diasporic experiences and those of the characters in his works. Delgado Lopera's novel *Fiebre tropical* (2020) furthers the study of language codes and structures such as drag terminology. Furthermore, it examines queer identity and the struggles of self-acceptance, belonging, and resilience through the lens of generational trauma and family toxicity. The last section is dedicated to Hernández's novel *A Cup of Water Under My Bed* (2015), which focuses on a queer Latina of Colombian and Cuban heritage. This segment examines how identity in this context is multifaceted, incorporating elements of bilingualism, bisexuality, and ancestral heritage, spiritual resistance, and cultural preservation, each contributing to a complex sense of self.

Chapter three contextualizes the barbershop as a masculine space and haven of male performance in the film *La Playa D.C.* (2012), directed by Juan Andrés Arango García. The study of the main text begins with an examined juxtaposition of Pepón Osorio's installation *En la barbería no se llora* (1994). The exploration of car maintenance subculture draws parallels to the representation of black hair. The analysis of Blackness and racialized beauty aesthetics *vis-à-vis* issues of masculinity and *Colombianidad* contrasts this film with others that exoticize the Colombian Pacific region through plots of prevailing violence and drug-trafficking.

Chapter four examines John Leguizamo's Broadway play *Ghetto Klown* (2011), directed by Fisher Stevens, to focus

on Latinx performers in the entertainment industry in the United States. The chapter title, “Remixing, repeating and reinterpreting: John Leguizamo on being a *Ghetto Clown*,” reflects a creative interpretation of Leguizamo’s play, drawing a parallel to a DJ’s performance to highlight and contrast critiques regarding the adaptation and repurposing of his material across different plays. This study highlights the challenges that Latinx actors and performers encounter while showcasing and deconstructing how Leguizamo’s work amplifies their visibility.

The fifth chapter presents the transcription of an interview conducted by Annie Mendoza with artist Gonzalo Fuenmayor, along with samples of the artist’s works that include installations and charcoal drawings/paintings such as *The Unexpected Guest*, *Macondo*, and *La Buena puntería*. His works, artistic materials, and techniques engage with themes of exotization and hybridization to explore the notion

of belonging, while challenging and resisting the stereotyping of his *Latinidad*.

This book showcases extensive research and critical close readings across spatial and temporal dimensions, spanning literature, art, film, performance, and music. The identity constructs examined in this book foster nonconforming and intersectional possibilities, challenging rigid classifications while embracing the diversity of cultural, social, racial, gender, sexual, and spiritual identities. Furthermore, this seminal book invites fellow scholars to delve into Colombian diasporic identities and explore the works of emerging authors, artists, and performers who engage with themes of Latinx identity in the U.S. and globally. This work fosters further research on migration, language fluidity and hybridization, and cultural assimilation of Latinos/as/x across different cultural and geographical contexts.

Octavio Escobar Giraldo, *Cassiani*

Bogotá: Seix Barral, 2023. 192 pp.
ISBN 13: 9786287655256

Ángela M. González Echeverry/University of California, Merced

El trabajo literario de Octavio Escobar Giraldo (Manizales, 1962) inicia en 1995 con *Las láminas más difíciles del álbum*, un libro de literatura para jóvenes lectores, aunque ya antes había publicado otros libros de cuentos. En este mismo año aparece *Saide*—su primera novela—y *El último diario de Tony Flowers*, obras que movieron significativamente el interés hacia una literatura imaginada en la provincia colombiana. La narrativa de Escobar Giraldo valida la producción literaria que no viene del centro de las urbes culturales y que está ávida de conversar con lectores internacionales.

En 1998 el autor recibe su primer reconocimiento: el Premio Nacional de Literatura del Ministerio de Cultura por el libro de cuentos *De música ligera*. De aquí en adelante, con *El álbum de Mónica Pont* (2003) y *Hotel en Shangri-La* (2004)—galardonados respectivamente por la VIII Bial Nacional de Novela “José Eustasio Rivera” y por la Universidad de Antioquia—se confirmará su relevancia. Este escritor manizaleño propone temas que entrelazan escenas cinematográficas con la particularidad de personajes que escapan buscando descifrar la vida contemporánea. Suyos también son los títulos *1851 Folletín de cabo roto* (2007), *Destinos intermedios* (2010), *Cielo parcialmente nublado* (2013) y *Después y antes de Dios* (2014). Esta última publicación recibió el Premio de Novela Corta Ciudad de Barbastro. Además de abrir la puerta a relatos regionales atravesados por la tensión entre la leyenda y la fugaz actualidad, Escobar Giraldo dispone a sus lectores al encuentro con personajes descolocados que gestionan su propia humanidad. En sus sucesivas publicaciones gravita el sentido de la memoria y la exploración estética de una narrativa casi visual que sigue hablando desde la región, pero que no escapa al ruido de un mundo global actual. En la última década aparecen *El mapa de Sara* (2016), *Mar de leva* (2018) y *Cada oscura tumba* (2022).

Cassiani (2023), su más reciente publicación, es una novela apocalíptica que narra una ciudad capital destruida por los enfrentamientos sociales, los excesos de la fuerza pública y el hastío dejado por una pandemia planetaria. El relato rescata la simplicidad de la amistad y la literatura como sorprendentes actos de sobrevivencia.

Los efectos de las pugnas que dividen territorial e ideológicamente la ciudad se entrecruzan en la narración con breves explicaciones sobre eventos históricos de la Colombia de

mediados del siglo XX. Muy didácticos en principio, los relatos de estos eventos se dirigen y guían a los lectores ajenos a los devenires de la historiografía nacional. En este escenario aparecen personajes que habitan desolados una ciudad apocalíptica y en manos de fuerzas oscuras que buscan destruir el género humano.

