

REVISTA DE

# ESTUDIOS COLOMBIANOS

ISSN 2474-6800 (Print)

ISSN 2474-6819 (Online)

No. 51, enero-junio de 2018

ASOCIACIÓN DE COLOMBIANISTAS  
Y UNIVERSITY OF SAN DIEGO



# REVISTA DE ESTUDIOS COLOMBIANOS

REVISTA DE ESTUDIOS COLOMBIANOS

ISSN 2474-6800 (Print)

ISSN 2474-6819 (Online)



**Imagen de la portada:** Remedios la bella, del artista David Alvarado.

**Publicación semestral de la Asociación de Colombianistas**  
**No. 51, enero-junio 2018**

*Número de tema abierto*

Editora Invitada: Clara Eugenia Ronderos

## **Directora**

Elvira Sánchez-Blake, Michigan State University

## **Comité Editorial**

María Mercedes Andrade, Universidad de los Andes

Camila Esguerra, Universidad de los Andes

Héctor Fernández L'Hoeste, Georgia State University

Chloe Rutter-Jensen, Universidad de los Andes

## **Comité Científico y Ex-Presidentes\* de la Asociación**

Rolena Adorno, Yale University

Herbert Tico Braun\*, University of Virginia

Sara Castro-Klaren, John Hopkins University

José Manuel Camacho, Univ. de Sevilla, España

David William Foster, Arizona State University

María Mercedes Jaramillo\*, Fitchburg State University

Dario 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\*, Univ. of California, Irvine

Pablo Montoya, Universidad de Antioquia

Alfonso Múnera, Inst. Internacional de Estudios del Caribe

Lucía Ortiz, Regis College

Luis Ospina, Cali

Betty Osorio, Pontificia Universidad Javeriana

Michael Palencia-Roth\*, University of Illinois

Álvaro Pineda Botero, Medellín

Lawrence Prescott, Pennsylvania State University

Raymond D. Souza\*, University of Kansas

Jonathan Tittler\*, Rutgers University-Camden

Beatriz Rizk, Miami

Isabel Vergara, George Washington University

Raymond L. Williams\*, Univ. of California, Riverside

## **Coordinación editorial y manejo de textos**

Elvira Sánchez-Blake

Ana María Viñas Amarís

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. Cada número consta de las siguientes partes: la presentación del editor invitado; la sección "El oficio de..." en la cual el escritor se refiere a su quehacer intelectual en relación con el tema del número; 4-6 artículos; 1-2 entrevistas; 0-2 notas; 4-6 reseñas; y las biografías académicas de los colaboradores. Las normas editoriales y la declaración de parámetros éticos se encuentran al final de la revista.

## **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 2017-2019**

Presidenta: María Mercedes Andrade

asociaciondecolombianistas@gmail.com

Vicepresidenta: Andrea Fanta

afanta@fiu.edu

Secretaria: Juliana Martínez

jmartinez@american.edu

Tesorero: Camilo Malagón

camalagon565@stkate.edu

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

Los costos de la membresía para el año 2018 son los siguientes:

Estudiantes: \$15 dólares

Profesores residentes en Colombia: \$25 dólares

Profesores residentes fuera de Colombia: \$35 dólares

Membresía como "Amigo de la Asociación": \$75 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

<b>Presentación</b> .....	4
<b>El oficio del escritor</b>	
Piedad Bonnet.....	6
<b>Ensayos</b>	
La resolución de la identidad en las hijas de la posmemoria: Narrativas filmicas del siglo XXI Nohora Viviana Cardona .....	8
Borradura de la identidad, heroísmo y suplantación en La carroza de Bolívar de Evelio Rosero y dos representaciones cinematográficas del héroe histórico latinoamericano Ricardo Andrés Manrique Granados .....	20
La verdad y la conjetura en La forma de las ruinas de Juan Gabriel Vásquez Bibiana Fuentes .....	30
José María Vargas Vila y la crítica: la construcción de un gran novelista mal Luis Henao Uribe/The Graduate Center, CUNY .....	40
La écfrasis del archivo visual del dolor como estrategia narrativa en la novelística de Pablo Montoya Carlos Mario Mejía Suárez .....	48
Crónica de la minería de oro en Colombia: de la montaña al texto Juan Felipe Hernández Gómez .....	58
Entre el liberalismo y la regeneración: la experiencia colombiana en la formación anarquista de Élisée Reclus Marcos Wasem .....	67
<b>Entrevista</b>	
Crónica y periodismo ético en la era digital: Diálogo con María Teresa Ronderos Mary Ann Lugo .....	78
<b>Reseñas</b>	
Andrea Fanta Castro, Alejandro Herrero-Olaizola y Chloe Rutter-Jensen eds. <i>Territories of Conflict. Traversing Colombia Through Cultural Studies</i> María Helena Rueda.....	81
Gabriela Castellanos Llanos. <i>Jalisco pierde en Cali</i> Diana P. Londoño Ramírez.....	83
Felipe Gómez Gutiérrez y María del Carmen Saldarriaga, eds. <i>Evelio Rosero y los ciclos de la creación literaria</i> Yoanny Sanabria Vergara.....	85
Laura Restrepo. <i>Pecado</i> Lourdes Rojas .....	87
<b>Colaboradores</b> .....	89
<b>Normas editoriales</b> .....	90

## Clara Eugenia Ronderos

Como editora invitada al número 51 de la revista de Estudios Colombianos me complace presentar esta entrega de tema abierto con ocho artículos que cubren una variedad de temas predominantemente literarios pero que también presentan reflexiones sobre la historia intelectual y económica de nuestro país. En primer lugar quiero agradecer a Elvira Sánchez-Blake, directora de la revista de Estudios Colombianos, quien generosamente me invitó a colaborar con ella en este su último número en calidad de directora. Trabajar con Elvira ha sido un verdadero privilegio y un proceso de aprendizaje. Ha sido ella por supuesto, quien ha llevado el mayor peso de responsabilidad y trabajo en esta edición, dada su larga experiencia en esta revista.

El convocar una revista de tema abierto es un reto para sus editores. Nuestro trabajo se proponía averiguar qué temas se estaban investigando en este momento en universidades tanto del país como fuera de él y qué tipo de aproximaciones teóricas guiaban dichas investigaciones. La variedad de artículos que nos llegaron nos demostraron que es muy amplia la gama de temas y problemas que les interesan a nuestros afiliados, pero también que es necesario seguir trabajando hacia una asociación más inclusiva a nivel regional, de género y en cuanto a las áreas de investigación. La literatura masculina de diferentes épocas y géneros literarios y el cine fueron los temas predominantes entre los artículos recibidos. Las relaciones conflictivas o complementarias entre historia y literatura o texto filmico, son también puntos comunes a la mayoría de los trabajos.

Quisimos incluir en este número la presencia de las mujeres en el panorama intelectual colombiano, pues es un tema que nos ha parecido demasiado ausente de la producción crítica literaria y cultural que vemos, no solo en nuestra revista, sino también en los congresos. Por esta razón, invitamos a la poeta y novelista Piedad Bonnett para que escribiera el Oficio del Escritor. Su reflexión sobre su tarea como escritora sobrepasa lo anecdótico para presentarnos una reveladora mirada filosófica sobre, no solo su oficio, sino también la definición misma de la escritura como oficio. También incluimos la entrevista realizada por Mary Ann Lugo a María Teresa Ronderos, periodista y analista política sobresaliente, cuyo libro *Las guerras recicladas* ha sido muy comentado recientemente y fue galardonado con el premio Simón Bolívar. La entrevista se centra en el tema del periodismo digital y su compromiso ético. Ronderos, una pionera del periodismo digital en Colombia, aporta una mirada compleja sobre estos temas y enfatiza la importancia aún mayor de un trabajo periodístico serio ante la proliferación de la información en línea.

Nuestro primer artículo, “La resolución de la identidad en las hijas de la posmemoria: Narrativas filmicas del siglo XXI”, escrito por Nohora Viviana Cardona explora la auto representación en el cine por hijas de dirigentes de grupos guerrilleros en Colombia y Argentina. Su análisis se articula en el concepto de posmemoria y nos proporciona una mirada íntima y desde un ángulo femenino de la historia reciente. El artículo se centra en los documentales *Los rubios* de Albertina Carri (2003), *Papá Iván* de María Inés Roqué (2004) y *Pizarro* de Simón Hernández (2016). Tanto Carri, como Roqué y María José Pizarro, son hijas de revolucionarios tratando de entender los conflictos entre paternidad y militancia política que vivieron sus progenitores. La autora realiza una comparación entre las perspectivas de las hijas desde el concepto que ella ha definido como la posmemoria.

El trabajo “Borradora de la identidad, heroísmo y suplantación en *La carroza de Bolívar* de Evelio Rosero y dos representaciones cinematográficas del héroe histórico” de Ricardo Andrés Manrique Granados, mira la historia y a uno de sus héroes más icónicos al comparar los textos literarios y filmicos sobre Simón Bolívar. En este caso se examinan las construcciones divergentes del personaje histórico según las agendas políticas o ideológicas del escritor, en el caso textual de *La carroza de Bolívar* de Evelio Rosero, o de los directores en el caso de las películas colombiana y venezolana que se analizan. Se examina también la historia, pero no la historia personal o nacional sino la historia crítica del autor decimonónico. Vargas Vila, en el artículo “José María Vargas Vila y la Crítica” de Luis Henao Uribe. Catalogado como “malo” por su actitud retadora de la iglesia y la sociedad, este autor decimonónico ha sido estudiado desde que empezó su carrera literaria en la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días ya sea para vilificar su trabajo o para alabarlo. En este estudio meta-crítico, Henao examina las diversas posturas discursivas de sus críticos y señala las contradicciones que estas presentan.

Por otra parte. Bibiana Fuentes, en su artículo “La verdad y la conjetura en *La forma de las ruinas* de Juan Gabriel Vásquez”, mira la representación textual en la novela de Vásquez de dos momentos cruciales de la historia nacional: los asesinatos de Rafael Uribe Uribe y Jorge Eliecer Gaitán. El marco de análisis parte de una lectura comparativa con dos textos de Jorge Luis Borges y de un estudio sobre las diversas posibilidades de representación del tiempo. Fuentes argumenta que en la novela de Vásquez se crea un dialogo entre la literatura y la historia que logra cuestionarla y hacer visible a aquellos que la historia oficial no menciona.

“La éfrasis del archivo visual del dolor como estrategia narrativa en la novelística de Pablo Montoya”, por Carlos Mario Mejía Suárez, explora tres novelas del escritor y mira en ellas cómo los objetos pueden convertirse en un testigo no verbal de la historia y los traumas que ésta produce. Así este artículo se acerca también a una mirada sobre la literatura como forma de comprender la historia, pero entabla a la vez un diálogo con las artes visuales y su papel testimonial.

Otra mirada sobre la historia y las formaciones discursivas se nos presenta en el artículo “Crónica de la minería de oro en Colombia: de la montaña al texto” de Juan Felipe Hernández Gómez. En este estudio se examinan novelas y un film que tratan el tema de la minería en Marmato, Antioquia. Un análisis diacrónico muestra como los discursos sobre la minería y la forma como ésta afecta la vida de los mineros han cambiado con el tiempo. Desde una representación muy positiva en las novelas, la cual Hernández Gómez describe como “minería tropical”, según la cual en las minas hay oportunidades de crecer e igualdad de género, a una representación del sufrimiento de los mineros y su situación como explotados que aparece en la película. Los discursos sobre esta actividad económica en esta región del país contrastan con aquellos presentados en la literatura de la zona andina, en los que esa visión optimista y “tropical” no se da.

Por último, el artículo de Marcos Wasem: “Entre el liberalismo y la regeneración: la experiencia colombiana en la

formación anarquista de Élisée Reclus” es el único artículo que no se refiere a textos literarios o filmicos sino que habla del geógrafo Élisée Reclus y la influencia que pudo tener sobre su formación como anarquista el haber visitado la Nueva Granada entre 1855 y 1857. Wasem asegura que su intercambio con intelectuales criollos lo diferencia de Humboldt, así como también su interés en los pobladores de los territorios visitados y sus costumbres lo aproxima más a una geografía humana y política que la visión de América como un territorio vacío en el que el geógrafo europeo estudia la naturaleza. Sobresalen entre las ideas que posiblemente hayan tenido una inspiración en los viajes mencionados, el vegetarianismo, la unión libre, el régimen de propiedad de tierra y el racismo. Mucho más adelante, Reclus desarrollará su proyecto utópico, pero según lo argumenta convincentemente Wasem, el germen de sus ideas anarquistas se encuentra ya en sus diarios de viaje.

En conclusión, este número de la revista contiene una variedad de temas interesantes y aporta una visión sobre Colombia y su producción literaria y filmica, así como demuestra en mi opinión, que los vasos comunicantes entre las diversas disciplinas que forman parte de nuestra asociación, se hacen evidentes en cada trabajo, se trate este de textos literarios, filmicos o geográficos.

## Piedad Bonnet

Hablar de “oficio” para referirse a la tarea del escritor ya tiene implicaciones. La expresión puede usarse en dos sentidos: en el mismo del término coloquial “tener oficio”, que significa conocer el instrumento de trabajo -en este caso el lenguaje- tener destreza, experiencia, una larga relación con la escritura; o como un supuesto: el de que escribir literatura es un oficio como cualquier otro, al que una persona dedica buena parte de su vida y del que probablemente vive. Las dos maneras de interpretar la expresión son legítimas y tienen cierto pie en la realidad, pero tal vez merecen ser analizadas a la luz de una pregunta necesaria, que apunta más hondo: ¿por qué escribe un escritor? O, yendo más a la raíz, ¿qué es lo que hace que un ser humano decida en algún punto de su existencia dedicar gran parte de su energía, concentración y talento a consignar sus ideas y sentimientos en palabras?

Dicen los terapeutas que la escritura es transposición, sublimación, recuperación, y otros términos por el estilo, y los escritores brindan testimonios innumerables sobre el poder curador de la escritura o su función compensatoria. “La fuerza tonificante o curativa de la narrativa sincera es incalculable”, escribió Cheever, en página sin fecha encontrada por Olivia Laing en la Colección Berg de la Biblioteca Pública de Nueva York, y citada en su magnífico libro “El viaje a Echo Spring<sup>1</sup> *Por qué beben los escritores*”. Allí Cheever añade:

De pequeños nos cuentan historias para ayudarnos a superar el abismo que hay entre despertar y dormir. Contamos historias a nuestros hijos por la misma razón. Cuando me veo en peligro, - atrapado en un teleférico atascado en una ventisca- inmediatamente empiezo a contarme historias. Me cuento historias cuando sufro y espero que mientras me esté muriendo me contará una historia en un intento de crear algún vínculo entre la vida y la defunción.

Es verdad que a la hora de preguntarnos por los móviles internos, muchas veces inconscientes, del escritor, no podemos obviar que existen elementos psicológicos o experiencias biográficas que son detonantes de su escritura. Para los efectos de este texto prefiero, sin embargo, dejar de lado este tipo de causalidades, que nos llevan a experiencias muy particulares, y partir de un hecho: que siempre han existido seres humanos para los cuales escribir es una necesidad perentoria, inaplazable. Una necesidad que, por lo demás, sólo siente una parte ínfima de la humanidad. Wislawa Szymborska, con esa fina ironía suya, lo sintetizó así en estos versos:

Mi hermana no escribe versos

y dudo que empiece de repente a escribir versos.

Lo sacó de mi madre, que no escribía versos,

y de mi padre, que tampoco escribía versos.

Bajo el techo de mi hermana me siento segura:

el marido de mi hermana por nada escribiría

versos.

Lo que siente el escritor – que todavía puede no serlo- es un llamado a *nombrar*, que suele expresarse en su interior como una dualidad deseo-necesidad que, si es suficientemente poderosa, se convierte en mandato. Lo sabe todo el que se dedica a escribir: una vez aparece en su cabeza el germen de un poema, de una novela, de un ensayo, y vislumbra la promesa literaria que este germen encierra, ya no puede liberarse de su poder de seducción, de la compulsión que, tarde o temprano, se convierte en yugo. Lo dijo Truman Capote: “...un día comencé a escribir, sin saber que me había encadenado de por vida a un noble pero implacable amo. Cuando Dios le entrega a uno un don, también le da un látigo; y el látigo es únicamente para autoflagelarse”.

Es como si, además, el escritor sintiera que la realidad misma está incompleta si no está representada en palabras; o mejor aún: como si estuviera convencido de que al mundo le hace falta su mirada sobre el tema que le interesa. ¡Qué pretensión vana! Porque si algo está claro es que las obras de arte no nacen de una demanda social evidente, como la que se hace al médico, al arquitecto, al ingeniero, sino de una auto imposición que nos obliga a desempeñar un oficio, en todo caso, prescindible. Por eso no deja de ser desconcertante que siempre haya habido, en todos los momentos de la historia, individuos que dediquen su vida a añadir al mundo obras de arte y piezas musicales o literarias sin cuya existencia no pasaría nada. Visto *a priori*, claro está, pues *a posteriori* muchas de esas obras son consideradas definitivas para la humanidad.

He usado la palabra *llamado*, que tiene una connotación religiosa o mística y que es, según el diccionario, sinónimo de la palabra *vocación*, porque esta palabra permite concebir la escritura no sólo como un oficio, sino como lo que puede llegar a ser: una opción de vida. El matiz es leve, pero importante. Oficio puede hacernos pensar en una tarea

apasionada pero también mecánica; algo que se aprende y a cuyas leyes se ciñe el ejecutante si quiere un resultado excelente. La opción de vida me parece, en cambio, algo más cercano a búsqueda, placer y compromiso. En cualquier caso, la literatura como opción de vida incluye necesariamente la noción de oficio, pues esta implica trabajo, persistencia, conocimiento, disciplina, cualidades todas sin las cuales la obra de arte no puede existir. Pero que no bastan, pues se requiere también imaginación, originalidad y capacidad de riesgo y transgresión. Porque la buena literatura siempre moviliza, o incomoda, o pone en duda. O todas esas cosas juntas.

La literatura, que es amoral por esencia, es, sin embargo, un oficio que exige también del escritor cualidades morales como honestidad y valentía. Ambición pero también humildad. Y un enorme sentido autocrítico, que muchas veces, como dice Capote, lo lleva a autoflagelarse; y que – si se lleva al límite- puede ponerlo al borde de la autodestrucción o del silencio, que en literatura es muchas veces su sinónimo. Y entonces ha llegado, tal vez, la hora de preguntarnos cuál es la “excelencia” que un escritor busca.

A sabiendas de que en su cabeza puede tener unos “modelos” universales, una especie de idea platónica de lo que es “bueno” o deseable, creo que a lo que verdaderamente aspira un escritor es a algo muy simple: a que la idea que tiene en su cabeza coincida con su logro. Una tarea, por demás, casi imposible, afortunadamente, pues un creador se alimenta en buena parte de su insatisfacción perpetua, de la brecha imaginaria, grande o chica, que existirá siempre entre lo que sueña y lo que realiza. Algo que sabía muy bien Beckett cuando habló de “fracasar cada vez mejor”.

Para terminar esta aproximación, necesariamente somera, me gustaría decir que una de las responsabilidades fundamentales de un escritor es la de estar a la altura de su tiempo. En palabras de Baudelaire, que sepa ser moderno, entendiendo por modernidad “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente” de su época, que para el poeta y ensayista francés no es otra cosa que “la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”. Y que lo exprese en un lenguaje particular, único, que, aunque se nutra de la tradición, sepa separarse de ella.

---

### Notas

- 1 Olivia Laing, *El viaje a Echo Spring* Por qué beben los escritores, Ático de los libros, Barcelona, 2016

# La resolución de la identidad en las hijas de la posmemoria: Narrativas fílmicas del siglo XXI

Nohora Viviana Cardona/Cleveland State University

## Resumen

El presente trabajo analiza de manera paralela los documentales *Los rubios* de Albertina Carri (2003), *Papá Iván* de María Inés Roqué (2004) y *Pizarro* de Simón Hernández (2016), protagonizados por hijas de miembros de grupos guerrilleros tanto de Colombia como de Argentina. Carri, Roqué y María José Pizarro, quien aporta la voz y la mirada sobre la que se articula el filme de Hernández, indagan en sus procesos identitarios tratando de entender los conflictos entre paternidad y militancia política que vivieron sus progenitores. El marco crítico incluye la noción de posmemoria que propone Marianne Hirsch y el cuestionamiento de la misma que propone Beatriz Sarlo.

**Palabras clave:** posmemoria, militancia política, el Hombre Nuevo, resolución identitaria, guerrillas, mujeres en el cine

## Abstract

This study analyzes the documentary films *Los rubios* by Albertina Carri (2003), *Papá Iván* by María Inés Roqué (2004), and *Pizarro* by Simón Hernández (2016), in which the main characters are daughters of guerrilla leaders in Colombia and Argentina. Carri, Roqué, and María José Pizarro, who provides the voice and gaze that articulates Hernández's film, research their identity quests, trying to understand the conflicts between fatherhood and their progenitors' political militancy. The critical framework includes Marianne Hirsch's notion of postmemory and Beatriz Sarlo's questioning of this concept.

**Keywords:** postmemory, political militancy, the New Man, identity resolution, guerrilla groups, women in film.

Rastrear, socavar, desenterrar, marcan la voluntad de hacer aparecer los trozos de cuerpo y de verdad que faltan para juntar así una prueba que complete finalmente lo incompletado por la justicia.

Nelly Richard, *Fracturas de la memoria*<sup>1</sup>

María José Pizarro, Albertina Carri y María Inés Roqué, colombiana, la primera y argentinas, las dos últimas, protagonizan, cada una a su modo, los documentales *Pizarro* (2016), *Los rubios* (2003) y *Papá Iván* (2004) respectivamente, que dan cuenta no sólo de dos convulsos momentos en la historia de estas naciones latinoamericanas, sino de sus búsquedas identitarias, erigidas desde el punto nodal de la militancia política de sus progenitores. María José Pizarro es la hija de Carlos Pizarro Leongómez, el asesinado dirigente del movimiento M-19 y de Myriam Rodríguez, también miembro del M-19; Albertina Carri es la tercera de las hijas de Roberto Carri y Ana María Caruso. Carri fue un reconocido sociólogo y profesor, que ejerció su cátedra en la Universidad de Buenos Aires y que integró las filas de Montoneros. Caruso, por su parte, fue profesora de literatura y latín y también era miembro de Montoneros. Por último, María Inés Roqué es la hija de Azucena Rodríguez y Juan Julio Roqué, líder del movimiento Montoneros y también desaparecido, durante la época de la dictadura en Argentina, al igual que la pareja Carri-Caruso.<sup>2</sup>

Aunque estamos hablando de países y épocas diferentes, lo cierto es que las hijas de estos dirigentes de la izquierda latinoamericana, que dejaron de lado sus respectivos proyectos académicos para pasar a una militancia guerrillera, tienen mucho en común en relación con la manera en la que han tratado de acercarse al entendimiento de la prematura desaparición de sus progenitores y el modo de entender este traumático evento en sus vidas.

Esta investigación muestra dichos acercamientos, pero también las similitudes y las diferencias en la visión de Pizarro, Carri y Roqué sobre la militancia de sus progenitores y el modo en la que esta afectó sus jóvenes existencias. Con este objetivo, se indaga en un corpus compuesto por los tres filmes ya nombrados y por la correspondencia que tanto Carlos Pizarro como los padres de Carri dejaron. Las cartas del primero fueron publicadas en el libro *De su puño y letra* (2015) y las de Carri y Caruso fueron dadas a conocer como apéndice del guión de *Los rubios*, publicado por Albertina Carri (2007).

Para realizar una aproximación a los tres documentales que focalizan las experiencias de María José Pizarro, Albertina Carri y María Inés Roqué vamos a partir del concepto de posmemoria, término propuesto por la crítica estadounidense Marianne Hirsch en su texto *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Hirsch afirma que “Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated” (1997, 22). Por esta razón, no son extrañas las palabras o expresiones como piezas de puzzle, pasado fragmentado, recuerdos nebulosos o cortinas de humo que Pizarro, Carri y Roqué emplean para referirse a su difícil trasiego en la búsqueda de respuestas sobre el quehacer político de sus padres y su desaparición/muerte a causa de éste. Es preciso anotar que, aunque nos referiremos a la militancia tanto de los padres como de las madres, haremos más énfasis en los reclamos de las hijas a las figuras paternas partiendo de la apreciación de Ana Amado (2009), quien afirma que aunque resulta problemático atribuir cortes de género a la producción documental argentina que trabaja esta temática sí es un hecho “que las hijas mujeres fueron pioneras en ubicar en el centro de la representación a la figura paterna y a su generación para desestabilizar a ambas” (170).

Simón Hernández, director de *Pizarro*, que recoge la investigación de la misma María José Pizarro, como ya hemos anotado, realiza el filme con recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico de Colombia (2012), del Mercado de Coproducción de Señal Colombia (2013) y del Tribeca Latin America Fund (2014). Se trata de un documental para televisión que gana el Premio India Catalina de 2016 y que tuvo un proceso de elaboración de siete años. Las primeras imágenes de *Pizarro* muestran a María José en el centro de un set en el que voz y claqueta le piden que inicie una historia sobre las cargas familiares –como lo dice la presentación del trabajo documental en su página oficial–, esas que le siguen pesando dos décadas después del asesinato de su padre, el día 26 de abril de 1990. Las tomas de Pizarro Leongómez en uniforme camuflado alternan con la voz de su hija mayor, que le reclama su ausencia y el hecho de no haber cuidado de su vida, lo que la habría librado de la soledad, las depresiones y esa nada que la posee en los exilios que inicia desde que era una niña. “A mí me dejan porque hay algo más fuerte que no permite que estemos juntos” declara María José con voz tranquila. Se refiere a la militancia de su padre y también a la de su madre, Myriam Rodríguez, quien se levanta en armas como su padre. Por esta razón, es evocada por algunos testigos de sus acciones en aquella época como la mujer que guardaba una granada entre los pañales de su hija para protegerse de la persecución del gobierno después

del robo de armas que el M-19 realizó en el Cantón Norte del Ejército en Bogotá.<sup>3</sup> Pizarro hija comenta en el texto *De su puño y letra* lo que ocurrió con los miembros y seguidores de los grupo guerrilleros: “En ese tiempo, los integrantes y simpatizantes de los movimientos insurgentes fueron duramente perseguidos, se llevaron a cabo detenciones y allanamientos arbitrarios, torturas, desapariciones forzadas y otras violaciones a los Derechos Humanos” (Pizarro 2015, 44).<sup>4</sup> Rodríguez se nos revela entonces lista para defenderse de dicha persecución en una imagen poderosa compuesta por la diada madre-militante que alterna los cuidados higiénicos de su bebé con un arma reservada para protegerse de cualquier ataque. Este comportamiento resulta muy similar al de Ana María Caruso, la madre de Albertina Carri, quien es descrita en el documental por una de sus compañeras de militancia como una suerte de “Susanita pero con alma de Rasputín”.<sup>5</sup> Sin embargo, en el juego de coincidencias y disimilitudes, el reclamo que también hace Carri a sus padres es menos calmado que el de Pizarro. Podemos afirmar esto si analizamos aquellos tramos en los que la argentina decide presentar lo que siente desde una emocionalidad sin represiones, en contraste con la hija de Pizarro, quien parece haber tamizado sus sentimientos mediante los largos años de investigación sobre la militancia de sus padres, la reflexión intelectual que hace de ésta y la necesidad imperiosa que siente de participar como agente activa del proceso de paz colombiano.

En relación con lo planteado anteriormente, Carri realiza su queja cuestionando a sus padres por su lucha política, que deriva en el abandono de ella y de sus dos hermanas Andrea y Paula. Lo hace por medio de los interrogantes que lanza en el filme, pero también lo grita, de modo dolorido, ante la cámara a través de la representación que hace de ella la actriz Analía Couceyro. De hecho, la situación resulta tan traumática para Carri que decide incorporar al filme a Couceyro, para que la doble en aquellas escenas cuya carga emocional le resulta imposible de soportar. De paso, propina varios bofetones metafóricos a la militancia de sus padres, ignorando, de modo premeditado, los testimonios de sus amigos en lo referente al trasegar político de estos. En razón de ello, se muestra conmovida solo en aquellos momentos donde los compañeros de militancia de sus progenitores se refieren a algún aspecto humano de Roberto Carri y Ana María Caruso. De manera obvia, queda claro que la pregunta identitaria de Carri pasa por el reproche a la militancia política de sus padres, a la que culpa de su orfandad temprana.<sup>6</sup>

En el caso de *Papá Iván*, de Roqué, es interesante notar cómo el fallecido dirigente montonero es presentado como un hombre tan convencido de su proyecto vital como ideólogo y líder del grupo guerrillero que, incluso en las cartas que envía a sus hijos, opta por privilegiar su nombre de combate, esto es, Iván, sobre su verdadero nombre, Juan Julio.<sup>7</sup> El sustrato que emplea la documentalista para encontrar respuestas a sus preguntas identitarias es la

indagación sobre la elección de este nombre, así como la capa de sentido que este envuelve en cuanto a su militancia y la ruptura de una domesticidad que, a ojos de Juan Julio Roqué, impedía su labor de liderazgo. De entrada, en *Papá Iván*, nos encontramos con las mismas herramientas que emplean tanto Pizarro como Carri para tratar de recomponer un pasado que se muestra elusivo: fotos, cartas, visitas a archivos y testimonios dentro del ámbito familiar y fuera de él. María Inés Roqué tiene una postura muy clara frente a su opinión sobre el conflicto paternidad-militancia al manifestar, en el filme, su desconfianza hacia la narrativa heroica guevariana, tan en boga en aquel tiempo, afirmando: “Yo, una vez, dije que preferiría tener un padre vivo que un héroe muerto”. Por esta razón y, seguramente, para reforzar su rechazo a esa heroicidad impregnada de mesianismo, la cámara pasa de las fotos idílicas con el padre y sus hijos a la itinerancia de un vehículo desde el cual la voz en off de la directora expresa su queja por la imposibilidad de conocer lo acontecido con su padre, su militancia y su desaparición. El movimiento de travelling de la cámara por el paisaje, que parece rural, se enfoca en planos detalle descentrados de unas fotos de hombres para, después, en un plano de contrapicado, subir por la figura de un Cristo que está en una de las tumbas del gran conjunto de estas que muestra la escena. La muerte del padre y la imposibilidad de rendirle homenaje, en tanto que no existen restos humanos de este, están representadas por los rostros descentrados y la rapidez con la que la cámara impide precisar los nombres en las lápidas. A través del documental, sus sentimientos fluctúan entre la admiración que ha internalizado desde niña por el activismo de su padre y su disgusto por el abandono familiar al que la sometió a ella y a su hermano Iván Rafael. De alguna manera, reconoce que desea reconstruir, a través del filme, la faceta humana de su padre, pero también la política.

María José Pizarro, en abierto contraste con Carri, y de manera similar a Roqué, afirma sentirse parte de las luchas de su padre porque en ellas “dejó parte de su infancia”, sin dejar de preguntarse la razón por la cual este, después de pasar por un proceso de amnistía, retorna a las armas y, por ende, a la clandestinidad. Por el tono que emplea la hija, parece compartir el parecer de su abuela Margoth –que se hace cargo de ella por un tiempo– quien le indica al líder del M-19 que volver a la guerra, después de haber concertado con el gobierno colombiano es un error. De hecho, le envía una carta a su hijo donde le expresa: “Yo estaba convencida de que íbamos hacia la paz. ¡Con el dolor y la sangre de las madres no se juega!” (Lara 2001, 286). Sobre este punto específico, al analizar lo que ambas expresan, sin duda, resulta más directo el cuestionamiento de Margoth Leongómez que el de su nieta María José.

También resulta diferente la manera en que estas hijas construyen, deconstruyen y reconstruyen las figuras de sus progenitores. En el caso del documental Pizarro, la hija acude a tomas de archivo de su padre como miembro del M-19 sin edulcorar que, en el seno de este grupo, se pasa de

una lucha cargada de símbolos como el robo de la espada de Simón Bolívar y ciertas actividades que evocan al mítico Robin Hood, como apoderarse de camiones cargados de leche para repartir su contenido en barrios marginales, a una compleja guerra donde su padre es un importante cuadro guerrillero que planea y participa de actos que derivan en sucesos sangrientos, como la toma del Palacio de Justicia y, todo ello, en nombre de una militancia política.<sup>8</sup> Quizá por el hecho anterior, María José Pizarro, en connivencia con el director Hernández, intenta equilibrar la mención de estos actos con entrevistas en las que Carlos Pizarro habla de lo ineludible que fue para él y para muchos de sus pares generacionales alzarse en armas para lograr una nación equitativa, fuerte, pacífica y preparada para los retos del siglo XXI. En una de las entrevistas que se le hacen, recogida en el documental, este declara que sus compatriotas se matan por una tradición de guerras civiles infinitas, lo que debilita a la nación colombiana y la hace menos fuerte y menos preparada para encarar la aspiración a una vida digna de quienes la conforman.<sup>9</sup> Sin embargo, Carlos Pizarro insiste en dicho diálogo y, de manera enfática, en que hay que empezar a construir interlocutores para la paz. Piensa que, de este modo, se puede evitar el atrincheramiento en posiciones particulares que desconozcan al otro que piensa diferente. De manera obvia, y de cara a su participación en el proceso de paz que se vive en la actualidad colombiana –hay varias tomas de ella participando en marchas–, la hija del asesinado dirigente emplea la película a modo de hilo de Ariadna para permitirse descifrar sus laberintos identitarios o el puzzle –para mencionar la metáfora que ella usa– que le resulta la vida de ese padre fragmentado: “No sé quién era mi papá. Lo mío son momentos fugaces, recuerdos, flashes”. También lo expresa, de manera similar, en el prólogo que escribe para el epistolario de su padre: “No puedo recordarlo riendo junto a mí, no puedo recordar su rostro, ni la forma como dicen dibujaba el aire con sus manos; no recuerdo su voz llena de esa fuerza capaz de movilizar a los hombres en busca de sueños” (Pizarro 2015, 18). No obstante, a medida que avanza el metraje del documental, resulta obvio que, la hija confundida en torno a la figura de su progenitor, toma partido. A causa de ello, ese padre, que María José manifiesta no conocer mucho, empieza a ser presentado en el filme y, en la voz de ella, como una suerte de romántico que decide “apostarle todo a la paz y que pierde por ello”, como reza uno de los encabezados del periódico *El Tiempo*, diario que es empleado como fondo por el director mientras se registran tomas de la hija del dirigente del M-19 buscando información sobre este en archivos diversos. Los titulares y las imágenes que acompañan el discurso narrativo de la película, en las escenas siguientes, refuerzan la intención ya mencionada con encabezados como “Viraje a fondo, clamor nacional” o “Del fuego a la paz”, en clara alusión al discurso de Pizarro sobre la necesidad de encontrar una salida negociada al conflicto armado en Colombia.

En esta parte del filme, se hace obvio que la hija sigue cuestionando al padre en su responsabilidad para con su

familia, mas no al Pizarro militante, a quien defiende, de modo contundente, incluso cuando se refiere a la toma del Palacio de Justicia, pues afirma que los líderes del movimiento “estaban cuestionando desde adentro, pero no estaban buscando un acto terrorista”. María José Pizarro marca su posición de manera enfática: “Yo no lo puedo ver como un terrorista desalmado. Sería el farsante más grande”. Merced a este tipo de reflexiones, la niebla en la cabeza de la hija, que le impide recordar con propiedad a su padre, parece irse despejando. Como consecuencia de ello, el tratamiento que la película le da a Pizarro, a medida que transcurre, permite apreciar una focalización en la figura de este como cabeza de paz y no como coraza de guerra. Con estas metáforas hacemos uso de los tropos con los que el novelista Carlos Fuentes juega a la ambivalencia al examinar la figura histórica del dirigente del M-19 en su novela *Aquiles o el guerrillero y el asesino*, publicada de manera póstuma en 2016.<sup>10</sup>

De otro lado, en *Los rubios* de Carri la figura inaprehensible del padre que obstaculiza, problematiza o impide la resolución identitaria de la hija emerge desde un pasado que se oculta, se cuenta dosificado, se moldea desde un interés particular o se silencia por una cicatriz traumática. Si consideramos este filme y otros que tratan el mismo tópico advertimos, de modo evidente, la escisión que plantea Beatriz Sarlo en su libro *Tiempo pasado*. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión, cuando analiza un corpus de objetos culturales en los que ve una intención posmemorística. Con respecto a la actitud que tienen los hijos de aquellos que fueron militantes en contra de la dictadura argentina, Sarlo observa dos posturas antinómicas. De un lado, están los hijos que prefieren mantenerse al margen del interés político de sus padres:

La sensación de una demasía política, que es claramente un signo de estos tiempos, podría llevar a suponer que *Los rubios* -a esta altura, vale insistir: la película que una hija de dos militantes políticos desaparecidos hace a partir de lo que ha pasado con sus padres- prefiere postergar la dimensión más específicamente política de la historia para recuperar y privilegiar una dimensión más ligada con lo humano, con lo cotidiano, con lo más personal de la historia de Roberto Carri y Ana María Caruso. (2006, 146-147)

Del otro lado, cuando Sarlo analiza los testimonios de algunos de los hijos de los desaparecidos, observa “una búsqueda de la verdad que no excluye la figura de los padres y su compromiso político” (2006, 153). Para Carri, el padre ausente es una víctima de la dictadura, pero, al tiempo, es el victimario de sus hijas. Un hombre tan convencido de la importancia de su rol político, que no dudó en sacrificar su papel como padre para darle todo el protagonismo a su accionar en la esfera pública. La cineasta Carri extiende esta cuenta de cobro a su progenitor y aunque no expresa su

malestar de manera muy evidente, no duda en hacer distinción con la actitud de la madre tanto en la producción filmica como en la publicación del guión de su película. Como ya hemos anotado en páginas previas, en el filme se puede notar la poca atención que Carri presta a los amigos de sus padres cuando hablan de lo político. Debido a esta razón, la observamos, a menudo, dándole la espalda a los testimonios grabados de ellos, que reproduce en una videocasetera, al tiempo que mira su computador o escribe sus propias ideas sobre la manera en la que concibe la política. Incluso, como una suerte de desprecio a la producción escrita de su padre en la que se puede apreciar su ideario, dedica los apartes que se leen en el documental “extraídos de su libro” no a las reflexiones de Roberto Carri, el sociólogo, sino a los epígrafes que él emplea, es decir, discursos de una autoría diferente a la suya. De igual manera, en el guión de *Los rubios*, la directora privilegia cartas en las que se muestra el genuino interés de su madre –encarcelada junto al padre– por resolver la vida cotidiana de sus hijas, en contraste con las fórmulas de escritura epistolar del padre, en las que este se limita a escribir unas pocas expresiones de saludo y despedida. En dichas cartas, Ana María Caruso no sólo indaga y aconseja en múltiples aspectos de la vida de sus hijas relacionados con la dieta que llevan, la manera en que deben vestirse, con quién deben vivir en su ausencia, sino que también se ve excepcionalmente preocupada por la formación académica de sus tres hijas. La lectura de las cartas a las hijas permite observar el trabajo que se toma su madre al recordar las lecturas que ha hecho, en las diferentes edades de su joven vida, con la finalidad de sugerirles los autores que deberían leer y hasta las mejores ediciones que existen sobre las obras que ella considera importantes para la formación de Andrea, Paula y Albertina. El documental de Carri y las diferentes estrategias en las que esta expresa el rechazo por la labor política de sus progenitores son una muestra fehaciente de lo que expresa Sarlo cuando habla de los hijos que, en retaliación al decidido activismo político de sus padres, optan por tener una actitud diametralmente opuesta.