Así, por ejemplo, después de la firma de un acuerdo nacional conocido como “Esponsión”, y cuyas implicaciones suponen la coadministración del territorio mientras el caos se impone, las personas deben movilizarse creando espacios para resguardar ideas y libros. Es entonces cuando aparece Rosero, antiguo alumno y amigo del padre de Kike, quien escribe en un periódico y simpatiza con los “bibliotequeros”, partidarios de corte progresista y antagonistas de los “conciliares”, facción de ultraconservadores que se disputan el control de la capital.

Rosero decide reubicar sus libros y aquellos volúmenes rescatados de la antigua Biblioteca Nacional en su librería, y emplear a Kike para hacer recados y trabajar en esta. Aquí el joven se relaciona con intelectuales, poetas y también con Aura, conocida como Cassiani, una joven de San Basilio de Palenque que siempre anda armada. Ella será quien resguarde los secretos que ha descubierto Rosero sobre lo que acontece en este territorio de polarización al filo de la destrucción. En la librería, Kike conoce a Urdaneta, y es en casa de este personaje donde, superadas todas las contingencias de la escapatoria, Cassiani dormitará en un sueño helado. Después del asesinato de este último, Cassiani y Kike se refugian en el subterráneo de la librería. Aquí acceden a una zona de túneles abandonados que se extienden por el subsuelo laberíntico de Bogotá, y encuentran una estación de metro en miniatura y otros túneles y catacumbas secretas por donde eluden a sus enemigos.

Cassiani es una historia de ciencia ficción con elementos de gore y un humor casi naïf. Personajes en franca huida, robos de autos en edificios abandonados, persecuciones cinematográficas, fugas en medio de estallidos, rituales primitivos, autosabotaje de las teorías conspirativas y un diluvio catastrófico habitan este relato. Así como en otros libros de Escobar Giraldo, la ciudad aquí es evidentemente protagonista: es el escenario de la deserción y el epicentro en el que se pulverizará el sentido de lo humano. Este relieve urbano cuestiona

las violencias naturalizadas y lo absurdo de las confrontaciones partidistas.

La novela de Escobar Giraldo vincula de forma transversal los personajes zombis, las mujeres con superpoderes, los túneles secretos y las fugas cinemáticas con una narrativa quizás alternativa y disruptiva de los relatos que han centralizado los paradigmas del conflicto nacional. *Cassiani* propone

el centelleo del caos como una condición humana. Vale la pena conocer la propuesta narrativa y la historia que explora este escritor, pues enfrenta a los lectores a una humanidad decadente y aislada pero que no renuncia al amor, la libertad y la amistad. No cabe duda de que aún a punto de caer en la desesperanza, la poesía y la ficción son bálsamos poderosos que mitigan la fragilidad humana.

Camilo del Valle Lattanzio (editor),

Las impertinencias de Fernando Vallejo:

Políticas y estéticas del humor, la ironía y la controversia

Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2024. 171 pp.
ISBN 9788491923961

Teresa Villoria Nolla / The University of the West Indies, Mona Campus

Más allá de la controversia: el legado irreverente de Fernando Vallejo

Las impertinencias de Fernando Vallejo: Políticas y estéticas del humor, la ironía y la controversia, editado por Camilo del Valle Lattanzio, es un compendio de ensayos que ofrece una reflexión profunda sobre la obra del escritor colombiano Fernando Vallejo, conocida por su estilo transgresor, su crítica implacable y su humor mordaz.

El prólogo, “*The Fool. El lugar más difícil de Fernando Vallejo*”, introduce el concepto de *impertinencia* como la piedra angular del enfoque *vallejiano*. Para del Valle Lattanzio, la impertinencia no es sólo una actitud desafiante del autor, ni un acto de rebeldía que irrita y contradice códigos aceptados, sino una subversión lingüística que le permite cuestionar las convenciones literarias. El autor también nos ofrece una introducción crítica que contextualiza el volumen y anticipa las líneas temáticas que atraviesan los capítulos, facilitando así una lectura articulada del conjunto de contribuciones.

En “Juegos de inversión semántica: humor e ironía en la obra de Fernando Vallejo”, Natalia Villamizar profundiza en el papel del humor a partir de los textos de la pentalogía de *El río del tiempo* de Vallejo. Mientras que algunos críticos han reducido el humor *vallejiano* a una parodia del discurso del odio, Villamizar sostiene que la ironía y el humor en Vallejo son herramientas críticas que invitan a la reflexión. A partir del concepto de ironía propuesto por Linda Hutcheon, Villamizar explica cómo Vallejo recurre a la ironía como un proceso de desciframiento e intercambio entre autor y lector, superponiendo contextos semánticos que invitan a la reflexión activa. Además, Villamizar, citando a Bakhtin, argumenta cómo la parodia a partir de su pronunciamiento dialógico requiere la participación del lector. La autora subraya que el narrador de Vallejo no refleja necesariamente las posturas ideológicas del autor sino que, más bien, como sugería Adorno, invita al lector a una reflexión crítica sobre las ideas propuestas.

Kristine Vanden Berghe, en “La *mimicry* en *La virgen de los sicarios* (1994) y *Escombros* (2021)”, analiza la autoficción en la obra de Vallejo a partir del concepto de autoficción, presentado por Nicolas Licata (2021), como “juego lúdico” que se establece con el lector. Este juego lúdico genera ambigüedad y provoca dudas, ya que le lleva a confundir las identidades del autor, el narrador y el personaje. Vanden Berghe nos habla de las máscaras del autor y explora la forma en la que en *Escombros* el autor emplea un estilo que remite al *stand up comedy*, donde la omnipresencia del “yo” juega con las nociones de identidad y alteridad. La autora concluye que la autoficción vallejiana se convierte en un espacio de exploración de la pérdida y la muerte a partir de un juego narrativo que permite la reflexión.