Pese a que Carri no considera posible deslindar la vida de su padre de la militancia política, y por eso el documental no puede ser ajeno a ésta, sí apuesta por adentrarse en una faceta más humana de su progenitor, tal y como lo expresa Laia Quílez (2007): “Tal vez sea con esa intención de convertir la “estatua” en “cuerpo” –o, dicho de otro modo, de recuperar el lado más humano y por ello el más contradictorio, del padre ausente- que la cineasta argentina decide incluir en su trabajo filmico un tipo de testimonio que supere, por su heterogeneidad, el del sobreviviente militante” (78). Este padre ausente, incluso en las cartas a Albertina y a sus hermanas, dado que se limita a poner una o dos líneas al final de las extensas cartas de Ana María Caruso, se diferencia, en gran medida, del padre cariñoso en las epístolas que es Carlos Pizarro Leongómez.<sup>11</sup> Curiosamente, este se parece en ello no al padre, sino a la madre de Carri. Como se puede apreciar en el filme *Pizarro*, la escritura del asesinado

dirigente del M-19 es cálida, de gran factura poética y, en ella, alterna las palabras de amor a su hija con los consejos que le quiere dar para su vida futura y su esperanza en un mejor porvenir para Colombia: “Mi niñita tengo en mi alma un montón de risas y mariposas. Algún día juntaremos los soles que tú pintas con los que yo hago nacer. La gente nos mirará y querrá tener nuestras sonrisas”. También se advierte en estas misivas la confesión de la culpa por haber antepuesto su lucha política a su rol de padre: “Tengo atragantadas un sinfín de caricias que sólo tú, mi hija, podías despertar y deberías recibir. Las guardo en mí”.

*De su puño y letra*, el epistolario al que ya nos hemos referido anteriormente, posibilita que María José Pizarro recopile, edite y publique numerosas cartas de su padre. Emplea, como material principal, las epístolas de su progenitor que le entregan Margoth Leongómez y Myriam Rodríguez cuando ambas deciden que ella tiene la edad suficiente para entenderlas. Resulta obvio que las cartas se imbrican en el filme y que ambos materiales permiten el recorrido posmemorístico de la hija. Tal y como lo afirma Hirsch, los acontecimientos que afectan a la descendencia ocurren antes del nacimiento de los hijos (Hirsch 1997, 22). En el caso concreto que nos interesa, la narrativa de la militancia política del padre queda evidenciada en las cartas mucho antes del nacimiento de María José. De hecho, aquellas con las que se abre el libro datan de 1974, cuando Pizarro ya había desertado de la FARC<sup>12</sup> y se refugiaba donde una pareja de amigos<sup>13</sup> para pensar en su siguiente paso como militante de las causas de la izquierda política. La mayoría de los escritos están dirigidos a Myriam Rodríguez, pero también encontramos textos dirigidos a su madre, a su padre, a sus hermanos, a su hija María José, a su hija de crianza, Claudia, a algunos de sus amigos, al Papa Juan Pablo II y a Álvaro Gómez Hurtado. Pizarro hija también presenta, como una suerte de rescate del ideario político de su progenitor, las últimas intervenciones que tuvo éste en la X Conferencia del M-19 en el año de 1989 en Santo Domingo, Cauca;<sup>14</sup> las palabras que pronunció el 8 de marzo de 1990 cuando entregó su arma envuelta en la bandera de Colombia como símbolo del fin de su vida como guerrillero; sus palabras en el lanzamiento de su candidatura a la presidencia el 19 de abril de 1990 en Bogotá; una alocución a los colombianos el 20 de abril de 1990 como candidato a la presidencia y su último discurso en público el 22 de abril de 1990, en la plaza Alfonso López de Valledupar. De toda esta correspondencia y recopilación de discursos, podemos observar dos facetas de Pizarro, que María José visibiliza con la publicación de estos materiales diversos: su gran preocupación en torno a sus deberes como padre de una familia con la que solo ha podido compartir momentos fugaces y otra que ya hemos anotado como punto central del documental Pizarro, esto es, la preocupación del dirigente del M-19 por el proceso de paz en Colombia. Ambas facetas lo hacen un padre distinto a los de Carri y Roqué y, en este sentido, las diferencias generacionales cuentan, pues Pizarro no solo es once años más joven que Carri y Roqué, sino que su vida, a diferencia

de lo que ocurre con ellos, desaparecidos en el año de 1977, llega hasta la década de los noventa. En aquel momento, consideraba que, como dirigente de la izquierda, debía de ser capaz de cuestionar las ideologías que lo habían guiado a medida que avanzaba el tiempo, en aras de conseguir lo que para él resultaba prioritario en Colombia. Este apartado de un discurso suyo así lo prueba:

Hemos cometido la herejía de aportarle a la posibilidad de construir una sociedad reconciliada, cuando todos los días se intenta fomentar el odio y la violencia. Nos hemos colocado por encima de esos viejos dogmas que nos condenaban a vivir anclados en el sesenta y le hemos dicho a la guerrilla, a las fuerzas armadas, a los partidos y al Estado que tenemos que empezar a modernizarnos y que estamos en el noventa y al borde del siglo XXI, que los dogmas del sesenta están agotados y que deben ser definitivamente superados. (Pizarro 2015, 296)

Con claridad manifiesta, Pizarro asume que las ideologías deben ser revisadas en consonancia con los tiempos para que no se conviertan en dogmatismos ciegos que estancuen la necesaria evolución de la humanidad y sus derroteros.

En cuanto al hombre de la esfera más privada, podemos realizar varias anotaciones. Su preocupación por integrar una familia, en la que tanto el padre como la madre asuman las funciones de dotar a los hijos de un entorno de afecto y de enseñanza de los valores, en los que cree desde una edad temprana, ya aparecen en la primera carta que abre *De su puño y letra*. Lo podemos advertir cuando se dirige a Rodríguez expresándole: “Quiero ofrecerte un presente con grandes aspiraciones, lograr hacerlas tuyas, combatir juntos, quiero en fin soñar también con un hijo nuestro, que haga con Claudia una bella pareja” (Pizarro 2015, 23). No obstante, desde el inicio de su relación con ella, es consciente de que no puede ofrecer un vínculo tradicional en la medida en que se siente entregado al compromiso de la causa política en la que cree: “Es también una locura pedirte que me sigas, ¿qué tengo para darte? Sólo puedo ofrecerte fantasías, pero la vida dará patadas duras contra ellas, hablo de un hogar del que el destino posiblemente me arrancará” (Pizarro 2015, 26). El joven de veintitrés años se confiesa enamorado, pero no promete nada ni a corto ni a largo plazo y termina por expresar que, si Rodríguez se decide a seguirlo, quizá “tu locura sería mayor que la mía” (Pizarro 2015, 26). A través de todo el epistolario, que va desde septiembre de 1974 hasta septiembre de 1982 —si consideramos sólo las cartas que dirige a su familia— Pizarro habla tanto de la política como de su paternidad y su pensamiento fluctúa en torno a lo que resulta prioritario para él en el momento en que escribe sus cartas. Se declara ilusionado después del nacimiento de su hija María José, autodefiniéndose como un artesano de la familia y también como un paterfamilias de una estirpe destinada a ser feliz. No obstante, simultáneamente, considera que él ya ha entrado a la historia y que, por esta

razón concreta, tiene la responsabilidad de dejar el hogar que ha creado junto a Myriam y sus hijas. Es justamente la época en que empieza a firmar las cartas de amor para ella primero “como patriota” y, después, como “hombre”. En ese sentido, es necesario acudir a la mítica figura de Ernesto Guevara (1977) para poder explicarse los razonamientos de Pizarro y los entresijos de su reflexionar en torno a este aspecto. Guevara expone en el texto *El socialismo y el hombre nuevo*, su pensamiento político en relación con el denominado Hombre Nuevo, las bases materiales del socialismo y el debate sobre la gestión económica en Cuba. Guevara no es muy estricto mencionando las características de este tipo de modelo, pero estas se pueden inferir de lo que dice su carta. Cabe anotar que, aunque acuña el rótulo de Hombre Nuevo para manifestar sus características, acude a diferentes denominaciones. Así, lo llama primeramente “vanguardia”; después, “el hombre del futuro”; luego, “dirigente” y, finalmente, “revolucionario de vanguardia”, es decir, toda una vuelta retórica en su carta que termina por adoptar, al final, el término inicial. Según este texto, el Hombre Nuevo guevariano debe formarse académicamente, ejercitar su físico, conocer la tecnología de vanguardia, ser laborioso, austero, sacrificado y liberarse de la concepción de considerar su trabajo sólo como un medio de subsistencia. Además, debe estar atravesado por una gran dosis de amor a la humanidad. Este amor del que habla Guevara exige al Hombre Nuevo que renuncie incluso a su rol familiar como padre o madre para concederle toda la importancia a la tarea de llevar a cabo la revolución. “Los dirigentes de la revolución tienen hijos que en sus primeros balbuceos no aprenden a nombrar al padre; mujeres que deben ser parte del sacrificio general de su vida para llevar a cabo la revolución a su destino” (Guevara 1977, 15). Esta última es un proceso que tiene como fin la construcción del proyecto socialista a escala mundial. En cuanto a la preocupación por el bienestar material de los hijos, Guevara piensa que el hombre paradigmático debe aspirar a que sus hijos tengan lo que todos tienen y carezcan también de lo que el grupo carece. Para el Hombre Nuevo no debe ser importante la calidad de la carne que se come, la belleza de los sitios que se visita ni los objetos que pueda comprar con su salario. Todas estas preocupaciones materiales deben de estar ausentes del proyecto para el que se quiere modelar este Hombre Nuevo. Resulta obvio que Pizarro, como todos los jóvenes latinoamericanos adscritos a proyectos políticos de izquierda en ese tiempo, tiene en mente los dictados de Guevara cuando prioriza su patriotismo antes que su papel de esposo y padre en la esfera privada. Pese a ello, su anhelo de “paternar” es tan fuerte que no sólo se siente comprometido con su hija biológica María José sino que se considera un padre para Claudia,<sup>15</sup> la hija mayor de Myriam Rodríguez y como tal se comporta. También, de modo muy consciente, se siente un poco como el reemplazo de su padre Juan Antonio Pizarro en relación a su hermana Nina. Esto se hace evidente cuando ambos son encarcelados por su actividad subversiva y él se constituye en el mayor apoyo de su hermana para que ella pueda sobrellevar su cautiverio. Nada en estas relaciones

que establece resulta sencillo para él. Aunque dice trabajar para ser consecuente con el lugar que ya tiene en la historia y asegura entender la clase de sacrificios que ello exige de él, las culpas sobre lo que él mismo califica de irresponsabilidad con su pequeña familia lo abruma: “Tengo plena confianza en ti, en tu coraje, veo los múltiples problemas de toda índole que tendrás que afrontar, y lamento estar lejos, me siento estéril, también algo irresponsable, pero no hay por el momento alternativas” (Pizarro 2015, 51). En este mismo orden de ideas, se muestra atento a la educación no solo de sus hijas sino también a la de su sobrina Alejandra, hija de su hermana Nina. En razón de ello, le manifiesta a su madre que no desea que los niños de la familia Pizarro se eduquen en los Estados Unidos, lugar donde ella se ha establecido.<sup>16</sup> Se deduce que, al consignar este tipo de pensamientos en su carta, el paterfamilias y el militante se unen simbióticamente para dejar sentada, sin equívocos, su postura al respecto:

Pero los Estados Unidos tienen algo bello, es un país que ama a los niños... Lo que sí no deseáramos es que nuestros hijos fueran educados en los EE.UU. a partir de cierta edad queremos que nuestros hijos sean colombianos con todo lo bueno y lo malo que ello significa. Y para ser colombianos tienen que amar a un país que lucha contra la pobreza y no a un país que conoce el devenir de la abundancia. (Pizarro 2015, 81)

Sin embargo, como ya se ha expresado, el conflicto entre lo que considera deber revolucionario, sus sentimientos de soledad y sus anhelos por cumplir, a cabalidad, con su papel en el seno de su familia le hacen rebelarse, al menos sobre el papel, con su decisión de priorizar su compromiso político: “Estás lejos y tu ausencia es soledad aún en medio de la multitud. Es fácil requerirte y duro no tenerte, así políticamente me explique mil cosas que todo lo expliquen y justifiquen. Como debe ser, a veces la política es una joda” (Pizarro 2015, 84). El aislamiento, debido a los largos años de encarcelamiento en La Picota y la angustia que le causa que sus hijas estén privadas de su padre y de su madre debido a que Myriam también está confinada en la cárcel de mujeres de Bucaramanga, resultan en la ecuación política igual a “joda”, esto es, molestia, carga o lastre. Para el combatiente Pizarro, pensar de este modo resulta conflictivo cuando considera los preceptos que guían esa suerte de subjetividad colectiva que representa El Hombre Nuevo. Podemos deducir entonces que Pizarro no se resigna a la desconexión con su familia por el hecho de ser un cuadro importante en su organización. Incluso se atreve a confesar que, aunque suene a herejía, para él, es de suprema importancia saberse centro de cohesión y realización del hogar que ha formado con su compañera:

Que lo anterior suena herejía me importa poco, tú eres mi clan, tú eres mi hogar y aunque estemos en medio de una torrente<sup>17</sup> multitudinaria de hombres y mujeres, siempre sabré reconocer lo que a nosotros

corresponde, la individualidad que se forma y que se pierde en una relación de familia y en ella como un centro de cohesión y realización tú y yo. (Pizarro 2015, 105).

Aunque en el documental de Hernández se dan atisbos de ese padre al que se muestra como una persona cariñosa con sus descendientes y comprometida con la enseñanza de los valores en los que cree, es realmente, mediante la lectura de las cartas, donde llegamos a entender la complejidad y la naturaleza ambigua y cambiante de los sentimientos de un hombre que ha hecho una profesión de fe en relación con un proyecto comunitario revolucionario. No obstante, ese mismo hombre no se resigna a sufrir por los dogmatismos que le impiden cuidar de su familia biológica del mismo modo en que lo hace con la que él denomina su familia del M-19 o con sus proyectos políticos. De alguna manera, intenta conciliar estos afanes cuando reitera su amor a Myriam y su afecto a sus hijas sin olvidar amarrar estos dos afectos al imperativo político que lo guía: “Voy hacia tu bahía con afán de permanecer, con las viejas ganas de criar mis hijos y sembrar libertades” (Pizarro 2015, 179).

En el caso de los documentales argentinos, hay matices de lo que hemos planteado a partir del análisis del documental *Pizarro* y también del epistolario *De su puño y letra*. A diferencia de quienes recriminan a Albertina Carri por no darle un papel central en su documental al pensamiento político de sus padres o al de los contemporáneos de estos, pensamos que su apuesta por este modo de contar la historia en la pantalla no tiene la pretensión académica de contar la historia de su país de origen del mismo modo en que lo haría la historiografía tradicional. También resulta obvio que su desinterés por el discurso político de quienes acompañaron a sus padres en la lucha armada contra la dictadura hace parte de los cuestionamientos que expresa con respecto a su ideología y su manera de actuar. Como consecuencia, decide centrar la historia en ella y en las maneras en las que le afecta la ausencia de sus padres, con quienes mantiene una relación ambivalente que va desde un reproche cargado de rencor –por no haber privilegiado su deber como padres– hasta la admiración por lo que ella percibe como una entrega consecuente con los ideales que tenían. En el apartado donde explica el proceso de preproducción de *Los rubios* Carri sostiene:

Al ver vivos a los amigos de mis padres, quienes también habían participado de la lucha, armada o no, y que se había exiliado, no pude más que sentir desasosiego: ellos no habían sido consecuentes con su lucha pero estaban vivos. En esos momentos mis padres se me figuraron como dos héroes, los únicos capaces de creer y de luchar sin sopesar intereses personales. Los imaginé como suicidas, como Cristos, como superhéroes intelectuales, como geniales, como importantes, como pusilánimes,

como cobardes, como fracasados, pero nunca en ese tiempo pude pensarlos como humanos. (Carri 2007, 18)

Es justamente esa falta de humanidad de las figuras parentales la que Carri intenta descubrir con su acercamiento diferente. Por eso, “la despolitización” de la que se acusa a su filme, argumento que puede ser refutado de diversas maneras, es más la elección que hace la directora de un punto de vista –el de una joven directora que aplica la hermenéutica de la sospecha a los discursos políticos que han quedado consignados en los libros de su padre, a lo que sostienen los compañeros de militancia de este, a lo que cuentan los testigos del vecindario donde vivieron los Carri hasta el secuestro de Roberto y Ana María e incluso a los recuerdos de ella misma cuando era una niña y de los que duda de manera constante. Sus palabras no pueden ser más claras: “La razón por la cual no quiero encarar este trabajo desde ellos sino desde mí, reside fundamentalmente en que ya no sé qué son, ni que fueron. Persisten como un sentimiento que titila y va de la desesperación al odio y de la angustia máxima a la admiración” (Carri 2007, 18). De otro lado, si la culpa por estar al interior de una organización guerrillera clandestina y dejar, por ello, en un segundo plano a la familia aparece en Carlos Pizarro, no hay indicio de que esto haya ocurrido con Roberto Carri. En el guión de *Los rubios*, Carri incluye la transcripción de una serie de entrevistas que realiza a los amigos de sus padres y que, luego, decide no incluir en la película. De este modo, conocemos los testimonios de Ricardo Carri, Jorge Carpio y Lila Pastoriza. Todos ellos concuerdan en que Roberto Carri era un iluminado marxista, muy idealista, convencido de que el poder se podía tomar a través de las armas, pero también el más rígido en sus posturas: “Varios amigos estaban en Lealtad y había unas peleas terribles, sobre todo de parte de tu viejo, que era el más duro, el que tenía posiciones más rígidas” (Carri 2007, 71). También afirman que Ana María Caruso no era tan inflexible en sus posturas como su pareja, pero que su intención de no irse al exilio, como se lo sugirieron a ambos, se debió al compromiso que sentían ellos por culminar con éxito una empresa en la que ya se habían comprometido muchas personas.<sup>18</sup>

En el caso de *Papá Iván*, observamos a una María Inés Roqué que muestra también sentimientos ambiguos cuando se refiere a su padre. En el documental, confiesa sentirse orgullosa en su exilio mexicano cuando los compañeros de este le hablan de él y sus cualidades de liderazgo y entrega a la causa pero, al tiempo, emplea la figura de la madre, Azucena Rodríguez, también participante del movimiento guerrillero, para que sea ella quien revise discursivamente aquellos aspectos que no le convencían del accionar de Juan Julio Roqué en Montoneros.<sup>19</sup> En el filme, Rodríguez desapueba el empleo de armas y los actos de terrorismo en los que se implicó su esposo cuando estuvo a la cabeza de la organización de los Montoneros, como muestran sus palabras:

Sé que la violencia existe en todas las formas, en las formas más sutiles. Sé que hay violencia en las diferencias que existen, pero yo no podría ejercer la violencia ni aún contra los que la han ejercido arbitrariamente. Porque además siempre sentí que era inmolar tu vida. Y pensé que la vida es para vivirla, no para inmolarla. Porque creo que tiene sentido la lucha que haces cada día con tus hijos, con lo que haces, con lo que piensas, con lo que construyes. Y es que eso era un proyecto que, que tenía como finalidad la muerte y frente a eso, me rebelo y me rebelé siempre.

Advertimos entonces que, de esta manera, Rodríguez desacraliza al Roqué militante. Aunque en cámara recuerda su gran formación académica, su especial sensibilidad con la gente menos favorecida y su entrega a la docencia, también se atreve a bajar del pedestal su figura, señalando las características poco encomiables que ella advierte en Roqué, como su decidida apuesta por la violencia. De hecho, afirma que él la llegó a considerar el único camino para conseguir las reivindicaciones sociales con las que soñaba. También se resiente de la manera abrupta en la que terminó su matrimonio, al darse cuenta de que ella no deseaba pasar a la clandestinidad como él. Esto último fue interpretado por ella como una muestra fehaciente de una gran inflexibilidad ideológica, muy en consonancia con los planteamientos de Ernesto Guevara cuando señala el modelo que debe seguir el Hombre Nuevo. No resulta por ello gratuito que la figura del Che Guevara aparezca de manera recurrente en la película, bien en foto, en grafiti o en el cuestionamiento que la hija hace al padre, al darle centralidad en el documental a la voz de su madre. Es Roqué entonces una descendiente que reivindica el legado de su padre, pero que también lo revisa y lo cuestiona.

Por último, en *Pizarro*, al cierre del documental, la escritura del padre se hace voz en su hija quien, de esta manera, sigue el imperativo paterno de mantener viva la memoria de quien le dio la vida: “No me olvides. No dejes que yo me muera en tu corazón”. Pizarro hija no lo hace y, además, pone de manifiesto que el rescate discursivo del padre trasciende la esfera íntima que les compete a ellos dos y se extiende al ideario político de aquel que, en su corazón y en el eje fílmico, termina por reconstruir como un héroe preocupado por las injusticias sociales y dispuesto a dar su vida en aras de acabar con ellas: “Rebélate contra toda injusticia que veas a tu lado. No importa si sufres un poco con ello”. La *demasía política* que intenta contener Carri de diversas maneras en su documental no llega al filme de Hernández y tampoco, en éste, se acalla la voz de los compañeros del M-19, pero se escoge, de manera cuidadosa de qué se habla y por qué razones. Lo anterior se ilustra mediante el testimonio de Antonio Navarro Wolff, uno de los más reconocidos exmilitantes del M-19, a quien María José interpela en uno de los apartes de la película. Él le expresa que comprende su intención de buscar respuestas sobre lo

acontecido en el pasado y, de manera empática, señala que quizá, si él hubiese muerto, sus hijos estarían haciendo lo mismo que ella. Sin embargo, le confiesa que, a pesar de saber quienes fueron los victimarios del atentado que casi le cuesta la vida, él, como víctima directa, ha decidido pasar la página de modo total y absoluto para ser consecuente con su ideario de excombatiente. Se hace evidente que el camino que le señala Navarro Wolff es el del perdón y el olvido concertados. Carri, en cambio, quiere saber quiénes desaparecieron a sus padres para que se haga justicia. Al saberla esquiva, desde sus años de infancia hasta el filme que le sirve de “exorcizador de demonios”, recurre a mecanismos diversos como imaginar a sus padres abducidos por extraterrestres para no dirigir sus sentimientos de rencor a alguien en concreto o entrenar al hijo de su hermana para que declare, ante la cámara, que va a ajusticiar a los asesinos de sus abuelos: “Me gustaría filmar a mi sobrino de seis años, diciendo que cuando sepa quienes mataron a los papás de su mamá va ir a matarlos, pero mi hermana no me deja”.<sup>20</sup>

Si consideramos las actitudes de los hijos de las víctimas directas, tanto de la dictadura argentina como del conflicto armado colombiano, advertimos que algunos de ellos rechazan la actitud militante de sus progenitores, pues consideran que la vida de estos estuvo atravesada por lo que en este trabajo se ha denominado “*demasía política*” y que los privó de ellos. El resultado en los descendientes, como Albertina Carri, suele estar atravesado por actitudes de indiferencia e incluso de absoluto rechazo con las ideas que defendieron sus ancestros. En contraste, para otros hijos como María Inés Roqué y María José Pizarro, se debe hurgar en el pasado para reconstruir la evanescente figura del progenitor —que se conoce más por el testimonio de los otros que por la experiencia propia— pero sin desligarla del militante político, como intenta hacerlo Carri. Si esta última se distancia de HIJOS (acrónimo para Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), quienes le reclaman haber postergado la dimensión más específicamente política de la historia, María Inés Roqué es capaz de sentir admiración por los actos de su padre. Ella los considera legados políticos de valor sin negarse a la posibilidad de cuestionar las aristas que menos le gustan de él, como son su creencia de que la vía más expedita para llegar al poder era la violencia, el abandono de su madre en razón de su negativa a seguirlo en la clandestinidad y su rol como padre. En ese mismo orden de ideas, María José Pizarro, como Roqué, también admira y cuestiona a su padre, pero inclina la balanza por lo primero. Cabe anotar que, en contraste con Carri y Roqué, Pizarro alcanza a recordar a un padre que depuso las armas, que volvió a la legalidad y que, al hacerlo, se convirtió en un fenómeno de masas cuando lanzó su candidatura a la presidencia, en la que enarbó un discurso encaminado a la consecución de la paz. Quizá, por ello, lo llega a definir en una entrevista publicada en el diario *El Tiempo* de un modo menos nebuloso al de las directoras argentinas cuando tratan de recrear las figuras de sus respectivos progenitores. Esta postura se puede apreciar

si examinamos sus palabras en dicha entrevista cuando le preguntan qué imagen ha podido reconstruir de su padre y de su legado después de todos los años que ha dedicado a sus investigaciones. Ella responde que Carlos Pizarro era:

Un rebelde integral, que no se queda con la comodidad de su familia y su entorno social, pero que tampoco se queda en las Farc porque ahí no encontró el espacio que buscaba. Y cuando no se sintió cómodo en la guerra, también se le rebeló firmando la paz, un acto herético en ese entonces. Les llevó la contraria a los tiempos. Es un personaje que se me asemeja mucho a don Quijote, un hombre con una serie de valores en un tiempo en el que ya no existen: hablaba del honor, del respeto al enemigo, del valor de la palabra empeñada. Y tenía una relación con el arma que es muy distinta a la de un ‘traqueto’. Era un hombre valiente, porque para ir en contravía de todo hay que ser valiente. (El Tiempo, 2016).

Si Carri no desea involucrarse en la política sino humanizar la figura de sus padres y entender la ausencia de éstos

con *Los rubios* y todo el material que recoge para hacer la película, Roqué en *Papá Iván* presenta un padre en claroscuro, con grandes virtudes pero también con defectos notorios. No obstante, esta directora termina por aceptar que la realización de la película sobre su progenitor no le deja tantas respuestas como esperaba. Por ello considera que el filme no llega a constituirse en el epitafio simbólico que pensó que sería en la medida en que no le pudo dar punto final ni a sus cuestionamientos ni a su necesidad de honrar su memoria en ausencia de una tumba para hacerlo. Finalmente, María José Pizarro, que no es directora de cine como ellas, se presenta como artista plástica, superviviente y activista en la defensa de los derechos humanos y en la construcción de la paz, quehacer que muestra como el recibimiento de una bandera que le dejó su padre Carlos Pizarro Leongómez.<sup>21</sup> Podemos concluir diciendo que, quizá como Sarlo propone, esta hija de excombatientes aspira a que la actividad posmemorística pueda convertirse también en una suerte de “memoria corregida” que ponga sobre el tapete los errores de los progenitores para examinarlos y enmendarlos aunque las heroicidades de estatua tengan que deslucirse un poco.

### Notas

1. Véase Richard (2007, 143).
2. En el filme se menciona que, aunque Azucena Rodríguez hizo parte de la causa que se enfrentó a la dictadura argentina, se negó a dejar a sus hijos para pasar a la clandestinidad como lo hizo Juan Julio Roqué, en el año de 1972.
3. Myriam Rodríguez expresa en un testimonio que reproduce la página web de *Casa Amèrica Catalunya*: “Rápidamente, y a tiempo, había logrado escaparme en compañía de mis dos hijas, la mayor de 7 años y la pequeña de 8 meses de edad. Caminaba entre los piquetes de soldados que inundaban la ciudad, con una pequeña bolsa en donde llevaba los pañales y los biberones de mi hija y dos granadas de fragmentación” (2009).
4. Sobre esta temática, Fernán E. González González (2016) coincide con la visión de María José Pizarro y explica que el gobierno de Julio César Turbay Ayala fortalece la capacidad represiva del Estado a través del Estatuto de Seguridad. González dice de éste: “El Estatuto aumentaba las penas para los delitos de secuestro, extorsión y ataque armado y extendía la categoría de subversión para quienes adelantaran cualquier tipo de propaganda subversiva o incitara a la revuelta o a la desobediencia a las autoridades; además la fijación por estas penas era atribuida a autoridades subalternas militares, policiales y civiles” (González González 2016, 375-76).
5. En *Los rubios*, la amiga de la madre de Carri, al tiempo que recuerda el goulash que hacía Caruso y que califica como el mejor que llegó a probar, expresa: “... al mismo tiempo me la acuerdo revolviendo los ñoquis... con las dos niñitas dando vueltas por ahí, más vos que eras una bebida y mientras tanto haciéndome el bocho, porque su apariencia era la de Susanita, pero en realidad era Rasputín”.
6. Roberto Carri y Ana María Caruso “fueron secuestrados por militares el 24 de febrero de 1977 y llevados al centro de detención llamado El Sheraton. Poco después los asesinaron dejando huérfanas a tres niñas: Andrea, de once años, Paula, de cinco y Albertina, de tres” (Rufinelli 2010, 160).
7. También empleó en la clandestinidad otros nombres como Lino y Martín como lo refieren sus compañeros.
8. Margoth Leongómez, madre de Carlos Pizarro, en el texto *Las mujeres en la guerra* de Patricia Lara dice a la periodista que su hijo “le pidió perdón al país muchas veces” (Lara 2001, 287) por la toma del Palacio de Justicia. Ella misma lo considera un inmenso error del comando del M-19 en aquella época.
9. De hecho, Carlos Pizarro en su correspondencia no sólo manifiesta su admiración por la obra de Gabriel García Márquez, a quien le dice, de modo familiar “El viejo Gabo” (Pizarro 2015, 85) sino que insiste en identificarse con el coronel Aureliano Buendía, quien perdió, en el universo creado por el escritor colombiano, todas las batallas en las que participó. La misma

María José ha declarado que su dedicación al oficio de la joyería nace como una manera de rendirle un homenaje a su padre. En la entrevista realizada por Alfredo Molano Jimeno (2010), ella indica al respecto:

Mi papá decía que él era como el coronel Aureliano Buendía, que había peleado cien batallas y no había ganado ni una, y que al igual que el coronel, quería morir en un taller de alquimia haciendo pececitos de oro, porque eso requiere tal nivel de concentración que olvidaba los horrores de la guerra, y yo, que estudié joyería en Barcelona, me di cuenta de que es así, que es un mundo tan íntimo que tú empiezas a olvidar lo otro. Yo le hice su pescadito.

10. En este proyecto trabajaron el crítico peruano Julio Ortega y la esposa de Carlos Fuentes, la periodista Silvia Lemus. En la entrevista en *El Tiempo*, titulada “El libro llega en un momento perfecto”, María José Pizarro dice que el proyecto tardó tanto que pensó que no iba a salir nunca. También expresa que el resultado final le agradó pues la considera reivindicadora de su padre: “El libro reivindica la imagen del guerrillero, y eso es muy importante si queremos alcanzar la paz porque es una forma de humanizar a los enemigos y de entender que no son sólo un grupo de asesinos, de entender los motivos por los que la gente entra en la insurgencia armada”.
11. Un buen ejemplo de ello es la carta que Ana María Caruso dirige a su hija Paula, donde la felicita por su desempeño en el colegio al tiempo que le aconseja pedir ayuda a su círculo cercano o incluso a un analista para superar su nerviosismo. Caruso sugiere a su hija exponer, de manera franca, aquello que la perturba y reconoce su culpa por no estar con Albertina, ella y Andrea al expresar: “Yo sé que no es lo mismo que si estuviéramos nosotros y me siento muy culpable por no estar con ustedes” (Carri 2007, 95). Simultáneamente, le pide a Paula que cuide a Albertina, le sugiere que lea los libros que ha recomendado a Andrea y le pregunta por los preparativos para los sacramentos católicos que sabe que pronto hará. El padre, en cambio, se limita a agregar cuatro líneas escuetas en las que afirma: “Mamá ya les escribió todo lo que queríamos decirles” agregando unos cuantas palabras más y un breve saludo (Carri 2007, 95).
12. La razón por la cual deserta, según testimonio de su madre, fue porque “Carlos presencié en las Farc la ejecución de un compañero que había disentido” (Lara 2001, 275).
13. En el párrafo inicial de *De su puño y letra*, María José Pizarro explica que el 11 de septiembre de 1974 su padre había desertado de la guerrilla de las FARC y que, resguardándose de posibles represalias por su desertación, se ocultó en la casa de su amigo Nelson Osorio y de su esposa Marina (Pizarro 2015, 21). Aclara también que justo dos días después su madre llegó de Estados Unidos siendo éste el tiempo en que ellos se conocieron en una fiesta a la cual fueron invitados ambos.
14. María José Pizarro presenta apartados de cinco intervenciones diferentes dentro del mismo evento.
15. En el epistolario manifiesta su preocupación constante no sólo por el bienestar de María José sino que también se interesa por Claudia, a quien le dirige cartas y le dedica tiempo durante las visitas que ambas niñas le hacen en la prisión cuidando de que ésta no se sienta relegada por su hermana María José. De hecho dedica varias páginas cuestionando su habilidad para acercarse a Claudia dado el carácter tímido de ésta.
16. En la entrevista que la madre de Carlos Pizarro concede a Patricia Lara, la primera cuenta que, en determinado momento, tuvo que hacerse cargo de tres nietos: María José, Alejandra y Jacobo, los hijos respectivos de Carlos, Nina y Hernando pues éstos estaban encarcelados en Bogotá. En su testimonio, se refiere a los viajes que hacía de Cali a Bogotá para que sus nietos pudieran visitar a sus padres y a la dificultad de conseguir colegio para ellos puesto que en ninguna institución querían cederles cupo por ser hijos de guerrilleros.
17. Se ha transcrito la cita literal que asigna género femenino a la palabra torrente.
18. Carri expresa en la película tanto su incapacidad para entender la decisión tomada por sus padres como su ira por dicha decisión cuando afirma en la película: “Me cuesta trabajo entender la elección de mamá ¿por qué no se fue del país me pregunto una y otra vez. A veces me pregunto por qué me dejó aquí, en el mundo de los vivos. Y cuando llego a esta pregunta me revuelve la ira y recuerdo o eso creo, a Roberto Carri, mi padre y su ira o su labor incansable hasta la muerte”. Se hace evidente la distinción de motivaciones que la hija adjudica al padre y a la madre puesto que sólo habla de la ira de su progenitor y no de la de su madre.
19. Horacio Bernades (2004) declara al respecto de la centralidad de la figura materna en *Papá Iván*: “Es Azucena, a todos los efectos, la que guarda la doble llave que María Inés busca. La llave que permite acceder a la formación, convicciones y militancia política de Iván y también, al mismo tiempo, a la novela familiar de los Roqué. De allí también que lo que da un eje narrativo a *Papá Iván* sea algo tan íntimo y personal como una carta manuscrita. La larga carta que Juan Julio dejó en 1972 para sus hijos. Y que, emocionalmente devastadora, funciona de manera tan distinta a la que la madre de un soldado muerto lee en Fahrenheit 9/11: lo que allí es un visible golpe de efecto, aquí representa, en cambio, una decisión personal asumida, la de llevar al plano de lo público la esfera de lo íntimo”

20. En el guión que publica de su película, Albertina Carri explica que su hermana Paula le manifestó su deseo expreso de no hablar frente a las cámaras y que su hermana Andrea quiso colaborarle hablando frente a éstas, pero que solo decía cosas relevantes, desde su punto de vista, cuando ella apagaba la cámara.
21. En el momento presente María José Pizarro Rodríguez, como integrante del Movimiento Alternativo Indígena y Social -MAIS- encabeza la lista para las elecciones a la Cámara por Bogotá, que se realizarán el 11 marzo de 2018. Su partido ha hecho una coalición denominada “lista de la decencia” con los partidos Colombia Humana, Todos Somos Colombia, UP y ASI, según lo referencia el portal digital *Las2orillas*.

### Obras citadas

- Amado, Ana. 2009. *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Bernades, Horacio. “La carta abierta de una hija a su padre montonero.” En *Página 12*, 29 julio 2004. <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-38899-2004-07-29.html>
- Carri, Albertina. 2007. *Los rubios: cartografía de una película*. Buenos Aires: Gráficas Especiales.
- Casa Amèrica Catalunya. “Myriam Rodríguez, ex-guerrillera del M-19 de Colombia: ‘Queríamos romper el silencio, poner rostros a la revolución y hacer propuestas al país’.” En *Casa Amèrica Catalunya*, 15 mayo 2009. <http://americat.barcelona/es/myriam-rodriguez-ex-guerrillera-del-m-19-de-colombia-queriamos-romper-el-silencio-poner-rostros-a-la-revolucion-y-hacer-propuestas-al-pais-i>
- Fuentes, Carlos. 2016. *Aquiles o el guerrillero*. Bogotá: Alfaguara.
- Guevara, Ernesto. 1977. *El socialismo y el hombre nuevo*. México: Siglo XXI.
- González González, Fernán E. 2016. *Poder y violencia en Colombia*. Bogotá: Odecofi-Cinep.
- Hirsch, Marianne. 1997. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Quílez, Laia. 2007. “Autobiografía y ficción en el cine documental argentino. *Los rubios* de Albertina Carri: un caso paradigmático.” En *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, ed. Viviana Rangil, 72-85. Buenos Aires: Biblos.
- Lara, Patricia. 2001. *Las mujeres en la guerra*. Bogotá: Planeta.
- Molano Jimeno, Alfredo. “María José Pizarro: en el nombre del padre.” En *El Espectador*, 14 noviembre 2010. <https://www.elespectador.com/entretenimiento/arteygente/gente/articulo-234914-maria-jose-pizarro-el-nombre-del-padre>
- Pizarro, Carlos. 2015. *De su puño y letra*. Bogotá: Debate.
- Papá Iván*. 2004. Dir. María Inés Roqué. CCC-Zafra. Filme
- Pizarro*. 2016. Dir. Simón Hernández. Producciones La Popular. Filme
- R, Yaninne. “María José Pizarro encabeza la lista de la decencia a la Cámara de Bogotá.” En *Las2orillas*, 11 diciembre 2017. <https://www.las2orillas.co/maria-jose-pizarro-encabeza-la-lista-de-la-decencia-la-camara-de-bogota/>
- Richard, Nelly. 2007. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ruffinelli, Jorge. 2010. *América Latina en 130 documentales*. Santiago de Chile: Uqbar.
- Los rubios*. 2003. Dir. Albertina Carri. Primer Plano. Filme.

Sarlo, Beatriz. 2006. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo XXI.

*El Tiempo*. “El libro llega en un momento perfecto.” En *El Tiempo*, 21 mayo 2016. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16599148>

# Borradura de la identidad, heroísmo y suplantación en *La carroza de Bolívar* de Evelio Rosero y dos representaciones cinematográficas del héroe histórico<sup>1</sup> latinoamericano

Ricardo Andrés Manrique Granados/Investigador independiente

## Resumen

La recreaciones ficcionales recientes de la vida de Simón Bolívar han sido abundantes tanto en Colombia como en Venezuela, en donde han servido de estandartes políticos. ¿Qué procedimientos han usado para superar la brecha de *lo histórico* y ocupar lugares en los imaginarios sociales de ambos países? El presente artículo busca dirigirse hacia esa indagación a partir del estudio de *La carroza de Bolívar* (2012) de Evelio Rosero y de las películas de dos directores venezolanos sobre Bolívar. El marco crítico y teórico de Quentin Skinner permitirá una aproximación a las obras que otorgue un valor esencial a esta indagación organizada en torno al lugar de la ficción ante la historia y la cultura.

**Palabras claves:** Evelio Rosero, Simón Bolívar, identidad, historia, cine y literatura

## Abstract

The recent fictional recreations of the life of Simón Bolívar have been abundant in Colombia and in Venezuela, where they have served as political banners. What procedures have used such productions to overcome the historical gap and occupy places in the social imaginaries of both countries? This article seeks to address this inquiry based on the study of *La carroza de Bolívar* (2012), by Evelio Rosero, and the films of two Venezuelan directors about Bolívar. The critical and theoretical framework of Quentin Skinner will allow an approach to these works that will provide an essential value to this inquiry organized around the place of fiction before history and culture.

**Keywords:** Evelio Rosero, Simón Bolívar, identity, history, cinema and literature

Múltiples han sido las aproximaciones que la producción cultural colombiana ha tenido en torno a la figura de Simón Bolívar. La novela de Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto* (1989), y la película *Bolívar soy yo!* (2002), dirigida por Jorge Alí Triana, son solo dos ejemplos notables de las tentativas de representación del prócer latinoamericano que se han hecho en el país. Al igual que otras obras precedentes y posteriores, en sus propios lenguajes ambas se apropian de la imagen de Bolívar y conforman narrativas que, si bien corresponden por una parte a determinados aspectos utópicos del prócer y, por otra, a diversos rasgos históricos, evidencian matices con los que la figura de Bolívar ha sido representada, configurando perspectivas lúcidas ante problemáticas tales como los lugares de las artes en una sociedad convulsa y de la ficción ante la historia.