Santiago Uhía, en “Un mínimo de respeto por la tradición. La herencia familiar en la autfiguración de Fernando Vallejo”, examina la relación compleja del autor con su herencia familiar. A pesar de su rechazo de las tradiciones, Vallejo muestra una constante lucha interna que le lleva tanto a la crítica como a la idealización del pasado. Uhía explora cómo, a través de la parodia, el escritor dismantela la tradición heredada y cuestiona tanto su relato familiar como las figuras heroicas de su pasado. Esta contradicción la observa Uhía en *Los días azules* (1985), donde Vallejo parodia el mito de la infancia y la filiación. El análisis se apoya en la teoría de Edward Said sobre la narración como acto inaugural, iniciativo, que señala la dirección que toma el narrador en el presente—un presente que aparece en la obra destruido—y modifica el vacío existente en la sociedad. Por otra parte, Uhía describe la complejidad del carácter de Fernando y la imposibilidad de categorizarlo, recurriendo a definiciones paradójicas como la de “misántropo amoroso”, usada por Alejandro Gaviria.

En «“No le ladres, Brujita, déjala pasar.” Perros y muerte en algunas novelas de Fernando Vallejo», Jose Castellanos aborda el enfoque nequínico y la simbología del perro en la obra de Vallejo, especialmente en *La virgen de los sicarios* (1994) y la pentalogía *El río del tiempo* (1998). El perro, según Castellanos, es un símbolo de memoria, muerte y transgresión, y su relación con la muerte refleja la visión de

Vallejo sobre la vida, marcada por el cinismo y la crítica a la civilización. Castellanos interpreta el uso del perro, también, como un símbolo de pureza frente a la corrupción humana, y lo conecta con temas como la eutanasia y la muerte socialmente justificada.

Jorge J. Locane, en “(Est)ética del cuidado. Sobre *El desbarrancadero*, de Fernando Vallejo, y *Canción de tumba* de Julián Herbert”, explora y compara los escritos narrados en primera persona de ambos autores, quienes relatan los cuidados a enfermos convalescientes—el hermano y la madre, respectivamente. Para Locane, los dos utilizan la escritura como acto de resistencia frente al control del cuerpo por las estructuras de poder. Locane recurre al concepto de biopolítica de Foucault para su análisis y subraya la importancia que el escritor otorga a la autogestión del cuerpo y al uso de las medicinas alternativas, lo cual transgrede convenciones—tanto de la medicina tradicional como de las normas literarias. Por otra parte, Locane revisa la forma en que Vallejo transforma la muerte en una energía creativa que desafía las normas sociales. Además, explora la relación entre la enfermedad y la convalecencia, y cómo el autor colombiano utiliza estos temas para disolver el “yo” en su entrega al otro.

En “Relaciones conflictivas entre escritos y escritores: Fernando Vallejo y sus colegas colombianos” Florian Homann se centra en la confrontación entre Vallejo y Héctor Abad Faciolince; un enfrentamiento que aparece en su obra de forma directa y a partir de la retórica literaria. Por otra parte, Homann se refiere a *La teoría de la angustia* (1977) de Harold Bloom para entender cómo Vallejo se enfrenta a la influencia de autores previos, como Gabriel García Márquez.

Según Homann, el escritor “mata al padre” y al realismo mágico para afirmar su originalidad.

Por último, en “Cartografías neobarrocas de la urbe: violencia, muerte y pasión en Fernando Vallejo y Pedro Lemebel”, Philipp Seidel examina cómo estos autores emplean el neobarroco para representar la ciudad como un territorio de transgresión, miedo y marginalidad en sus obras *El desbarrancadero* (2001) y *Tengo miedo torero* (2007), respectivamente. Seidel compara la violencia en las obras de Vallejo, influenciada por el narcotráfico y la descomposición social, con la violencia de la dictadura chilena y el ataque a Pinochet en la obra de Lemebel. Ambos autores utilizan el neobarroco, claramente latinoamericano, para desafiar las convenciones narrativas y destacar la marginalidad y la violencia urbana, creando una estética brutal que refleja la realidad de sus contextos sociales.

En conjunto, *Las impertinencias de Fernando Vallejo* ofrece una mirada profunda a la complejidad de la obra de Vallejo, destacando en sus capítulos el humor e ironía vallejianos, el uso del “yo”, la autoficción y la intertextualidad. El libro también analiza las relaciones del autor con otros escritores colombianos y su postura dentro del campo literario. En última instancia, esta obra invita a los lectores a confrontar una literatura que, lejos de ser simple, exige una lectura reflexiva. La transgresión literaria de Vallejo desafía al lector a reconsiderar las normas establecidas y a participar activamente en el proceso de desciframiento de su obra. Este compendio es esencial para aquellos que desean comprender la complejidad y el impacto de la literatura de Fernando Vallejo en el contexto latinoamericano.

Adriana I. Gordillo. *Hereticum*

Granada: Valparaíso Ediciones, 2024. 84 pp.
ISBN: 9788410073357

Camila Builes / Pontificia Universidad Javeriana

Las migas de lo divino

La palabra fue el primer rastro que tuvimos de Dios, la miga de pan primigenia que dejó entre las escrituras y la imaginación de quienes las escribieron. “Y dijo Dios: haya luz, y hubo luz”. El dios que crea a través de la palabra es el dios de la poesía.

En *Hereticum*, publicado por Valparaíso Ediciones en 2024, Adriana I. Gordillo reta a ese dios del lenguaje reformulando la lengua de lo sagrado a través de una poética que oscila entre lo místico y lo erótico. Sus cuatro partes reinterpretan símbolos religiosos y mitológicos con una mirada feminista en la que la ironía y la crítica dismantelan la solemnidad tradicional. Entre las líneas de todos los poemas, escritos con la sutileza de un volcán que acaba de hacer erupción, se asoma el interés de Gordillo por crear un libro—un cuerpo, acaso—de proporciones míticas y místicas, casi como si le hubiese sido encomendada la escritura de unas nuevas sagradas escrituras.

Los poemas están escritos con voracidad y deseo, parecen una boca abierta que no habla; solo babea. Esa humedad envuelve los versos y en algunos momentos casi es posible sentir el corazón latir dentro de las palabras. Sin embargo, hay unos textos donde lo erótico se agota y caminan con dificultad en una cuerda floja entre lo predecible y lo tedioso. Esta no es una característica negativa, al contrario, son estos poemas los que sirven de espejo literal de los libros venerados sobre historias de las mujeres y los hombres que existieron antes del tiempo, como Adán y Eva.