En tanto, múltiples han sido las apropiaciones de la figura de Bolívar que han sucedido en diversos contextos culturales. Como lo recuenta Nayibe Bermúdez Barrios en su estudio de 2008, la Base de Datos de Películas de Internet (*Internet Movie Database*) había registrado hasta el 2007 trece producciones cinematográficas de diversas naturalezas que habían tenido a Bolívar como protagonista, y además:

According to many academics, the cultural and historic significance of Bolívar has been tied up with his prestige (Jorge Melo 90), his mysticism and vision (Slatta 240, 2061), his charisma and engaging writing style (Bushnell 13-14), his ideas for a centralized state (Jaramillo, "Nación" 114), as well as his qualities as a modern hero in whom both writing and power coalesce (González Echevarría 194). These views contrast, however, with other poignant images in which the Liberator appears as allied with the military-cleric elites (Bushnell 16-17; Jaramillo, "Regiones" 205), as a dictator (Jaramillo, "Regiones"; 204; Murray 294), as a victim of the fatherland (Potrowski 39), and as a flawed humanized figure (Cowie 34; Mendez Ramírez 199). All of this without counting the radically conflicting views presented by personalities as close to him as generals Daniel Florencio O'Leary and H.L.V. Ducou-dray Holstein in their respective memoir (Archer). (Bermúdez Barrios 2008, 46)

Así pues, en medio de los matices inherentes a los diversos entornos culturales en los que se origina, la imagen de Bolívar ha ido anclada habitualmente a polaridades que

corresponden bien a la desconfianza o a la admiración; al desencantamiento receloso o a la cuasi icónica fascinación: fenómeno que se ve reflejado, usualmente en su cariz más halagüeño, en las numerosas producciones filmicas que han recurrido a él como protagonista. En ese sentido, si bien el presente artículo no propone un estudio detallado de las cintas que se han hecho en torno a Bolívar, ni busca analizar la totalidad de producciones literarias, críticas e historiográficas que se han gestado en torno de la figura del prócer —pues tales tentativas requerirían el análisis exhaustivo de una suma considerable de títulos como los aludidos anteriormente—, se reconoce de entrada la necesidad de un estudio de esa naturaleza y se busca conectar las distintas categorías textuales que atañen. Si bien el presente escrito no se niega a la posibilidad de ser eslabón de tal estudio, se limitará a proponer una perspectiva comparada que contempla por igual lo filmico y lo literario, así como la producción dada en Colombia y Venezuela. En ese sentido, se trabajará en organizar un análisis de *La carroza de Bolívar* (2012) de Evelio Rosero, novela merecedora del Premio Nacional de Novela, y en articular un diálogo transdisciplinario con dos trabajos cinematográficos que vieron la luz en el 2013, y que fueron dirigidos respectivamente por los venezolanos Alberto Arvelo y Luis Lamata: *Libertador* y *Bolívar, el hombre de las dificultades*.<sup>2</sup> Se buscará determinar de qué modos la novela del escritor bogotano Evelio Rosero —obra que plasma las acciones de Bolívar en Pasto, baluarte de la resistencia realista, y sus alrededores—, se contrapone a las posibilidades de creación ficcional cinematográfica desplegadas en las dos cintas aludidas, en particular en cuanto dichas producciones se acoplaron en su momento a circunstancias sociopolíticas decisivas y que marcaron una coyuntura significativa para Venezuela, Colombia y América Latina.

En suma, el objetivo del trabajo será establecer contrastes y comparaciones relevantes que ayuden a aclarar el panorama del diálogo que se entabla en torno de la figura de Bolívar como el héroe latinoamericano: diálogo que rompe la brecha de *lo nacional*. Así, en primer lugar se analizarán algunos rasgos fundamentales de las cintas ante algunos precedentes historiográficos. En segundo lugar, se hará un estudio de la novela de Rosero que tiene en cuenta, no solo el análisis previo de los filmes, sino la relevancia historiográfica de obras de ficción como la del bogotano, de acuerdo con algunos preceptos teóricos de Quentin Skinner. Por último, se propondrán conclusiones provechosas para el estudio de un panorama cultural transnacional en el que las comprensiones de *lo heroico* juegan papeles fundamentales en cuanto compete a lo político y lo social.

### **Dos visiones cinematográficas del héroe latinoamericano ante su realidad textual**

Las contingencias políticas de la última década estimularon la aparición de modelos novedosos de apropiación de la figura bolivariana. El año 2013 marcó un cambio crucial

en Latinoamérica. La muerte de Hugo Chávez, hasta entonces presidente de la República Bolivariana de Venezuela, supuso un conjunto de rupturas y de reorganizaciones políticas, económicas y sociales en el continente.<sup>3</sup> Este hecho también tuvo repercusiones drásticas en la producción cultural; en particular, en la audiovisual, en la que novedosas interpretaciones significaron reapropiaciones de una imagen del Libertador que era, de por sí, problemática en términos de su caracterización y afiliación ideológica. En ese sentido, el surgimiento de nuevas concepciones de Bolívar fue propiciado, por una parte, por una globalización cambiante en la que Latinoamérica ha tenido un rol tan convulso como esencial.<sup>4</sup> En ese escenario, lecturas deliberadamente parciales de sucesos históricos en los que el Libertador fue protagonista se ajustaron, por otra parte, a contextos económicos y sociales locales que ameritaron nuevas interpretaciones de la figura del héroe latinoamericano.

El Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas y la Fundación Villa del Cine, complejo cinematográfico patrocinado por el gobierno de Venezuela, impulsaron la producción de *Bolívar, el hombre de las dificultades* (2013). La cinta, que se centra en las peripecias del prócer en los años 1815 y 1816, fue dirigida por el venezolano Luis Alberto Lamata (Film Affinity 2013a). El mismo año se estrenó la superproducción *Libertador*, que se propuso reconstruir la vida de Bolívar desde su etapa formativa hasta su declive. El largometraje, que fue dirigido por el también venezolano Alberto Arvelo, fue una coproducción de empresas privadas de Venezuela, España, Alemania y los Estados Unidos, pero recibió también el apoyo del Gobierno de Venezuela (Film Affinity 2013b). La película de Arvelo recaudó una suma considerable para cualquier producción latinoamericana realizada en ese momento pero, como veremos, se destacó también por las licencias con las que sus creadores se alejaron de los marcos históricos en que se desarrolló la aventura transatlántica del Bolívar histórico.

Lo representado por *Bolívar, el hombre de las dificultades* se sitúa en un momento radicalmente significativo desde la perspectiva historiográfica. En 1815 Bolívar debió exiliarse en Jamaica, luego de que los ejércitos realistas retomaran el control de la Nueva Granada. Desde allí, el Libertador escribiría a Henry Cullen sobre los argumentos que justificarían la rebelión y, más adelante, la revolución en contra del Gobierno español.

En ese sentido, la película plantea un panorama en el que no solo se realiza la oposición al Régimen español, sino que además se reitera la falta de apoyo de parte del Gobierno británico a la causa independentista. En ese sentido, desde un punto de vista historiográfico vale la pena indagar, primero, sobre por qué habría Bolívar de esperar tal apoyo estando situado, precisamente, en una colonia inglesa, y en una situación crítica tanto en el sentido político como en el económico, e incluso teniendo una salud en declive. La pregunta, en

ese sentido, no versa solo acerca de la evidencia historiográfica que apunta a que el Libertador habría podido esperar semejante tipo de ayuda, sino la forma como podría ser *verosímil* dar mayor importancia a semejante causa, y no a la Realista. Es así notable que, precisamente en ese escenario, Bolívar redactara un documento que, centrándose en la opresión española, reclama el apoyo de otro Régimen: el inglés. En suma, es indispensable reconocer en cuál escenario, si bien el Libertador no obtuvo apoyo de ese Gobierno, sí fue capaz de despertar el interés de algunos británicos que se unieron a su causa, además de contratar mercenarios que defendieron su vida —aspecto que se estudiará progresivamente en el apartado dedicado al trabajo de Rosero—.

De acuerdo con las anteriores premisas, vale la pena remitirse directamente a la *Carta de Jamaica* (1915), y poner en un primer plano las alusiones que Simón Bolívar hizo a los derechos que correspondían a los nacidos en América. A saber:

Yo considero el estado actual de la América como cuando desplomado el Ymperio romano, cada desmembración formó un sistema político, conforme á sus intereses y situación, ó siguiendo la ambición particular de algunos Gefes, familiares ó Corporaciones. Con esta notable diferencia, que aquellos miembros dispersos volvían á restablecer sus antiguas naciones con las alteraciones que exigían las cosas ó los sucesos. Mas nosotros, que apenas conservamos vestigios de lo que en otro tiempo fue, y que por otra parte no somos Yndios ni Europeos, sino una especie media entre los legítimos propietarios del país y los usurpadores Españoles; en suma, siendo nosotros americanos por nacimiento; y nuestros derechos los de Europa, tenemos que disputar éstos á los del país, y que mantenernos en él contra la opinión de los invasores; así nos hallamos en el caso más extraordinario y complicado. (Bolívar 1915, 17)5

Con su alusión al modelo del Imperio Romano en su ocaso, Bolívar anticipa brillantemente el surgimiento de la concepción de América Latina como se la concibió desde el siglo XX. Sin embargo, también formula una premisa problemática cuando presenta a quiénes parece considerar ‘verdaderos americanos’, en oposición a los impostores que han venido a usurpar el poder y, en el mismo grado, a los auténticos acreedores del continente, a quienes sitúa en un segundo plano. En otras palabras, Bolívar parece rechazar vehementemente la intervención del europeo invasor pero, sorprendentemente, margina también la figura del indígena, a la que a su juicio corresponde un peso histórico tan prevalente en términos simbólicos como irrelevante en términos prácticos para la constitución de las Naciones americanas. En ese sentido, la película de Lamata además aborda brillantemente la temática de la exclusión de las mujeres y de los negros en la construcción de dichos

proyecto continental, lo cual se escenifica con el viaje de Bolívar a Haití (Lamata 2013).

En contraste, de acuerdo con el Bolívar textual, el desarrollo de la historia, al igual que sus beneficios materiales, le son reservados al ‘auténtico americano’: al *criollo*, quien deberá cumplir el imperativo de descender de europeos para encajar en el paradigma impuesto. Aquella postura complementa su visión del *saber* según aspectos como el espacio, la demografía y la ciencia aplicada al conocimiento del continente:

En mi opinión, es imposible responder á las preguntas // folio 2 // con que usted me ha honrado. El mismo Barón de Humboldt, con su universalidad de conocimientos teóricos y prácticos, apenas lo haría con esactitud; por que, aunque una parte de la Estadística y revolucion de América es conocida, me atrevo á asegurar que la mayor está cubierta de tinieblas, y por consecuencia, solo se pueden ofrecer conjeturas mas o menos aproximadas, sobre todo, en lo relativo á la suerte futura y á los verdaderos proyectos de los Americanos; pues cuantas combinaciones suministra la Historia de las naciones, de otras tantas és susceptible la nuestra, por sus posiciones físicas, por las vicisitudes de la guerra, y por los cálculos de la Política. (Bolívar 1915, 17)

De una manera tan sutil como ingeniosa, Bolívar otorga un lugar privilegiado al criollo; al americano, ilustrado y descendiente de europeos que cuenta con condiciones para apropiarse del territorio; al individuo cuyos privilegios le son otorgados por su formación, su *saber*, su origen, y por contar con la oportunidad de estar situado en el continente, es decir: por sus demás privilegios, que se condensan en un aspecto cognitivo que amerita la comparación con Humboldt. Mejor dicho, el fragmento hace notar que, ante las contingencias que envuelven a las gestas de independencia, el *saber* resulta esencial para la formulación discursiva del modelo de criollo que sustenta Bolívar, en la misma medida en que una cierta inconmensurabilidad del territorio impide el total conocimiento de América: excluye, así, incluso a europeos tan cultivados como Humboldt, e insinúa la puerta de entrada a una nueva identidad —la criolla— basada en el saber. En concordancia, Bolívar parece reiterar a lo largo de su escrito que únicamente los pertenecientes a cada una de las nuevas naciones americanas, quienes conocen el territorio y han luchado por él, podrán entablar acciones estratégicas para dominarlo (Bolívar 1915, 11-12). Así, el Bolívar histórico enaltece los esfuerzos de cada una de las regiones que resisten al dominio de los españoles mientras que otorga un lugar singular a los benefactores europeos:

La Europa haria un bien á la España en disuadirla de su obstinada temeridad, por que á lo menos le ahorraria los gastos que espnde y la sangre que derrama; afin de que, fijando su atencion en sus

propios recursos, fundase su prosperidad y poder sobre bases mas sólidas que de las de inciertas conquistas, un comercio precario, y esacciones violentas en pueblos remotos, enemigos y poderosos. La Europa misma por miras de sana política, debería haber preparado y ejecutado el proyecto de la Yndependencia Americana; no solo por que el equilibrio del mundo así lo exige, sino por que este és el medio lejítimo y seguro de adquirirse establesimientos ultramarinos de comercio. La Europa que no se halla agitada por las violentas pasiones de la venganza, ambicion y codicia, como la España, parese que estaba autorizada por todas las Leyes de la Equidad, á ilustrarla sobre sus bien entendidos intereses. (Bolívar 1915, 14)

El rol de la Europa benefactora apela al imperativo del libre intercambio para la gestación de un ordenamiento benéfico a ambos extremos del Atlántico, en cuyo caso se sugiere que la intervención del Viejo Continente habría sido oportuna en otro momento. Sin embargo, el grueso de la argumentación se dirige hacia la fiera con que las poderosas naciones americanas han sido capaces de oponerse por sí mismas al régimen opresor. En ese sentido, el filme de Lamata se aleja notablemente de una realidad cuya disposición histórica y hermenéutica respalda tanto a intereses como a contingencias históricamente concentrados en las naciones americanas.

Distinto de lo que sugiere el filme de Lamata, el contacto de los criollos con las colonias inglesas —al igual que con las francesas— habría permitido un proceso de emancipación provechoso para las élites criollas, mas no para los indígenas ni para los esclavos afroamericanos. El acceso al poder habría quedado limitado desde sus raíces adscritas a esa parte de la población americana, y se habría vinculado con intereses privados, mas no con tentativas políticas institucionalizadas. En ese contexto, el fugaz pero intenso amorío que el Bolívar ficcional de *Bolívar, el hombre de las dificultades* comparte con Madame Jeanne Bourvil, representaría esa tentativa incompleta de liberación auténtica, en la cual, además de los esclavos, eran incluidas las mujeres (Lamata 2013).

En contraste con la película de Lamata, *Libertador* se caracteriza por una heterogeneidad en su producción que distribuye mejor sus rasgos singulares y licencias creativas, al igual que sus desaciertos. Los desfases de la cinta de Arvelo se sitúan en el extremo opuesto de los de su coterránea, ya que enfatiza en la intervención de ideales e individuos extranjeros, mientras que pone en evidencia la volatilidad del protagonista mismo. De ese modo, las licencias del filme exponen la aparente *crisis de personalidad* de un Bolívar que desde el inicio del filme pone en evidencia una supuesta falta de independencia de su voluntad. Así, por una parte, el espectador habrá de ver a un Libertador que para desarrollar su empresa requiere del apoyo de Martin Torkington —personaje enteramente

ficcional—: un supuesto inversionista inglés que habría alentado sus iniciativas. Por otra, la cinta enfatiza en la relevancia de un grupo de heroicos soldados provenientes de Gran Bretaña, entre quienes se encuentra el coronel irlandés James Rooke; mercenarios cuyo incondicional y casi suicida apoyo a la causa resulta inverosímil. En suma, la película de Arvelo se sitúa decididamente al otro extremo de la de Lamata: *Libertador* desdibuja al héroe que busca exaltar, pues precisamente toma mayores licencias ficcionales en intersticios históricos fundamentales; rasgos cuyas ausencias deforman el complejo heroísmo del Bolívar histórico —con todo y los cuestionamientos que pudieran surgir en torno a él— y, junto con él, los de los gestores del continente. Así, rebaja la importancia de la población americana, que supuestamente es el eje del discurso, y que efectivamente fue protagonista de la causa libertadora.

Por otra parte, el filme no solo se abstiene de mostrar las acciones arbitrarias de Bolívar contra aliados como José Prudencio Padilla o su poca gallardía en el campo de batalla —peculiaridad que Lamata tampoco reconoce—, sino que muestra en él una causa inverosímil. El Bolívar de Arvelo se entrega por un pueblo cuya importancia nunca es manifiesta, pero cuya imagen es reiterada constantemente, conformando con él un paisaje que ambienta unas intenciones épicas que nunca son completas en el filme: un aspecto en el que la interpretación de Lamata es mucho más afortunada, pues como lo evidencia el propio título, se centra los aspectos *difícultosos* y prácticamente inverosímiles de la causa libertadora. En ese sentido, la relación que el filme de Arvelo sugiere, existió entre Bolívar y Antonio José de Sucre, tampoco es verosímil, pues no trasciende los aspectos que suponen el origen privilegiado y las circunstancias históricas compartidos por ambos, de modo que los intereses políticos comunes quedan en un vago segundo plano; una carencia que parecería compensada por la *materialidad americana* que apenas insinúa una atribulada fotografía que, si bien muestra las dimensiones de la hazaña de la causa libertadora, rompe con toda verosimilitud. En consecuencia, el pesar del Bolívar de Arvelo por sus fracasos da en una lamentación por un ego herido; por una gran pérdida —la de la amada, que bien podría ser eco de *María* (1867) y así de un proyecto de nación inconcluso, un ‘paisaje’ (in)habitable y un letrado *sabedor* frustrado (ver Alzate 2011), que no se aprovechan sino que se agotan en grandilocuencia— y por una venganza fallida e imposible. En suma, aquella *crisis de la personalidad* da en una *crisis de identidad*, por la ausencia de rasgos que configuren un criollismo como el entrevisto previamente: un tópico que será abordado conjuntamente en el análisis de la obra de Rosero.

### ***La carroza de Bolívar: una respuesta escrita desde otra periferia***

*Los ejércitos* (2007), la novela por la que Evelio Rosero mereció el prestigioso premio Tusquets, comparte con *La carroza de Bolívar* (2012) un conjunto de rasgos formales y

estructurales con los que vale la pena comenzar el abordaje de la obra del autor bogotano y sus consideraciones sobre el Libertador. Una referencia clásica, que alude al ingenio de Odiseo al enfrentar al cíclope Polifemo, da final a las desventuras de Ismael, protagonista de *Los ejércitos* que se ha sumido en los infiernos del trauma y la violencia en Colombia. Tras el delirio de la masacre, luego de haber conocido el horror absoluto por las circunstancias históricas de la agresión, la voz de Ismael profiere una frase desconcertante sobre lo que diría a quienes ve violar el cadáver de Geraldina, su hermosa vecina, que otrora admiró desde la distancia: “Les diré que me llamo Jesucristo, les diré que me llamo Simón Bolívar, les diré que me llamo Nadie” (Rosero 2007, 203).

En lugar de organizar en torno de sí una tabla de salvación, como en la *Odisea*, el gesto de Ismael de llamarse a sí mismo *Nadie*, derrumba simbólicamente todo sentido de humanidad que pueda quedar en él. Lo que en el canon de la literatura y del pensamiento occidentales fue ingenio o lucidez es, ahora, estupidez o locura; y lo que significó en la obra de Homero un escape ante la barbarie que representaba Polifemo, se transforma, en esta oportunidad, en un gesto de total rendición ante ella.<sup>6</sup> Ahora bien, Rosero amplía los alcances de ese gesto al mencionar a Bolívar y a Jesucristo pues son dos figuras cuyos cánones de pensamiento —respectivamente al Catolicismo y la Patria— resultan obsoletos e incluso nocivos ante la agresión, pues la justifican. En suma, dicha alusión parece preludiar los gestos textuales que constituyen respectivamente *Plegaria por un papa envenenado* (2014) —novela que no será tratada en esta oportunidad, pues no corresponde con el eje de estudios, pero que cabe mencionar—, y *La carroza de Bolívar*, obra cuyo andamiaje ficcional encaja en las alusiones a los textos clásicos que se reconocen al final de *Los ejércitos*.

Desde su inicio, *La carroza de Bolívar* hace manifiesta su alusión a los textos clásicos. El uso de un recurso similar al que da cierre a *Los ejércitos* demarca la inmersión en la profunda temática de la *ausencia* y la *crisis de la identidad*, recurso que desentraña, no solo la complejidad historiográfica inherente a la temática de lo criollo y su régimen de saber y de exclusiones, sino la remisión a una *ausencia* de la posibilidad del conocimiento de ello y de *lo propio*: una pérdida del sentido del lenguaje, o de todo significado, en el marco de un fenómeno similar al que Derrida denomina una *archi-escritura*, y la aparición del *significante del significante* que suscita una borradura del nombre propio (Derrida 1981, 111). En ese sentido, al inicio de la novela de Rosero, una voz remite a la del rapsoda de los cánones clásicos; sin embargo, dicha voz narrativa parece cantar a su propia musa, y no a la de las obras clásicas griegas:

Ayúdame a desenterrar la sombra del doctor Justo Pastor Proceso López, a descubrir la memoria de sus hijas, desde el día que la menor cumplía siete años y la mayor era desflorada en el establo de la

fincas, hasta el día de la muerte del doctor, pateado por un asno en plena avenida, pero háblame también del extravío de su mujer, Primavera Pinzón, canta su amor insospechado, dame fuerzas para buscar el exacto día nefasto en que el doctor se disfrazó de simio, a manera de broma inaugural, resuelto a sorprender a su mujer con un primer susto de carnaval de Blancos y Negros, ¿qué día fue?, 28 de diciembre, día de Inocentes, día de bromas, día de agua y baño purificador, año de 1966. (Rosero 2012, 13)

A primera vista, la invocada parece ser *Clio*, musa de la historia y la epopeya; hija de *Memoria* encargada de las vidas de los héroes: un carácter coincidente con una noción de identidad, ahora ausente y difícil de recuperar, enmarcado ahora en la enunciación del tradicional carnaval de Blancos y Negros. Además, este llamado tiene un tono singular: un matiz que trasciende lo trágico y que se asocia con la comedia. El lector verá cómo en el desarrollo de la novela el fragmento citado opera como una expresión mínima que se amplía y magnifica *fractalmente* a lo largo del relato.

La historia de Justo Pastor es la narración del fracaso de una reescritura historiográfica que debería haber develado el semblante desconocido del héroe nacional: el rostro de un hombre no solo injusto, bajo y sanguinario, sino además cobarde y decepcionante como héroe. Así, la novela se organiza como la reconstrucción de un fracaso en la empresa de develar un fracaso. La derrota de Justo Pastor, quien es incapaz de mostrar la derrota de Bolívar, adquiere en ese sentido una importancia fundamental, pues organiza un tropo que, *autocontenido*, envuelve a la novela; y así permite la entrada del discurso literario en el historiográfico. En suma, como veremos, el trabajo de Rosero se inmiscuye, mediante el sentir cultural que demarca la tradición, en la historia, y además en la historia del presente.

En primera instancia, *La carroza de Bolívar* expone la cobardía de Bolívar en el campo de batalla; la crueldad con la que traicionó a aliados como José Prudencio Padilla, quien por demás fue discriminado por las élites criollas por motivo de su raza; y el ahínco con que promocionó su imagen como la del Libertador (Rosero 2012, 65-67), quizá, su único éxito según ese hilo discursivo. Sin embargo, la mayor virtud del relato se relaciona con circunstancias que, situándose en un contexto más local, hieren hondo en la historia del país. Así, Rosero evidencia el papel que Bolívar tuvo en la primera gran masacre de la Nueva Granada de entonces, hoy Colombia: masacre conocida como la *Navidad Negra*.

En aquel entonces, las huestes bolivarianas habían tenido que lidiar con la fiera de la resistencia realista pastusa y con el líder indígena Agustín Agualongo. Sin embargo, para 1822, año de la masacre, el pueblo había desistido de las tentativas de rebelión. La masacre, narrada desde la perspectiva de Hilaria Ocampo, quien fuera víctima

y eslabón reaccionario ante los excesos del Libertador, aporta una perspectiva lúcida de la confrontación:

—Cuando los hombres de Agualongo abandonaron la ciudad, ella creyó, como la mayoría, que si la resistencia había claudicado también la matanza se detendría, que Pasto habría sido tomada y de nuevo sobrevendría la paz, restringida, pero paz al fin [...] Lo que no sospechó fue la posterior acción de los asesinos del Rifles en la ciudad desprotegida: “La matanza de hombres, mujeres y niños, se hizo aunque se acogían a las iglesias, y las calles quedaron cubiertas de cadáveres; de modo que *el tiempo de los Rifles* es frase que ha quedado en Pasto para significar la cruenta catástrofe” nos dice Sañudo. (Rosero 2012, 216)

Para llegar a mostrar este suceso, en la novela se conectan varios ejes narrativos. Por una parte, Justo Pastor Proceso habla de su entrevista con Polina Agrado, heredera de los excesos de Bolívar. Y por otra, el relato da cuenta de la profunda investigación emprendida por el historiador nariñense José Rafael Sañudo. Con todo, lo verdaderamente novedoso del texto se sitúa en cómo ambos ejes convergen en las indagaciones del catedrático Arcaín Chivo: indagaciones que se basan, entre otros recursos, en las denuncias que Carlos Marx hace de la imagen del Libertador; acusaciones que llevan a formular profundos cuestionamientos de la imagen paradigmática de Bolívar como un ‘líder generoso’, valiente y desinteresado, y a afirmar en su lugar la figura del primer dictador latinoamericano (Rosero 2012, 216, 232). Sin embargo, como se explorará suficientemente más adelante, dichas perspectivas están provistas de sesgos que requieren ser analizados.

En tanto, cabe destacar que el texto organiza una nueva perspectiva ante hábitos culturales antes naturalizados. Los marcos no ficcionales y los ficticios convergen en la novela, de modo que realzan los sucesos históricos que dieron sustento al hábito cultural de la celebración del día de inocentes en Pasto —el *carnaval*—, desnaturalizando de paso la costumbre popular. En otras palabras, la *novelación* del suceso lleva a que el lector cuestione su comprensión de la feroz y cómica antesala del carnaval de Blancos y Negros. Se efectúa así una ruptura del hábito cultural y de la tradición por medio de la forma del relato. De ese modo, los marcos narrativos de la obra traen a un primer plano el profundo vacío histórico que acompaña tradiciones tan asentadas en nuestro país como la celebración de los carnavales de Pasto. Pero no es esta la única forma como la forma novelada de *La carroza de Bolívar* suscita profundas indagaciones históricas.

El diálogo que entabla Justo Pastor con el catedrático Arcaín Chivo, el alcalde Matías Serrano y el obispo monseñor Montúfar, origina un marco narrativo en torno al cual se reorganiza la percepción del lector del sujeto

histórico. En ese sentido, es significativo que en la polifonía que permite el diálogo novelado de la obra converjan un representante de la academia, otro del clero y otro de la política gubernamental de la ciudad, y que a partir de la charla se desarrolle la desestabilización central de la figura de Bolívar. Lo mismo sucede con el hecho de que tal dinámica, que responde al gesto inicial de la invocación a las musas por una voz que muestre a profundidad las desgracias de Justo Pastor, desemboque en el fracaso total que evidencia el destino final de la carroza de Bolívar, que es destruida (Rosero 2012, 386). ¿Quizás ese gesto corresponda a una frustración histórica que atraviesa los orígenes del conflicto? A saber: ¿con la de la *ausencia verdadera* en los diálogos de los reales bandos beligerantes, y con cómo se vincula dicha ausencia con el desastre que da cierre a la obra? Tal noción corresponde, no solo al sentido de *borradura* y crisis de la identidad previamente anunciado, sino a un marco que dirige la atención hacia la historia del presente.

En consonancia, cobra relevancia el que, por una parte, la pandilla de estudiantes liderada por los hermanos Quiroz —el grupo que en primer lugar reprimió al catedrático Chivo— y, por otra, el general Lorenzo Aipe —amante de Primavera Pinzón, esposa de Justo Pastor—, quienes buscan desarticular la tentativa de reconstrucción histórica del doctor aglutinada en la carroza, estén siempre ausentes del diálogo sobre Bolívar, aunque sea a ellos a quienes más debería interesar el tema, pues son los agentes bélicos de la novela (Rosero 2012, 275-276). En ese mismo grado, es crucial que, a pesar de representar dos fuerzas aparentemente opuestas —a saber, la de un ‘ejército’ ultraconservador y la de una guerrilla mal fundamentada—, ambas organizaciones terminen compartiendo la causa de la defensa ciega del emblema bolivariano (Rosero 2012, 382). Dicha defensa se transforma, en consecuencia, en testimonio de una frustración histórica que trasciende al presente: representa el mismo sentido de impotencia de quienes continúan una guerra sin cuartel por causas difusas y, al estar al margen de las políticas gubernamentales, se organizan ineffectivamente, caducan y fracasan. Pero, ¿cómo se contrastan estas perspectivas de la narración novelada escrita con ambas producciones filmicas estudiadas, en especial según las peculiaridades de lenguajes y ritmos de difusión distintas, al igual que de lugares diferentes en los imaginarios colectivos?

Con el fin de abordar esta indagación, cabe remitirse a la alusión y el uso que Nayibe Bermúdez Barrios hace de los preceptos teóricos de Alison Landsberg, en el marco de su estudio de la película colombiana *Bolívar soy yo*. Como se observará, dichas nociones dirigen la atención hacia el lugar de la performatividad en la producción de Jorge Alí Triana: “By emphasizing the abilities of film to generate feelings such as empathy, Landsberg’s model offers a way of linking emotions to values and prosthetic memory to political action. Landsberg’s hypothesis seems productive for the study of Bolívar and the *telenovela* as ways of bridging gaps between individuals. In fact, Landsberg’s study echoes

Jesús Martín Barbero's and Sergio Cabrera's call for taking seriously the various technologies of memory, including film (Landsberg 158)" (Bermúdez Barrios 2008, 50). En su ensayo, Bermúdez Barrios se dedica al análisis de la película de Triana, en la que un actor de telenovela que personifica a Bolívar comienza a creer que es su personaje. Así, asocia la noción de la *memoria prostética* con las posibilidades que otorga lo cinematográfico, en tanto que la asignación colectiva de recuerdos o experiencias no vividos coincide con la imposición de un sentir común: una asociación que en el mejor de los casos se dirige, como se muestra con el foco de la *telenovela* en la producción de Triana, hacia la *empatía* y la indagación política (Bermúdez Barrios 2008, 60, 62, 63). Una práctica similar, pero trocada en su cariz más problemático, es la que se ha notado en el estudio de las producciones cinematográficas de Lamata y Arvelo: son *reapropiaciones* y *reinterpretaciones* de la historia que, a diferencia del desencantamiento político y bélico —con tintes barrocos— notado por Bermúdez Barrios en la película de Triana, dan en la exaltación de lo político y, consecuentemente, de lo bélico (ver Benjamin 2003, 96-98). ¿Pero no se extienden circunstancias paralelas igualmente inconvenientes a un contexto como el de la escritura novelada de Rosero?

En su ensayo, Bermúdez Barrios aborda también varias intervenciones y acciones del historiador colombiano Germán Arciniegas y Hugo Chávez en torno de la imagen de Bolívar; acciones que se vinculan con la noción de la *performatividad* (Bermúdez Barrios 2008, 46, 48, 49). "From this perspective, performance becomes one of the tools for the construction, transmission, and resignification of national identity" (Bermúdez Barrios 2008, 49). Dichas acciones políticas, con sus peligros e implicaciones, dirigen la atención hacia una instancia de performatividad individual; en tanto, la obra de Rosero aboca su bien planteada crítica de Bolívar en el contexto de un conjunto de tradiciones cuyo raigambre político no necesariamente corresponde con el de la obra, y en ello se encuentra su mayor desliz: en poner en contacto un sentido de identidad local y colectivo —en este caso, el de Nariño— como el carnaval, una práctica eminentemente performativa y colectiva, con una crítica histórica e historiográfica, notable por sus aspectos conflictivos, como la desarrollada en torno de Bolívar. En tanto, como era de esperarse por las diferencias de los lenguajes novelado y cinematográfico, el método en la narrativa del bogotano es diametralmente opuesto al de los directores venezolanos; pero además, mientras que ellos se concentran en un individuo cuyos rasgos humanos se acentúan e incluso se distorsionan, Rosero hace énfasis en sus actos, y en las consecuencias de estos en el imaginario de un país que solo ahora contempla algunas perspectivas que apuntan hacia el fin del Conflicto. Como se explorará, varias son las limitaciones que corresponden a dicha propuesta del lugar de la escritura literaria ante la historia y las prácticas culturales.

### A héroe muerto, héroe (im)puesto: una teoría de la novela histórica y la *borradura* de la identidad latinoamericana

Como se ha expuesto con el análisis desarrollado, *La carroza de Bolívar* pone en evidencia en qué grado la ficción ocupa un nuevo lugar ante la historia. La novela ejecuta un acto de distanciamiento ante la concepción aristotélica según la cual la historia narra las cosas como fueron mientras que la poesía las muestra como pudieron haber sido (Aristóteles 2003, 1451b 73-74). La narrativa de Rosero, por el contrario, evidencia en qué medida la historia *resulta ser* a partir de un conjunto amplio de circunstancias y hechos: es, primero que todo, un relato múltiple, flexible y no lineal, para ser luego *reinterpretado* de distintas formas —en diversos momentos del decurso histórico— de acuerdo con la información disponible, y según las circunstancias políticas que la rodeen como narrativa. En consonancia, es notable cómo el historiador y teórico Quentin Skinner realza en sus textos la noción del *contexto*, dado que es esencial para el desarrollo de la historia de las ideas (Skinner 1969, 3).

Como Skinner advierte, el proceso de la narrativa y la configuración de las ideas relevantes para la historia se deriva de un conjunto de *supuestos*; de concepciones dadas por sentado, que no conforman —como lo concebiría una visión dialéctica de la historia— el campo adverso al del la movilización histórica, sino que son precisamente bases del cambio histórico. Dicho proceso se enmarca así en el campo discursivo que conforma la realidad y, generalmente, *ha sido* la realidad tanto para la historia como para el historiador (Skinner 1969, 3-4).

Además, en "Interpretación, racionalidad y verdad", tercer capítulo de *Visiones políticas* (2002),<sup>7</sup> Skinner desarrolla su premisa central acerca del desarrollo de la historia de las ideas; le da fundamentos analíticos, y pone ese conjunto de concepciones en el plano de las *creencias*. Skinner evidencia que la *falsabilidad* de un conjunto de ideas no significa un abandono del sistema lógico que las rodea. A pesar de que dichas nociones puedan ser desmentidas en otro momento de la historia, según Skinner, deben seguir siendo vistas como fundamentales para comprender el decurso histórico, pues lo han moldeado en tanto que han sido *supuestos* vistos como verdad en distintos momentos de la historia (Skinner 2002, 30-31). En el contexto de Bolívar, tal concepción resulta iluminadora. Habrá que reconocer que, si bien es posible que Bolívar fuera esencialmente un cobarde o un traidor para cualquier individuo que no significara un avance en su plan dictatorial, también es fundamental reconocer primero que fue capaz de convencer a la mayoría de que no lo era. Lo mismo ocurre con el hecho de que a ojos de todos se hubiera transformado en el epítome del criollo ejemplar: una figura dispuesta a *sacrificarse* —como Cristo— por un conjunto de Naciones entonces —*ficticias*,— inexistentes. Así, aunque una evaluación cuidadosa de sus acciones llevara a considerarlo el primer

gran dictador y no el primer gran héroe latinoamericano, tiene una gran relevancia el modo como (con)textualmente Bolívar forjó de sí y para sí una imagen que trascendió sus propias limitaciones (Rosero 2012, 203).

En este punto vale la pena citar directamente a Gabriel García Márquez o, mejor, hacer mención de la cita que Rosero hace de él. Esto nos permitirá contemplar su perspectiva y la del canon cultural en paralelo a la del autor bogotano, y conducirá a aportar algunas evidencias historiográficas que llevarán a contemplar y refutar en el mismo grado la visión del Nobel:

Así describieron Carlos Marx y José Rafael Sañudo, cada uno a su manera, al Libertador Simón Bolívar, basados en testimonios y documentos irrefutables. Lo que no impediría que muchos años después la pluma pluscuamperfecta del taumaturgo hechicero escribiera que el general Bolívar “siempre tuvo a la muerte como un riesgo profesional sin remedio. Había hecho todas sus guerras en la línea de peligro. Había hecho todas sus guerras en la línea de peligro, sin sufrir ni un rasguño, y se movía en medio de la línea de fuego contrario con una serenidad tan insensata que hasta sus oficiales se conformaban con la explicación fácil de que se creía invulnerable. Andaba sin escolta, y comía y bebía sin ningún cuidado de le que le ofrecían donde fuera [...] su desinterés no era inconsciencia ni fatalismo, sino la certidumbre melancólica de que había de morir en su cama, pobre y desnudo, y sin el consuelo de la gratitud pública”. (Rosero 2012, 166-167)

Antes de citar a García Márquez, y de nombrar las juiciosas y acertadas intervenciones de Sañudo y Marx, la novela de Rosero ha puesto en evidencia que Bolívar dimitió en 1830 tras temer una derrota —sin dar siquiera la batalla— a manos del general Páez en Maracaibo (Rosero 2012, 165). Es esta una circunstancia bien conocida, incluso, por la historia oficial. Curiosamente, los sucesos que precedieron la desertión del Libertador fueron propiciadas por él mismo: fue Bolívar quien, además de ordenar la ejecución del almirante Padilla —quien por su condición racial no tenía el privilegio de un juicio—, conspiró en contra de Francisco de Paula Santander, quien sería su oponente en Venezuela (Rosero 2012, 164-165). Por poco se salvó el general Santander de correr la misma suerte que el valeroso almirante Padilla. Sin embargo, antes de renunciar al puesto que ya varios miembros del Congreso le habían instado a abandonar —pues su falta de lealtad a la causa, su ambición y su impredecibilidad eran bien conocidas—, Bolívar fue capaz de asegurarse de recibir una pensión anual que le permitiera marcharse al extranjero.

La actitud conspiradora de Bolívar, que lo aleja de la figura de gran estratega militar que la historia oficial ve en él, se nota en el modo como quiso engañar a la resistencia

pastusa hablando de un supuesto “tratado entre Portugal, Francia e Inglaterra en que estas naciones se comprometen a una mediación armada entre la América y la España” (Rosero 2012, 175). Dicha tentativa solo tuvo como consecuencia que antiguos aliados como “José María Obando con otros cuatro oficiales se pasasen a los republicanos” (Rosero 2012, 179). En tanto, y a pesar de acciones evidentemente desacertadas para la causa independentista, Bolívar fue capaz de hacer de sí mismo una figura tan respetada que obtuvo reconocimientos y homenajes que correspondían a otros miembros de la campaña, siendo ese el caso de la Batalla de Pichincha, cuyo verdadero acreedor fue “un joven y desconocido Antonio José de Sucre” (Rosero 2012, 200). Lo mismo sucedió con las Capitulaciones de Pasto, en cuyo caso dirigió una afanosa correspondencia a Santander “en que se advierte su ánimo de rebajar la victoria de Sucre” (Rosero 2012, 201). La carta es transcrita en la novela en su totalidad.

En este punto es relevante notar que las pocas aptitudes políticas y bélicas del Libertador tuvieron fuertes consecuencias en las campañas políticas y militares en las que intervino. Sin embargo, es igual de importante notar lo poco *razonable* que sería suponer que el autoproclamado Libertador y supuesto estratega militar no estableciera siquiera medidas de protección para sí mismo y que estuviera en la primera línea de batalla, como lo asegura García Márquez. En otras palabras, bien fuera Bolívar un proyecto de líder o de dictador, ¿desde qué ángulo sería aceptable tal comportamiento? En este punto vale la pena retornar al trabajo de Skinner.