Gordillo logra, por medio de una escritura a veces encriptada, atravesar temas que se ubican en orillas distintas. Por un lado, propone una nueva poética de lo sacro reconfigurando los símbolos y los papeles de los personajes y, por el otro, temas como el *Me Too* o el trabajo doméstico tienen el mismo veneno y dramatismo que un ángel cayendo del cielo. Este es un libro abiertamente feminista y en esa honestidad radica su principal virtud: a la autora le importa la palabra de *ellas*, pero se cohíbe en confiarles toda su belleza y fe, sobre todo en la segunda y tercera parte del libro. Aquí la ironía y la burla se convierten en armas blancas que cortan la tela solemne con la que viene cubierto el libro.

En la poesía colombiana, mujeres como María Mercedes Carranza o Piedad Bonnett han puesto su mirada y su trabajo en la intimidad de las casas. A Carranza esta intimidad le sirvió para narrar un país desangrado y una nueva constitución (literalmente). Poemas como *La patria* o ese libro indescriptible que es *El canto de las moscas* (1998) pudieron—tal vez como no pudo la novela—narrar lo innombrable de la guerra a través de la cotidianidad de una casa que, poco a poco, se cae a pedazos.

En el caso de Bonnett esa intimidad ha estado más relacionada con los sucesos de un cuerpo afectado por distintas intensidades como la muerte, el duelo, la soledad y la locura. Más allá de su trabajo en textos de largo aliento como las novelas o las obras de teatro, en su poesía Bonnett sí tradujo las sensaciones de las mujeres que están despojadas de espectacularidad.

Estos dos ejemplos hacen posible entender cuan alejada parece Gordillo de una tradición que en muchos momentos se ha mordido la cola una y otra vez. *Hereticum* traslada preguntas originarias a un ser que no está dispuesto a responderlas y que, contrariamente, parece huir de ellas, esconderse en un castillo de palabras sin significado y de símbolos sin rituales.

En la cuarta parte la poeta adquiere un tono algo más experimental. Juega con las puestas en forma del poema, sus encabalgamientos y repeticiones. Hace operaciones “mate-lingüísticas” y obtiene resultados tan extraños como el mismo cálculo. Después de nombrar a mujeres como Circe, Lilith o María, el *yo* dentro del libro se erige con más confianza y, tras abandonar las palabras de las *otras*, la autora reconoce su propio miedo. Puede que sea ese, el poema *Miedo*, la piedra angular de todo el libro, su Santo Grial. No hay claridad más bestial que la del terror de escucharse a sí misma y, sobre todo, no hay mayor victoria que escucharse a sí misma.

Dentro de la poesía contemporánea es preciso observar cómo los mitos de nuestro lenguaje y nuestras creencias continúan siendo manipulados, recreados y malversados. Sólo por el hecho de tener la posibilidad de inventarnos dioses y demonios vale la pena la poesía, como este libro lo prueba.

Si dijimos que el dios que crea a través de la palabra es el dios de la poesía, ¿qué dios será el poeta?

**Jennifer L. French y Felipe Martínez Pinzón (edición académica),
La vorágine: centenario de un clásico latinoamericano:
textos críticos (1988-2024)**

**Bogotá: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes; Universidad del Rosario:
Escuela Superior de Administración Pública; Medellín: Universidad EAFIT, 2024. 446 pp.
ISBN 978-958-798-659-4**

Carlos Cazares / Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis

Desde el momento en que tuve en mis manos el libro *La Vorágine: centenario de un clásico latinoamericano: textos críticos* (2024), me sentí redescubriendo una novela que, como colombiano, me ha acompañado desde mis primeros días escolares y primerísimas lecturas. Hoy, como profesor y doctorando en estudios literarios, no puedo dejar de lado la importancia de *La Vorágine* (1924) como piedra fundacional de cualquier trasegar literario en Colombia y América Latina. Y esto lo veo con mayor luz gracias al libro que aquí me compete. Tan bien curado y estructurado que lo convierte en un infaltable de cualquier biblioteca latinoamericana. Pero, ¿a qué obedece tan generosas apreciaciones? ¿Por qué es indispensable? ¿Es oportuno este compilado cien años después?

Podría empezar diciendo que la totalidad de este libro se configura como la clase perfecta de una cátedra sobre historia y teoría literaria. Su texto introductorio, a cargo de Jennifer L. French y Felipe Martínez Pinzón, es completo y genera expectativa, nos presenta lo que vendrá al interior y el alcance de cada uno de los artículos que lo componen. Estos obedecen a un orden concienzudo que mantiene el ritmo y la dinámica de la lectura, mientras profundizan en *La Vorágine*; comparable al avance procedimental del protagonista de la novela, Arturo Cova, hacia la selva. Como reseñó Juan Loveluck en la edición de Biblioteca Ayacucho, “Cova, el narrador, se diluye y es sustituido a veces por narradores inciertos, en un juego de espejos y galerías.” (XXIX) Esos narradores los puedo comparar con los creadores de los artículos que componen este compilado crítico.

Lo gratificante de este libro es que con él podría hablar de la evolución y el proceso de los estudios literarios durante el siglo XX, y de los reivindicadores análisis que se ciernen actualmente en la teoría literaria. Esto se puede rastrear a simple vista con la manera en que está armada la compilación, dividida en dos partes. La primera, con 14 artículos, tiene como objetivo presentar un recuento histórico de los abordajes del siglo XX sobre *La Vorágine*, que van desde los telúricos y tautológicos, hasta las perspectivas postestructuralistas, sociocríticas y lingüísticas. La segunda parte, con 10, se encarga de las aproximaciones recientes y contemporáneas

que exploran perspectivas como el giro ontológico y eco-crítico, además de visiones que buscan la desoccidentalización de los estudios críticos.

Primera parte: Cien años de *La vorágine*

Pensar que la compilación es igual que adentrarse en el Amazonas es la imagen perfecta para posicionarnos como aventureros que emprenden un viaje hacia el verdor de la selva. Miremos el nombre del primer artículo, “Las raíces históricas de *La vorágine*”, de Vicente Pérez Silva. Un inicio ideal, apenas la raíz, el lugar donde nace la selva, dónde vive *La vorágine*. Cada artículo es equiparable a ese descubrir de la naturaleza que vive Arturo Cova. Por ejemplo, “Selva y salvajismo”, de Michael Taussig plantea esa relación abrasadora de la selva sobre el ser humano y la llegada del hombre blanco al Amazonas; ideas que son constantemente revisadas desde el papel del escritor. Esto se reproduce también en “*Poiesis, naturaleza y vanguardia: Tierra de promisión y La vorágine*”, de Carlos J. Alonso.

Los textos reunidos datan de los años 80, pero sus abordajes emulan el avance temporal bajo el que fue pensada la novela. Encontramos propuestas que se centran en el contexto político de la región a principios del siglo XX, al igual que la relación de la novela con una propuesta ideológica del escritor. Cabe decirlo, Rivera, catalogado como parte del canon colombiano en su momento, se vistió de disidente al comprobar de primera mano el abandono estatal de ciertas regiones del país, al igual que la pérdida de soberanía territorial colombiana. Esto se ve en textos como: “La loba insaciable de *La vorágine*”, de Montserrat Ordóñez, “El discurso heterólogo en *La vorágine*”, de Elzbieta Sklodowska y «Mito e historia: “grandes” y “pequeños” relatos» de Françoise Pérus. Lejos de ser un unívoco tratado sobre los impactos del hombre en la selva, los textos posicionan al sujeto político/escritor que evoca Rivera y la manera en que su personaje-protagonista transita los mismos estados que un escritor periférico que se quiere distanciar de lo hegemónico (estética y políticamente

hablando). Este viaje a una periferia desconocida y salvaje se experimenta en los artículos: “*La vorágine*: la dialéctica de la naturaleza”, de Jennifer L. French, «Un viaje a lo “real” de la exportación» de Ericka Beckman y “Locura tropical e innovación literaria en *La vorágine*”, de Charlotte Rogers.

Tales textos, si seguimos con la metáfora de la inmersión en la selva, corresponden al sujeto aventurero, viajante, que se encuentra de repente con el horror del viaje. Sin embargo, es a partir de este momento que la aventura deja de serlo y se convierte en supervivencia, algo que queda demostrado, desde la teoría socio-crítica y postestructuralista que esbozan los trabajos de “La voz de los árboles: fiebre, higiene y poesía en *La vorágine*”, Felipe Martínez Pinzón, “En la prisión verde”, de Roberto Pineda Camacho y «La vorágine como desmonte de la “materia prima”» de Héctor Hoyos. Estos exploran los estadios de la psique humana y la intrusión del capital en un lugar inhóspito como la selva. Además, desde un enfoque literario y de archivo, que tiene como lugar de acción el contexto de la novela de Rivera y el archivo de su origen, le dan otro sentido de comprensión a la obra, la cual excede el aparato simbólico y prepara el camino para lo que será la segunda parte.

Los dos últimos artículos de este apartado, “Antropomorfismo, fitomorfismo y la conciencia ecológica en *La vorágine*”, de Lesley Wylie y “*La vorágine* y la línea fronteriza: Rivera y la Comisión de Límites entre Colombia y Venezuela”, de Amanda M. Smith, exploran el proceso de des-territorialización y de animalidades más cercanos a los análisis propuestos por Deleuze y Guattari. Es así que la aventura esbozada al inicio deviene en un proceso de metamorfosis animal/planta/humano.

Segunda parte: *La vorágine* a cien años

Puedo aventurarme a decir que esta sección del compilado responde a la pregunta sobre qué hubiese pasado si Arturo Cova hubiese logrado escapar de la selva. Lo veo como el retorno, uno en donde el sujeto no es el mismo. Ya no es el escritor relegado ni el autor anti-canon, sino, por el contrario, el sujeto reivindicador de su propia agencia. Esto queda demostrado en los artículos “Contrahistoria y contrafetichismo: para leer *La vorágine* en el siglo XXI”, de Erna von der Walde y “*La vorágine* desde el género (o de cómo el feminismo ha explorado las grietas del manuscrito de Arturo Cova)”, de María Helena Rueda; descritos por los compiladores como textos que “coinciden en demostrar que la novela de Rivera realiza una deconstrucción sistemática de los papeles de género tradicionales en el mundo occidental” (XXXVII).

Este regreso del escritor forajido tras una aventura por la selva lo convierte en un sujeto, otro, que llega a una ciudad

que desconoce, que se le hace ajena. Este extrañamiento se ve en la relación que proponen los siguientes artículos del compilado, “Entre la inmersión selvática y la mediación reflexiva: acercamientos a la Amazonía en *La vorágine* y en el cine contemporáneo”, de Gustavo Furtado y “Aquí más o menos termina el canto, mi dulce amado”, de Camilo Andrés Páez Jaramillo, en los que se establecen lazos con el cine y la reevaluación estética.

Los artículos posteriores se desatan como una desbandada de la defensa del territorio. Aquí se reconfigura el concepto de frontera y ciudad, al igual que las maneras de habitar espacios fragmentados, y la novela de Rivera se hace territorio palimpsesto. Con “*La vorágine*: una lectura cartográfica”, de Margarita Serje y “Remolinos y tránsitos en las fronteras: el imaginario fluvial en *La vorágine*”, de Javier Uriarte, pensamos en el aventurero de regreso que se convierte en un extraño y que procesa su no pertenencia como una agencia de la fuga. Tal idea nos hace pensar de inmediato en la propuesta de estudios del *borderland* que viene desde Gloria Anzaldúa. El otro artículo que aborda la frontera, “Rivera y Gallegos: las fronteras de la selva”, de Álvaro Contreras, usa la literatura comparada para establecer un puente/frontera entre territorio y estética, regresando a una politización de la obra, como bien apuntaría Rancière.