El historiador y teórico inglés discute en varios de sus trabajos los grados de racionalidad con que se aceptan determinadas ‘verdades históricas’. En ese contexto, juega un rol fundamental la noción de *coherencia* en torno a la que él trabaja, al igual que la concepción de *racionalidad* que estructura su pensamiento.

A rational agent will be someone whose beliefs are held in the light of a certain attitude towards the process of belief formation itself. This attitude must certainly include an interest in consistency. Rational agents want their reasons for holding their beliefs to bear upon their truth. But to espouse a given belief as well as its contradictory is to hold at least one belief that must be false. A rational agent will thus be concerned, at least in seriously troubling cases, to identify and eliminate any such obvious inconsistencies. Above all, rational agents must be interested in the justification of their beliefs. They must be concerned with the kind of coherence, and where appropriate the kind of evidence, that give them grounds for concluding that their affirmations of belief can be in fact justified. They will thus be concerned to view their own beliefs critically, to consider whether they really can be justified by considering the degree to which they may be said to

fit with each other and with perceptual experience.  
(Skinner 2002, 32)

La crítica, de acuerdo con esta visión de la historia, existe; pero solo para considerar aquello que no es una creencia previa. En otras palabras: desde una perspectiva historiográfica, no se puede obturar un crítica real *de* la historia sino *en* ella, porque su criterio está limitado por determinadas creencias que anticipan la conclusión misma. Así, una visión como la de García Márquez corresponde con el aspecto de *coherencia* propuesto por Skinner. En ese contexto —y precisamente por ese contexto—, cualquier actuación, bien sea temeraria, cobarde o irracional, es tomada por valiente, ingeniosa o estratégica por lectores y escritores como García Márquez, solo porque quien la ha *ejecutado*, Bolívar —el héroe (d)escritor y (d)escrito—, ha *creado condiciones textuales* aptas para ser evaluado como el parangón de la virtud: de ahí el irónico y sucinto gesto textual que se observa en el texto de Rosero en *Los ejércitos* “Les diré que me llamo Jesucristo, les diré que me llamo Simón Bolívar, les diré que me llamo Nadie” (Rosero 2007, 203), que junta los arquetipos del *héroe* y el *sacrificado*. La imagen de aquel héroe abnegado ha sido delineada con tal cuidado que a primera vista se excluiría la posibilidad de que *el medio* en el que se enmarca sea verosímil; sin embargo, dado que este medio no incluirá sino que será el *pueblo mismo* —que habría de ser salvado por el caudillo y que se transformará en un aspecto instrumental de la construcción del tema épico—, el relato se hace historia. De ese modo, al igual que en las producciones de ambos directores venezolanos, en la novela de García Márquez el relato se hace fehaciente a costa de la verdad del héroe, que se desvanece como la del pueblo; pero son otros los procederes que imponen esta figura, y otras sus consecuencias. ¿Cómo abordar tales implicaciones?

\*\*\*

Como se ha analizado de la mano de Quentin Skinner, la investigación histórica supone traer a colación consistentemente los *supuestos* que han alentado cualquier cambio histórico, para evaluar los papeles de cada individuo en el decurso de los hechos. Dichas nociones se atienen a un

conjunto de fenómenos discursivos enmarcados en procesos contextuales de por sí significativos. Es posible afirmar que los rasgos historiográficos observados en las obras del Nobel y de ambos directores venezolanos, y sus contrastes, expuestos bajo el lente teórico propuesto con Skinner, son parciales en tanto que se invierte el orden historiográfico propuesto por el teórico inglés. De acuerdo con Skinner, los sujetos históricos deben ser analizados de tal modo que se estimen sus contextos y, de acuerdo con ellos, se determinen sus roles en la historia (Skinner 1969, 4-5). En contraste, aunque de maneras distintas, en la reconstrucción de García Márquez y en ambas obras cinematográficas analizadas la imagen de Bolívar y los rasgos de su supuesto heroísmo determinan la visión del contexto que rodea al personaje histórico. Sin embargo, la alternativa que se yergue en la obra de Rosero no está de exenta peculiaridades y deficiencias que deben ser contempladas.

Como se ha descrito previamente de la mano de Bermúdez Barrios y Landsberg, la ambientación del carnaval de Blancos y Negros y su asociación con la Navidad Negra en la novela da lugar a una cierta comprensión de la *performatividad* en la que se rompen los límites entre ficción y realidad, y se actualiza un sentir colectivo. Sin embargo, además se añade una carga narrativa en la que se *borra* al héroe que pudo haber sido Bolívar o su contendor, a costa de instaurar en su lugar al mártir, en Agualongo; o a la víctima, en Padilla; pero en cualquier caso no se formula una lectura histórica en la que verbigracia se expliquen las motivaciones de Agualongo para pertenecer a los Realistas, más allá de la oposición a Bolívar. Se cae de nuevo en el patrón de las polaridades y oposiciones que se enunció al inicio de este texto, y que es característico de las reconstrucciones del prócer (Bermúdez Barrios 2008, 46). Y en cualquier caso se formula una *borradura* de aspectos de una identidad como los formulados en torno al criollismo y sus vínculos con el saber: de nuevo, en la ficción como en la historia, la borradura *es* la identidad, mientras que la *archi-escritura* permite la figuración de un tercer término o un *significante del significante* (Derrida 1981, 111). En suma, es esa *suplantación* de la historia el aspecto común de las narrativas estudiadas, tanto colombianas como venezolanas y tanto filmicas como noveladas, aunque esos sean rasgos heredados de diversas narrativas y producciones que las preceden.

### Notas

1. Un esbozo de la sección final del presente estudio, que se dedica a *La carroza de Bolívar* de Evelio Rosero, fue presentado en el XIX Congreso de la Asociación de Colombianistas. Colombia: Tradiciones y Rupturas.
2. Es importante anotar que Bolívar, el hombre de las dificultades fue también el nombre de una telenovela sobre el prócer dirigida por el colombiano Jorge Alí Triana, la cual fue transmitida en 1981 en Colombia y en 1983 en Venezuela. Triana se basó en la historia real de Pedro Montoya, el actor que protagonizó *Bolívar soy yo!* (Bermúdez Barrios 2008, 63).
3. Hugo Chávez fue presidente de Venezuela desde febrero de 1999 hasta marzo de 2013, año de su fallecimiento. Otra muestra de los contrastes y singularidades aludidos está en el texto de Blackmore (2017).

4. Buena cuenta del problemático vínculo globalizado de los Estados Unidos con América Latina, y más específicamente, con Colombia, es la que se encuentra en los singulares pactos epistemológicos y materiales organizados en torno las aves según explica Quintero (2012): estudio que evidencia mediante el caso ornitológico que, aunque hay responsabilidad y ganancia de parte y parte en dichos intercambios, en ellos hay también profundos desbalances de poder.
5. En la transcripción de los fragmentos de la correspondencia de Bolívar se ha respetado, en todos los casos, la ortografía de los textos originales.
6. Se hace referencia al canto IX de la *Odisea* y al juego del lenguaje con el que Odiseo esquivo ingeniosamente a Polifemo al llamarse a sí mismo “Nadie”.
7. Mis traducciones de ambos títulos.

### Obras citadas

- Alter Producciones Audiovisuales (Productores) & Lamata Luis (Director). *Bolívar, el hombre de las dificultades*. 2013. Venezuela: Fundación Villa del Cine; Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC); Wanda Films.
- Alzate, Carolina. 2011. Otra amada y otro paisaje para nuestro Siglo XIX. Soledad Acosta de Samper y Eugenio Díaz Castro frente a María. *Lingüística y Literatura*, No. 59: 117-135.
- Aristóteles. 2003. *Artes poéticas*. Madrid: Visor.
- Benjamin, Walter. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducido por Andrés Weikert. México: Editorial Ítaca.
- Bermúdez Barrios, Nayibe. 2008. Bolívar I am: Telenovela, Performance, and Colombian National Identity. *Studies in Latin American Popular Culture*, 27: 45-70
- Blackmore, Lisa. 2017. Ruinas modernas y arte contemporáneo: el caso de El Helicóde de la Roca Tarpeya. *Cuadernos de Literatura*, 21, No. 42: 255-277.
- Bolívar, Simón. 1815 / 2015. *Carta de Jamaica*. Caracas: Comisión Presidencial para la Conmemoración del Bicentenario de la Carta de Jamaica.
- Derrida, Jacques. 1981. *Disseminations*. Traducido por Barbara Johnson. Chicago: The University of Chicago Press.
- Film Affinity. 2013a. *Bolívar, el hombre de las dificultades*. Recuperado de: <http://www.filmaffinity.com/es/film339717.html>
- Film Affinity. 2013b. *Libertador*. Recuperado de: <http://www.filmaffinity.com/es/film122108.html>
- Márquez, Gabriel García. 1989. *El general en su laberinto*. México: Oveja Negra.
- Ochoa, Clara (Productora), & Triana, Jorge Alí. (Director). 2002. *Bolívar soy yo*. Colombia: United Angels Productions.
- Quintero, Camilo. 2012. *Birds of Empire, Birds of Nation*. Bogotá: Uniandes.
- Rosero, Evelio. 2007. *Los ejércitos*. México: Tusquets.
- Rosero, Evelio. 2012. *La carroza de Bolívar*. México: Tusquets.
- San Mateo Films, WMG Film (Productores), & Arvelo, Alberto (Director). 2013. *Libertador*. España & Venezuela: Coproducción Venezuela-España; Producciones Insurgentes.
- Skinner, Quentin. 1969. Meaning and Understanding in the History of Ideas. *History and Theory*, 8, No. 1: 3- 53.
- Skinner, Quentin. 2002. *Visions of politics*. Cambridge: Cambridge University Press.

# La verdad y la conjetura en *La forma de las ruinas* de Juan Gabriel Vásquez

Bibiana Fuentes/University of Wisconsin Eau Claire

## Resumen

Este artículo discute la obra *La forma de las ruinas* de Juan Gabriel Vásquez. Analiza su uso de protocolos narrativos y sus implicaciones metaficcionales, filosóficas, literarias y éticas. Examina su relación intertextual con Jorge Luis Borges. Observa la relevancia y pertinencia de este texto dentro del diálogo político contemporáneo a su publicación. Argumenta que este texto hace un acercamiento a diferentes concepciones de la historia y su papel determinante en el impulso de fuerzas que motivan el actuar individual y colectivo. Al exponer diferentes concepciones del tiempo como teleológico, predeterminado por un plan divino, o contingente, la novela hace evidente la indeterminación de una verdad general frente al discurso de la historia.

**Palabras claves:** Historia colombiana, Jorge Eliecer Gaitán, Rafael Uribe Uribe, devenir histórico, Intertextualidad.

## Abstract

This article discusses Juan Gabriel Vasquez's *La forma de las ruinas*, analyzes its use of narrative protocols and its metafictional, philosophical, literary, and ethical implications, observes the intertextuality with Jorge Luis Borges, and situates the text's relevance within political discussions contemporary to its publication. It argues that this text addresses different conceptions of history and their determinative role in motivating individual and collective action. By exposing different conceptions of time, such as teleological, predetermined by a divine plan, or contingent, the novel exposes the competing visions of history.

**Keywords:** Colombian history, Jorge Eliecer Gaitán, Rafael Uribe Uribe, historical becoming, Intertextuality.

Saturados por la incertidumbre de una guerra tan prolongada, un gran porcentaje de la población colombiana vive al margen del conflicto. El método de supervivencia ha sido concentrarse en su vida personal y tratar de olvidar un pasado que avergüenza y aterroriza. Al menos ese es el caso del narrador personaje de la novela *La forma de las ruinas* de Juan Gabriel Vásquez, publicada en 2016, quien después de vivir un tiempo en España regresa a Colombia para continuar escribiendo y disfrutar de un hogar apacible con sus dos hijas y esposa. Sin embargo, el pasado parece resentir ese olvido, irrumpe de manera violenta y se inmiscuye en el presente mediante la aparición de un objeto cargado de un magnetismo de reliquia, la vértebra donde se habría incrustado la bala que determinó la muerte de Jorge Eliecer Gaitán, político liberal cuyo asesinato el 4 de abril de 1948 “se convirtió en un suceso desequilibrador, después del cual no ha sido posible recuperar la estabilidad política en Colombia.” (Banrepcultural)<sup>1</sup> A partir de este hallazgo, el narrador se ve sobrecogido por un instinto atávico que le despierta una sensibilidad y atracción por los misterios que ese objeto encierra, lo cual desencadena un complejo y doloroso proceso de reflexión sobre el tiempo, el desarrollo de la historia y la pertinencia del pasado en la formación de nuestro presente.

En la novela el pasado adquiere un carácter virtual que se actualiza en el presente de una manera tan imprevisible y violenta que sacude la tranquilidad de la cotidianidad generando un estancamiento del presente y un freno del impulso del porvenir. Esta irrupción permite reflexionar acerca de las diferentes y contradictorias concepciones sobre el carácter del devenir histórico que están presentes en el lenguaje cotidiano, especialmente, cuando se habla de la realización personal, el proyecto de vida y la visión como sociedad.

Sin ser conscientes de ello, repetimos frases en las que subyace una concepción teleológica de la historia como una línea cuya trayectoria tiene un objetivo o propósito.<sup>2</sup> Esta concepción está en la base de la dialéctica hegeliana según la cual el pasado es el lugar de un conflicto superado y el presente la promesa de un porvenir que revelará los frutos del progreso.<sup>3</sup> La historia se desarrolla en un proceso de constante negación que produce una posterior afirmación; por lo tanto, los conflictos históricos no son sino etapas de un proceso de depuración con un fin de perfeccionamiento.<sup>4</sup> Hegel definió como ideal a alcanzar, a partir de la superación del caos de la historia, un estado global de razón universal, cuya cualidad sería la libertad: “la historia universal es el

desarrollo de la conciencia, del espíritu de su libertad y de la efectivización de esa conciencia” (Hegel 2005, 151).

A partir de esta visión teleológica de la historia, algunas sociedades que se conciben a sí mismas como modernas identifican su propio telos, ya sea la superación de la injusticia, la búsqueda de la igualdad, el desarrollo de la razón, la ciencia, la tecnología, o como es el caso en la economía neoliberal la maximización de las ganancias de la empresa privada. Esta concepción subyace en los discursos que justifican la eliminación de algunos elementos por la posibilidad de un mundo más desarrollado que avanza hacia su potencialidad.

En el contexto socio-político de Colombia, especialmente en relación al momento coyuntural del acuerdo de paz con las FARC generado en 2016, año de publicación de la novela, esta concepción teleológica aparece en los discursos que prometen un futuro próspero, libre de los conflictos del pasado.<sup>5</sup> El poeta y ensayista William Ospina en su libro *De la Habana a la paz*, publicado en 2016, nos ofrece un ejemplo de esta postura. El autor observa la opinión de algunos analistas según la cual existe una urgencia por dejar atrás el pasado doloroso y preparar lo más pronto posible un futuro amnésico, renacido y lleno de prosperidad; “a menudo oigo decir en las reuniones que analizan nuestro drama histórico que ya no podemos tener esperanzas en los hombres del presente, que hay que pensar en los hombres del futuro, los únicos que acaso tengan redención” (Ospina 2016, 16). Ospina analiza esta actitud como excluyente, en realidad, porque implica la perpetuación del señalamiento del otro y la negación de la propia responsabilidad. Aquellos que ven en los hombres del presente una causa perdida no se incluyen en ese grupo, no cuestionan su privilegio social y racial y su negativa a sacrificar lo que estructuralmente les ha sido dado y que consideran su derecho. Como si al cortar el tumor maligno de la insurgencia, el cuerpo social superara la enfermedad y alcanzara un mejor estado de salud. Sin ver el inconveniente lógico, se consideran a sí mismos elementos que construirán el futuro sin cambiar en absoluto los problemas estructurales del pasado y del presente. El curso de la historia, entonces, resulta, desde esta perspectiva, como una línea discontinua en la que se saldan las cuentas y se vuelve a comenzar desde cero. Es una visión optimista, y hasta cierto punto ingenua, ya que asume que la gente del futuro tendrá, a diferencia de la del pasado, un carácter y un actuar que evidencia que se avanza como sociedad.

Paralela a la confianza en el progreso existe una segunda concepción que considera que ese ideal ya ha sido alcanzado en el pasado, específicamente en la edad media, y que a partir de ese momento nos hemos ido alejando de ese lugar de perfección. Es una concepción que se impulsa en dirección contraria al discurso del progreso y que busca recapturar una perfección edénica. Aquellos abanderados de esta causa consideran que la modernidad ha alejado a los individuos cada vez más de los valores tradicionales, acercándolos

al abismo de la destrucción. Es una visión que concibe la existencia de un plan divino predeterminado al que los individuos deben someterse. Se considera el presente no como la culminación positiva de la historia sino como una antítesis negativa que será superada cuando los patrones del pasado reemerjan en un futuro ideal; de allí su fuerza y motivación, ya que consideran su lucha fundamental para llegar más pronto a ese paraíso recuperado.

Jorge Andrés Hernández en su libro *El último inquisidor*, publicado en 2016, presenta como ejemplo de este pensamiento la Fraternidad Sacerdotal de San Pio X, fundada por Marcel Lefebvre en 1970, la cual se autodefine como una repuesta al cambio de orientación de la sociedad hacia el hombre en lugar de Dios. El historiador analiza la influencia de esta fraternidad en Latinoamérica y observa el proceso que se generó específicamente en Colombia, “de contra-reforma y de un modo más amplio de contra-ilustración, que perdura con matices hasta hoy” (Hernández 2016, 135). Esta tendencia ideológica ha influenciado el pensamiento de políticos como Alejandro Ordoñez, Procurador General de la nación entre 2009 y 2016, quien promulgó en su discurso un retorno de los valores tradicionales y la eliminación del estado laico.<sup>6</sup>

La novela *La forma de las ruinas* de Juan Gabriel Vásquez ilustra el rol determinante que tienen estas concepciones del devenir histórico en la formación de ciertas posturas radicales que han definido momentos claves de la historia colombiana. A través de este texto el autor propone que la memoria y la revisión histórica son temas recurrentes, pertinentes y hasta cierto punto urgentes en el panorama cultural y social del presente. La lectura de *La forma de las ruinas* sugiere varias preguntas: ¿Cuáles son las concepciones del devenir histórico que se presentan en esta novela? ¿Qué relación tienen con la aceptación o el rechazo a las transformaciones sociales? ¿De qué manera contribuye el texto literario a nuestra negociación con el pasado? En las siguientes páginas me propongo acercarme a algunas de estas preguntas, para ello discutiré los protocolos narrativos que utiliza la novela, los diferentes planteamientos en relación al rol de la literatura, la ilustración de las concepciones del devenir histórico, y su propuesta en relación a la memoria y la revisión histórica.

En *La forma de las ruinas* el escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez se vale de la estrategia de la confrontación como protocolo narrativo para generar un diálogo sobre la historia de Colombia en el siglo XX. La voz narrativa es un escritor llamado Juan Gabriel Vásquez quien es además personaje actuante de esta novela y hace referencia a ciertos hechos que se podrían considerar autobiográficos en relación al autor, sin embargo, de aquí en adelante cuando utilice el nombre de Vásquez me referiré al personaje y no al autor. Así mismo, el autor crea el personaje de Carlos Carballo, un maniático de las teorías de la conspiración, quien le sirve

de interlocutor y de contendiente intelectual al personaje de Vásquez.

Para hacer evidente la distancia entre estos dos personajes, la narrativa introduce a Carballo como un fanático ingenuo que cree que los hechos que presenta la ficción de Jorge Luis Borges y Gabriel García Márquez son literalmente tomados de la realidad, recurso conveniente mediante el cual se introduce la relación intertextual con estos autores, a lo cual un irritado Vásquez responde groseramente, “no sé si uno deba tomarse el párrafo suelto de un novelista como si fuera la verdad revelada. Por más García Márquez que sea” (Vásquez 2016, 61). La mención de *Vivir para contarla* de García Márquez contribuye a la contextualización de la novela misma como un texto que contiene elementos que fluctúan entre la anécdota, la biografía y la ficción, como si para hablar de la historia nacional se requiriera de algo más que los datos verificables del discurso historiográfico.