Dos artículos que encaminan el cierre del compilado, “La recepción crítica de la obra de José Eustasio Rivera en Brasil”, de Leopoldo M. Bernucci y “*La vorágine* en el Perú: un aprendizaje desde sostenibilidades fracasadas y activismos fallidos”, de Jorge Marcone, apartan la mirada de la selva o de los personajes que la habitan y la posicionan en la recepción, en ese lector que supervive. Como dicen los compiladores, el texto de Rivera “es una novela que desborda el mapa colombiano [e] incorpora personajes de muchas partes del mundo” (XLIII-XLIV).

Finalmente, como construcción de un cierre circular y perfecto, el último artículo, “Bibliotecas de José Eustasio Rivera: Bogotá-Nueva York-Bogotá”, de Carmen Millán de Benavides, explora el concepto de la biblioteca de Rivera. El aventurero vuelve a su lugar, siendo otro y decidido a morir ante esos libros que edificaron su obra. Explora el universo del escritor colombiano posterior a la escritura de su obra: una biblioteca alimentada por su proyecto, previo a su repentina muerte, y que recoge el legado del escritor como prueba del mito y su leyenda.

Debo añadir que el libro tiene un par más de capítulos, compuestos por una sinopsis y un glosario de la novela para nuevos lectores. Ambos ayudan a que este trabajo alcance su objetivo: perdurar en la conciencia y alcanzar un público que no sólo es el que vive estudiando la obra, sino aquel que quiere conocer a Rivera y aprender más sobre la literatura colombiana.

Para la posteridad

Al ser curado con textos que datan desde 1988, descubrimos variopintas perspectivas de análisis que obedecen al trasegar mismo de los estudios literarios. Los artículos incluidos sirven como peldaños de una escalera que se dirige a nuestro presente, demostrando lo inagotable y compleja que es la novela de José Eustasio Rivera, redescubierta por metodologías y teorías contemporáneas. Es precisamente ese

redescubrimiento y vuelta de tuerca que nos posibilita seguir dialogando con *La vorágine* a partir de su centenario.

Este estudio crítico revela la potencia y fuerza del texto de Rivera, que, igual que su nombre, te atrapa en su centro y no te deja salir. Su vitalidad, cien años después, demuestra que la obra de Rivera es el asidero de un lugar que permanece inabarcable. Igual que el aventurero que intenta dibujar un mapa durante su primera noche en la selva, aquí nos encontramos aún intentando develar los secretos que José Eustasio Rivera empezó a elucubrar un siglo atrás.

Obras citadas

Rivera, José Eustasio. 1985. *La Vorágine*. Biblioteca Ayacucho. *Prólogo y cronología Juan Loveluck*.

Carlos-Germán van der Linde (editor),
Representaciones estéticas de las violencias en Colombia:
novela y cine sobre el conflicto armado con una
mirada a la violencia bipartidista

Bogotá: Ediciones Unisalle, 2022. 190 pp.
ISBN 9786287510371

Álvaro Baquero-Pecino / College of Staten Island

Más allá de treinta y dos departamentos descentralizados y un distrito capital, es sabido que la ecuación entre el sustantivo “violencia” y el topónimo “Colombia” es aceptada en muchas ocasiones casi como inherente a la república, prácticamente desde su génesis. Por ello, no es casualidad la proliferación de estudios sobre este particular desde múltiples disciplinas académicas. En este caso, estamos ante un volumen colectivo que se enfoca en el estudio de la literatura (y de su relación con el cine) en un amplio espectro temporal que hunde sus raíces en la Colombia del siglo XIX y se proyecta hasta el siglo XXI. Por tanto, el marco temático de la violencia desde el propio nombre del volumen sirve como catalizador de una variedad de acercamientos en los que, a veces, se repiten algunos elementos del corpus de estudio, lo cual permite precisamente apreciar diferentes aproximaciones hacia las obras primarias.

El volumen cuenta con un preámbulo dividido en una presentación y un texto introductorio firmados ambos por el editor académico, Carlos-Germán van der Linde. Estos textos dejan paso a un cuerpo de seis artículos y unas conclusiones a modo de coda en las que Hernando Arturo Esteve Cuesta pondera la importancia del modelo participativo y colaborativo llevado a cabo en el proceso de elaboración del libro; pone en valor algunos de sus aportes y subraya la necesidad y la importancia de reconocer la voz de las víctimas en cualquier análisis del conflicto.

La mencionada presentación justifica y sistematiza de manera acertada el citado corpus que, posteriormente, se estudia en detalle en los artículos individuales. En la misma se aclara que el libro es el resultado de un proyecto de investigación, y que la premisa básica era indagar en las obras elegidas sobre la comprensión de las violencias políticas en Colombia y, en particular, del conflicto armado. La introducción ayuda a trazar una línea esquemática en clave nacional entre los acontecimientos sociopolíticos y algunos de los hitos históricos, académicos, literarios y cinematográficos. Este recorrido es necesariamente resumido pero resulta efectivo.

En el capítulo 1, “Producción narrativa del cine y la novela sobre el conflicto armado en Colombia (1997-2017)”, James Rey Alba realiza un rastreo de veinte años de obras cinematográficas y literarias colombianas. El periodo abarca desde el año 1997 al 2017 y se identifican un total de 491 títulos. Se combina el estudio cuantitativo apoyado en útiles gráficas con apreciaciones cualitativas. Se realiza una periodización de cuatro etapas marcadas por las sucesivas presidencias y el estado de los conflictos armados. Asimismo, en paralelo, en el caso cinematográfico se marcan factores como la denominada Ley de Cine de 2003 y la subsiguiente creación del Consejo Nacional de las Artes y la Cultura Cinematográfica y de Proimágenes Colombia. Con todo esto, se marca como clave el año 2012, bajo la presidencia de Juan Manuel Santos. Se detecta a partir de entonces un giro hacia lo rural y se enfatiza la importancia de esas obras dentro de un proceso que informa, educa, crea una audiencia y articula una memoria colectiva superando binarismos y dicotomías, y que funciona como herramienta generadora de espacios de reconocimiento y reconciliación social. Este giro se interpreta no tanto como una ampliación a explicaciones estructurales, políticas o históricas, sino como un llamado de atención a la intrahistoria, en la que la cotidianidad rural ha ganado espacio frente a lo urbano.

En el capítulo 2, “Relatos de guerra: perspectivas desde la literatura”, Camila Alejandra Rincón Castillo propone un acercamiento a tres novelas: *Manuela* (José Eugenio Díaz Castro, 1858), *El Cristo de espaldas* (Eduardo Caballero Calderón, 1947) y *Libranos del bien* (Alonso Sánchez Baute, 2008). El corpus reúne textos de tres siglos diferentes intentando constituir una genealogía de la violencia a través de estas manifestaciones literarias. Asimismo, se complementa el análisis realizando algunas conexiones con la película *La primera noche* (Luis Alberto Restrepo, 2003). A través de las secciones llamadas “El odio”, “El feudo” y “Los enemigos”, se lee la violencia como un continuo que antecede al Bogotazo y la época de La Violencia. Se ancla, tal violencia, en una herencia colonialista y se remonta a la época de la

Confederación Granadina y su perpetuación de dinámicas de exclusión socioeconómica como la segregación sistemática. Se establece con todo esto un análisis principalmente temático en el que se destacan las alusiones a la dicotomía memoria/olvido y al concepto de melancolía, al tiempo que emplea su aproximación a los acontecimientos históricos como herramienta de comprensión de los factores que conforman los sucesivos conflictos del país.

En el capítulo 3, “Metamorfosis del villano. Genealogías literarias del victimario en Colombia”, Brayan Steven Sierra Rodríguez también explora *Libranos del bien* pero dialoga con la novela *35 muertos* (Sergio Álvarez Guarín, 2011) y la película *Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Norden, 1986), transposición cinematográfica de la célebre novela de Gustavo Álvarez Gardeazábal, publicada en 1971. El análisis se centra en los victimarios y aboga por una caracterización dinámica de los mismos que los convierte en una “transfiguración” más que en una figura propiamente dicha. Con ello se intenta huir de dicotomías y planteamientos binarios ofreciendo un acercamiento original, no sólo sobre estos personajes sino hacia la historia en la que se incardinan.

En el capítulo 4, titulado “Movimientos entre política y policía para entender el conflicto armado colombiano a partir de narrativas diversas”, Paula Andrea Rodríguez Benavides analiza, asimismo, *Libranos del bien*, junto con otros textos como *La multitud errante* (Laura Restrepo, 2001), la crónica *Los años del tropel* (Alfredo Molano, 2017), la novela *Aquiles o el guerrillero y el asesino* (texto del autor mexicano Carlos Fuentes, publicado póstumamente en 2016) y la película *Los colores de la montaña* (Carlos César Arbeláez, 2010). La reflexión sobre guerrillas, paramilitares y víctimas se problematiza teniendo en cuenta los postulados de Jacques Rancière sobre el Estado, la política y la policía, y se establece junto con otros artículos académicos de diversas disciplinas y fuentes históricas secundarias.

En el capítulo 5, “Voces resistentes y persuasivas. Cine y literatura para el posconflicto”, Elkin Bolaño Vásquez parte

del concepto de resiliencia para analizar tres grandes referentes de la literatura colombiana: *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (Albalucía Ángel, 1975) y las ya citadas *La multitud errante* y *Los años del tropel*. A este corpus se le suma la película *Los actores del conflicto* (Lisandro Duque, 2008). El análisis de estas obras muestra la importancia y el nexo entre la espontaneidad que conlleva un acto resiliente y la construcción que siempre supone un relato.

El capítulo 6, titulado “Intersecciones entre la ficción y el testimonio para contar las violencias en Colombia”, Carlos-Germán van der Linde parte de un acercamiento a la importancia del archivo en la creación artística. Con ello se aproxima a las películas *Violencia* (Jorge Forero, 2015) y *Silencio en el paraíso* (Colbert García, 2011). El análisis emplea la noción de excrecencia de Alain Badiou para problematizar los casos de los llamados “falsos positivos”. Este estudio se complementa con el fuera de campo que supondría la inclusión en el mismo de paratextos como el tráiler y las escenas borradas. El capítulo termina con el análisis del texto *Abraham entre bandidos* (2010) de Tomás González, que ayuda a dotar de importancia el uso del testimonio como recurso creativo. También suplementa el análisis al subrayar el archivo como mediador entre los vasos comunicantes de los procesos de creación en el marco de la memoria sobre las violencias políticas en Colombia.

En su conjunto, y por todo lo mencionado, el volumen *Representaciones estéticas de las violencias en Colombia: novela y cine sobre el conflicto armado con una mirada a la violencia bipartidista* supone un importante aporte no sólo al campo de los estudios colombianos, sino a la disciplina de los análisis sobre violencia en el ámbito de la creación artística y a los estudios interdisciplinarios y/o comparativos entre cine y literatura. Asimismo, la diversidad de acercamientos y voces, la cartografía que dibuja sobre estas representaciones cinematográficas y literarias y las reflexiones sobre el ejercicio del poder que supone la violencia en sus diversos tipos y formas, sitúan a este volumen dentro de una amplia tradición de estudios y lo constituyen como una futura referencia dentro y fuera de la academia.

Sandro Sessarego. *Language Contact and the Making of an Afro-Hispanic Vernacular: Variation and Change in the Colombian Chocó*

Nueva York, NY: Cambridge University Press, 2019. 230 pp.
ISBN: 9781108485814

Gloria J. Morales Osorio / University of Wisconsin-Madison

Me acerqué al libro de Sessarego como literata, buscando entender la especificidad del español del Chocó y apreciar mejor la poesía y la narrativa producidas en los siglos XIX y XX. Me encontré con una obra persuasiva que defiende la necesidad de complementar los estudios morfológicos y fonéticos de las lenguas afrohispanicas de las Américas con trabajo de archivo y derecho comparado. Este texto forma parte de un persistente esfuerzo por estudiar el origen y evolución del enigmático español chochoano (EC) y combina trabajo documental y de campo (2014-15) realizado en Villa España. La investigación, dividida en siete secciones, abarca el debate sobre el español criollo, la descripción del EC, el análisis de su contexto histórico y una hipótesis legal sobre su génesis.

Desde la introducción, el autor destaca la importancia de estudiar el EC. Este pertenece a las lenguas afrohispanicas de las Américas (AHLA, por sus siglas en inglés), pero tiene una baja intensidad de criollización a pesar de surgir en un espacio geográfico y social en el que esta suele ocurrir. Pero es en el segundo capítulo, “The Place of Chocó Spanish in the Spanish Creole Debate”, en el que se declara con contundencia cómo comprender el EC enriquece la teoría lingüística y nos acerca a los caminos de la (des)criollización en América. Allí Sessarego se suma al *Spanish Creole Debate*, oponiéndose a la hipótesis monogenética de Germán de Granda y a la de afrogénesis de John McWhorter. En cambio, sigue a John M. Lipski al defender que la baja criollización se debe a estrategias complejas de adquisición de segunda lengua y propone su hipótesis legal, según la cual la personalidad jurídica de las personas esclavizadas otorgada por los españoles favoreció la forma en que se impuso y se aprendió el español en América.

Los capítulos tercero (“A Sketch of Chocó Spanish”) y cuarto (“Roots of Some Languages”) exploran las particularidades del EC frente a otras AHLA. Sessarego insiste en que el estudio de este vernáculo afrohispanico es productivo, ya que, por la dificultad del imperio español para instaurar cortes durante la colonia y la baja insistencia en la estandarización del español, el EC cristalizó características que alimentan los estudios criollísticos. Algunos aspectos fonéticos, morfológicos y sintácticos que estudia Sessarego en estos apartados son

la alternancia de diptongos y hiatos, la nasalización de vocales, la aspiración de la sílaba final, la reducida concordancia de número y de género, los sustantivos sin artículo, la doble negación, y la inversión de sujeto y verbo en interrogantes, entre otros. Su idea central es que estas características reflejan procesos avanzados de adquisición de lengua, no una fase de decriollización (106).

El capítulo quinto, “Black Slavery in the Pacific Lowlands of Colombia”, presenta una historia colonial y poscolonial del Chocó. Este y el siguiente son los apartados más esenciales, en tanto sientan las bases documentales y sociohistóricas para insistir en que el EC debe ser analizado por fuera de las dos hipótesis lingüísticas hasta ahora propuestas. Sessarego repasa momentos históricos centrales para comprender el proceso de aculturación en el Chocó: la resistencia indígena que retrasó la colonización; la violenta colonización hacia 1660 a manos de colonos de Antioquia y Popayán; el establecimiento de cuadrillas de personas esclavizadas que eran principalmente criollas y no bozales (dada la dificultad y costo del viaje desde los puertos esclavistas hasta el destino asignado para ellas) para que trabajaran en las minas y, en consecuencia, la multiplicación de la población negra a partir del siglo XVIII; la manumisión frecuente y la abolición de la esclavitud en 1851 y, finalmente, el retiro masivo de colonos blancos del área, que dejó a una población primordialmente negra y libre habitando estos territorios. Sessarego argumenta que la mayoría de personas negras en la región no provenían de África sino que eran nacidas en América, lo que evitó la formación de un español criollo. Además, el catolicismo y el trabajo minero favorecieron la expansión del español, y el posterior retiro de colonos blancos redujo la presión por su estandarización.

“Testing the Legal Hypothesis of Creole Genesis on Colonial Chocó” es el sexto capítulo. Ofrece un interesante estudio de derecho comparado en el que Sessarego revisa las normativas asociadas a la esclavitud en las colonias españolas, inglesas, francesas, holandesas y portuguesas. Esto le permite argumentar que las *Leyes de Indias* (1680) y la *Real Cédula sobre educación, trato y ocupaciones de los esclavos*

(1789) se nutren de una fuerte tradición legal romana (*Corpus Juris Civilis* y las Siete Partidas) alineada con una ideología católica, que puso en el centro la personalidad jurídica de las personas esclavizadas. Así, el derecho romano usado en la construcción de estas normas otorgó a las personas esclavizadas personalidad legal, es decir, les dio herramientas legales para demandar mejores tratos, condiciones de vida, la no separación de sus familias, y el peculio y la manumisión, entre otras. Teniendo claro que hay distancias entre la ley escrita en el papel y el uso cotidiano del derecho, y que en el Chocó colonial no había suficientes colonos blancos para establecer una corte que regulara los tratamientos a las personas negras, Sessarego afirma que la manumisión, por ejemplo, era un derecho ejercido asiduamente, como lo demuestra el hecho de que el 75% de la población negra en la región

fuera libre en 1808 (145). Según él, a mayor romanización en el derecho, menor criollización, pues el español se impuso como lengua de trabajo y de negociación legal.

Las consideraciones finales insisten, entre otras ideas, en la importancia de la articulación en las humanidades y allí radica su mayor fortaleza: este texto no sólo aporta a la criollística y al estudio de la adquisición de lenguas, también permite a otras disciplinas evidenciar la interpretación de fuentes documentales coloniales y la potencia del derecho comparado para entender la historia de las formas de comunicación de las poblaciones afrodescendientes. Además, destaca la resistencia y riqueza expresiva de las comunidades negras mientras ofrece un ejemplo del aprovechamiento del archivo colonial y del discurso histórico.