Así mismo “El pudor de la historia” publicado en *Otras inquisiciones* en 1952 y “Tema del traidor y el héroe,” incluido en *Ficciones* 1944, de Jorge Luis Borges son intertextos fundamentales a nivel narrativo y filosófico. En “El pudor de la historia” el narrador observa como hechos relevantes al devenir histórico, personajes y fechas, pueden permanecer ocultos por mucho tiempo al no ser registrados por la historia oficial, “yo he sospechado que la historia, la verdadera historia, es más pudorosa y que sus fechas esenciales pueden ser, asimismo, durante largo tiempo, secretas” (Borges 1974, 754). Aquel que aprenda a observar estos hechos de la historia tendrá mayor posibilidad de intuir las profecías del futuro. En el teatro una estrategia para revelar esos hechos ocultos es la inclusión de un segundo actor, “con el segundo actor entraron el diálogo y las indefinidas posibilidades de la reacción de unos caracteres sobre otros” (Borges 1974, 755). Por lo tanto, la relación intertextual con este texto de Borges nos informa que en *La forma de las ruinas* el protocolo narrativo del contendiente tiene como objetivo poner en escena esta estrategia del diálogo entre dos personajes que hacen una lectura literal y figurativa de la historia. A través del diálogo se busca la revelación de esos hechos ocultos que iluminen el presente y el futuro.

Vásquez imagina a Carballo, “el seguidor de conspiraciones,” leyendo “El pudor de la historia” y pensando en “fechas secretas más importantes que el 9 de abril de 1948, día de su obsesión malsana” (Vásquez 2016, 260). Luego, asume que al leer “Tema del Traidor y el héroe,” Carballo ha entrado en un laberinto mental donde la historia es una repetición o combinación de “paralelismos que inducen a suponer una secreta forma del tiempo, un dibujo de líneas que se repiten” (Borges 1974, 497). Sin embargo, Carballo lo sorprende al aclararle que no se está adentrando en elucubraciones metafísicas; por el contrario, Carballo observa los paralelismos entre Rafael Uribe Uribe y Jorge Eliécer Gaitán y analiza que, aunque los actores no sean los mismos, Kilpatrick no fue Julio Cesar, al igual que Gaitán no fue Uribe,

existe un monstruo que ha perpetrado a través de la historia cada uno de estos magnicidios,

Hablo de un monstruo, un monstruo inmortal, el monstruo de muchas caras y muchos nombres que tantas veces ha matado y matará otra vez, porque aquí nada ha cambiado en siglos de existencia y no va a cambiar jamás, porque este triste país nuestro es como un ratón corriendo en un carrusel. (Vásquez 2016, 539)

Este enunciado de Carballo sintetiza la motivación de toda la novela. Lo que se busca en más de 500 páginas es determinar quién es ese monstruo inmortal y cómo saltar fuera del carrusel. Para ello la narración tendrá que dar una vuelta por el pasado de la nación y adentrarse en la investigación del asesinato de Rafael Uribe Uribe en 1914, y en el de Gaitán en el 1948, para hallar de una vez por todas la identidad detrás de la figura sin rostro.<sup>7</sup>

Carballo cree completamente en la existencia de verdades ocultas detrás de los asesinatos de Uribe Uribe y de Gaitán. Verdades que no quedan en la historia oficial y que solo las mentes abiertas como la suya son capaces de entrever, “hay verdades que no son menos verdaderas por el hecho de que nadie las sepa. Tal vez ocurrieron en algún lugar raro adonde no pueden ir los periodistas ni los historiadores” (Vásquez 2016, 491). Premisa que resulta congruente con los comentarios del narrador de Borges en “El pudor de la historia.” La falta de respuestas en el discurso de la historia y la impunidad alrededor de los crímenes lo obligan a buscar refugio en la literatura, como si esta tuviera el potencial de recuperar algo que ya se ha perdido. La narración, entonces, plantea el estatus privilegiado de la literatura en el discurso historiográfico como un instrumento de especulación histórica que contiene su propia verdad. Si la historia se ocupa de los hechos verificables, la literatura debe recrear aquello que no lo es, pero sin lo cual tendríamos una imagen más incompleta de la realidad.

Frente a los vacíos de la historia, a la literatura no le queda otro remedio que especular. Sin embargo, esto no es un inventar sin fundamento, no, la literatura se vale del archivo. Así como el padre de Francisco Benavides trata de resolver “crímenes celebres desde el punto de vista de la ciencia forense,” (91) el escritor reconstruye las piezas de un rompecabezas incompleto con los bordes de los hechos corroborados, el contexto socio-político, los discursos del momento, las palabras de sus protagonistas y la cadena de consecuencias resultantes, desde el punto de vista particular de la literatura. No es una simple “reproducción novelada de los hechos verdaderos y comprobables,” sino una exploración en “el reino de la posibilidad, de la especulación, o la intromisión que hace el novelista en lugares que le están vedados al periodista o al historiador” (Vásquez 2016, 205). La escritura ficcional es, entonces, exploración y desarrollo de una conjetura contextualmente posible. Para Carballo,

“sacar a la luz una conjetura es la labor más noble que puede llevar a cabo una persona. Desbaratar una mentira del tamaño de un mundo” (Vásquez 2016, 300), lo cual implica que la ficción no solo viene a ser un artefacto más de la historia, sino además tiene el potencial de desvirtuar la validez de hechos previamente no cuestionados.

*La forma de las ruinas* utiliza la misma estructura metaficcional de “Tema del traidor y el héroe” de Borges, al desarrollar dos niveles de lectura en la narración: el primero es el de la investigación, donde se hacen conjeturas frente a los autores de dos magnicidios, el segundo, el de la especulación, donde se hacen observaciones sobre los pensamientos, sentimientos y análisis de los investigadores. En “Tema del traidor y el héroe” el primer nivel introduce al investigador Ryan negociando con los vacíos de la historia oficial, “hay zonas de la historia que no... han sido relevadas aún; hoy... la vislumbro así” (Borges 2012, 177); y en un segundo nivel, el narrador extradiegético analiza las motivaciones y elucubraciones del investigador. El autor de *La forma de las ruinas* utiliza esta misma estructura. Ficcionaliza a Anzola, el autor de la investigación no oficial del magnicidio de Uribe Uribe, y crea a Carballo, un obsesionado de las conspiraciones, con quien Vásquez puede negociar las ideas de Anzola.<sup>8</sup> Al incluir estos dos niveles se enfatiza la lectura como elemento metaficcional. Vásquez, personaje, hace una lectura del texto de Anzola que le permite adentrarse en la investigación al mismo tiempo que se adentra en la psicología del investigador. Este texto, entonces, se ubica coherentemente dentro del género detectivesco latinoamericano; es una narración de un proceso de investigación que paralelamente se adentra en el carácter humano del detective al explorar sus pensamientos y sentimientos.

A la literatura le concierne la conciencia individual, por eso su especulación sobre el pasado se da desde adentro, desde los pensamientos y los sentimientos de aquellos protagonistas. Vásquez, por ejemplo, imagina lo que Anzola pudo haber pensado al encontrar la evidencia de un tercer asesino, “Anzola hubiera podido sentirse vindicado, pero se sintió triste. Se sintió solo” (Vásquez 2016, 309). Como explica el autor en una entrevista con Camila Pinzón, esta exploración del alma de los personajes es posible gracias a que la literatura es ese “lugar donde nadie intenta convencernos de nada, ese espacio único de libertad moral, emocional e ideológica” (Pinzón 2016, 1). La literatura explora un espacio negado a la historia, restringida por su demanda de evidencia verificable, el interior del individuo, su conciencia, su pensamiento, su alma.

Al especular sobre los pensamientos y acciones de Anzola, Vásquez no solamente construye subjetividades motivadas por su búsqueda de la verdad y su anhelo de justicia, además, expone todo un proceso de análisis de la evidencia no judicial, testimonios, rumores, opiniones, indicios, que en muchos casos revela los motivos e intereses de diferentes individuos. Información no verificable pero que

resulta evidente gracias a la suma de indicios y a la ventaja que da el paso del tiempo y su vista retrospectiva.

En el caso del asesinato de Uribe Uribe, Vásquez analiza los elementos que llevan a Anzola a sacar sus conclusiones.<sup>9</sup> A pesar de ser incapaz de proveer pruebas sobre la culpabilidad de individuos diferentes a Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal, Anzola observa en las motivaciones de diferentes individuos que el magnicidio fue producto de una fuerza reactiva del campo social que requería a toda costa detener la fuerza de un movimiento de transformación que alteraría las estructuras presentes desde la colonia. Estas conclusiones resultan evidentes en documentos como periódicos, discursos del pulpito y testimonios de testigos. Para Anzola, resulta incontrovertible el odio por parte de los conservadores, quienes “se permitían uno que otro comentario ambiguo sobre las maneras que tiene Dios de escribir recto en renglones torcidos” (Vásquez 2016, 330). Así lo demuestra en las conclusiones que en 1917 publicara en su controversial texto *Quiénes son?*, según las cuales, los asesinos no serían otros que los conservadores radicales aliados con la iglesia y la policía:

El asesinato fue fraguado por ese grupo de conservadores carlistas... que seguramente continuará su serie de crímenes contra todo aquel que por sus condiciones superiores se coloque en situación de poner el país en marcha hacia la democracia y que el alma de esta torva y tenebrosa agrupación es la llamada Compañía de Sacerdotes Jesuitas. (Vásquez 2016, 416)

En sus conversaciones con Carballo, Vásquez advierte su total adherencia al análisis de Anzola; Carballo cree completamente en la existencia de esta fuerza reactiva, certidumbre que fundamenta en su análisis de los hechos previos y posteriores a los dos magnicidios. Si en algo se reflejan los dos asesinatos es en la obvia intransigencia que determina la polaridad política. Carballo observa la coincidencia de ofertas de tregua que son recibidas más como amenazas que como posibilidades de salir del conflicto. Por ejemplo, después de la derrota liberal de La Guerra de los Mil Días, Uribe Uribe apoyó al candidato conservador José Vicente Concha con el objetivo de llegar a una tregua política, dejar atrás los odios y contribuir a la construcción del país superando las diferencias bipartidistas, y es quizás esta decisión la que determinó su muerte.

Anzola observa el aislamiento y vulnerabilidad que esta actitud conciliatoria implicó para el general, “en la última década, Uribe Uribe, emblema del liberalismo más recalcitrante, había sufrido una metamorfosis que a sus partidarios les pareció escandalosa.” Se había convertido en “el diplomático, el hombre de paz, cuya única obsesión era lograr la reconciliación del país” (Vásquez 2016, 265). La desconfianza sobre sus intenciones evidencia el nivel de radicalización que ya era evidente a principios de siglo, “Uribe era un

propagador de doctrinas corruptoras y estaba condenado al fuego eterno como liberal; para la mitad de los liberales era un conservador, traidor a su partido y a su causa” (Vásquez 2016, 265). Además, frente a la posibilidad de compartir el poder, muchos conservadores se mostraron intransigentes, ya que si habían ganado la batalla militar lo consecuente sería la total eliminación del partido liberal.

Si La Guerra de los Mil Días había dado como vencedor al conservatismo era porque el espíritu de la historia había hecho justicia a los valores tradicionales y dado evidencia del plan de Dios. La victoria restablecía el Concordato firmado entre Rafael Reyes y la iglesia.<sup>10</sup> Ejemplo de ello son las palabras de Fray Ezequiel Moreno Díaz, según el cual “el liberalismo es pecado, enemigo de Jesucristo, y ruina de los pueblos” (Vásquez 2016, 357). Anzola identifica este radicalismo en las palabras de los que celebran la muerte de Uribe Uribe en los periódicos católicos,

También entre nosotros hubo quienes pretendieron negar el rol sempiterno de la Santa madre Iglesia, violentar los valores tradicionales de nuestro pueblo y abrogar de manera unilateral el Concordato, fuente de nuestra perseverancia y guardián de nuestras conciencias, y que por eso Dios, que no castiga ni con palo ni con rejo, había hecho de ellos un lamentable ejemplo. (Vásquez 2016, 332)

Estas palabras le dan a Anzola la certeza de que gran parte de la sociedad colombiana había secretamente celebrado la muerte del general. “Para Anzola esa retórica era tristemente familiar...había muchos en Bogotá que se habían alegrado, considerando que el crimen de Uribe de Uribe no era un crimen, sino un castigo” (Vásquez 2016, 331). El odio y la intransigencia hacen que la guerra tienda a la intensificación; la paz, por el contrario, está sujeta a la contingencia y la más mínima acción puede destruirla. La radicalización de la sociedad que rechazó la tregua de Uribe Uribe provocó el incremento de la violencia, la guerra continuó, aunque sin ser nombrada, en los campos colombianos donde se siguió matando por filiación política.

En el Gaitanismo se dio un fenómeno similar, solo que la intransigencia alcanzó un extremo devastador. La ya famosa Marcha del Silencio constituía un llamado a detener el derramamiento de sangre en el país.<sup>12</sup> Sin embargo, no era la solicitud de un pueblo que apela a su protector conservador, sino la exigencia de un movimiento consolidado que exhibe su capacidad de levantamiento y auto defensa. “Aquí están las grandes mayorías obedeciendo una consigna, dijo Gaitán. Pero estás masas que aquí se reprimen también obedecerían la voz de mando que les dijera: Ejerced la legítima defensa” (Vásquez 2016, 510). En estas palabras subyace una declaración de guerra que es correspondida con el asesinato del líder liberal.

La comparación de los dos subraya la relación causal de los dos hechos, sin embargo, el Gaitanismo como movimiento y la polarización política que lleva al asesinato de Gaitán no es exclusiva consecuencia de los hechos ocurridos en 1914, sino el producto de una serie de conflictos no superados por siglos. En la polarización ideológica y la identificación del enemigo subyacen estas dos concepciones del devenir histórico, una que busca superar los determinantes sociales que se asentaron en la colonia y otra que desea retornar a una distribución de poder exclusivamente entre las elites raciales y políticas, el ejército y la iglesia católica.

La investigación de Anzola y posterior lectura por parte de Vásquez identifica los argumentos morales, raciales, y económicos que motivan la intransigencia conservadora. Para aquellos que se fundamentan en una superioridad moral no existe posibilidad de ceder porque cualquier concesión significa abrirle la puerta al desorden, la impureza de sangre, fundamentalmente al demonio. Solo la victoria total, el exterminio del mal, es el único resultado aceptable. Para la elite política, social y militar, el odio apunta al rechazo visceral de la sublevación, no se puede tolerar que unos “indios,” pobres, y desconocidos osen levantarse contra lo más natural.

*La forma de las ruinas* ficcionaliza las circunstancias que llevaron a la escritura de un libro. La narración revela el lento e indeciso proceso de alumbramiento casi abortado por la incredulidad del personaje de Vásquez. Todo este proceso se da a nivel intradiegetico ya que gran parte de la narración tiene que ver con el acoso de Carballo a Vásquez: “No, Vásquez, a usted le hace falta compromiso, hermano, compromiso con las cosas difíciles de este país... ¿Se le mide a escribir el libro de su vida?... No deje pasar esta oportunidad” (Vásquez 2016, 156). Carballo trata de convencer a Vásquez que la suma de todos los documentos que él posee sobre los dos magnicidios revela una verdad no explícita en la historia oficial. Esta verdad, inverificable, resulta evidente para Carballo al observar fenómenos comunes en los dos magnicidios, como la complacencia de los entes de poder, estado, iglesia, y ejército, la condena de chivos expiatorios, la corrupción de la justicia, la impunidad, y la conjetura sobre la existencia de entes invisibles manipulando a los asesinos cuales maestros titiriteros. Es por ello que insistentemente acosa a Vásquez para que escriba la verdad que revele los mecanismos de una maquinaria política que ha sabido mantener impunes sus asesinatos gracias a la complacencia de una sociedad llena de odio y temor.

Vásquez, sin embargo, observa con cautela, y hasta cierta incredulidad, las conclusiones tanto de Anzola como de Carballo. Se niega en un principio a asumir este proyecto, no solo por su aversión por Carballo, sino porque aquello que subyace en sus obsesiones le resulta aterrador, la idea de ser objeto ignorante de una manipulación. De esta forma, la confrontación intelectual da lugar a una reflexión sobre la idea de la predeterminación de la historia. Carballo ve

el devenir histórico manipulado por unas manos invisibles que nunca nadie conoce y frente a las cuales la sociedad se encuentra ignorante y por lo tanto impotente. Este pre-determinismo es absolutamente aterrador para Vásquez quien confía en su capacidad de autodeterminación. Vásquez ve la historia como una sucesión de hechos que ocurren accidentalmente, “yo vivía en un mundo así, irónico y escéptico, un mundo regido por el azar, el caos, los accidentes y las coincidencias” (Vásquez 2016, 538).

Esta discusión introduce una alternativa a la concepción teleológica del progreso y a la edénica del resurgimiento de la tradición; no existe objetivo ideal que se conseguirá en el futuro ni titiritero divino manejando los hilos del devenir histórico. Para Vásquez la historia es contingencia y el ser víctima de la violencia, una simple cuestión de azar. Carballo, sin embargo, le demuestra que aún si la historia es contingencia, eso no elimina el hecho que existan fuerzas poderosas que exacerben la virulencia del conflicto y que los autores detrás de la violencia estén motivados por una cierta concepción del devenir histórico.

Aún cuando Carballo no logra convencer completamente a Vásquez de sus hipótesis, sí consigue demostrar la validez de algunas conexiones entre los magnicidios y la literatura. A Vásquez le atrae especialmente la premisa que la literatura provee la fórmula fundamental de la conspiración. En el “Tema del traidor y el héroe,” el investigador concluye que Shakespeare le ha proveído a Nolan los elementos para crear la puesta en escena del crimen de Kilpatrick. Carballo reconoce esta fórmula en los asesinatos de Uribe y Gaitán, y la utiliza para demostrarle a Vásquez la lógica de su especulación. Los diferentes documentos que dan testimonio de los hechos ocurridos en 1914 y 1948 son inconcluyentes cuando se observan por separado, pero cuando se observan en conjunto revelan la trama de un guión común a todos los magnicidios. Es evidente un proceso de producción en el que diferentes actores cumplen con un rol esencial, ya sea como víctimas, victimarios o testigos; el escenario es el centro social y político de la sociedad, “en medio de la calle concurrida” (Vásquez 2016, 11), y los hechos se desarrollan con exactitud de coreografía.<sup>13</sup>

En la tragedia se pone en escena un sacrificio cuyo resultado es la construcción de un mito que encarne los valores de una nación. Los mártires se entregan al papel que les corresponde en la tragedia. Teniendo conocimiento certero del inminente ataque actúan con cierta negligencia por su seguridad, su heroísmo radica en su negación a ceder en el objetivo de su causa. Vásquez reconoce la construcción de este arquetipo en la memoria del país, Gaitán, “el abogado de origen humilde que había llegado a las cimas de la política y estaba llamado a salvar a Colombia de sus propias élites despiadadas, es parte de nuestras mitologías nacionales” (Vásquez 2016, 25). La literatura, sin embargo, debe a su vez desmitificar al héroe y revelar que como ser humano tenía cierta flexibilidad moral según sus aspiraciones.

Vásquez, por ejemplo, descubre que Gaitán habría ganado un juicio gracias a una “manipulación grosera;” el abogado, “defensor de las libertades, [habría sacado] de la cárcel al asesino de un periodista” (Vásquez 2016, 34); sin que esto signifique la negación de su importancia histórica, “nunca he sentido la devoción incondicional que otros sienten por la figura de Gaitán, pero sé que este país sería un mejor lugar si no lo hubieran matado” (Vásquez 2016, 25). Al igual que Ryan, Vásquez no destruye la imagen positiva del político liberal.

Existe, sin embargo, una diferencia fundamental entre “El tema del traidor y el héroe” y *La forma de las ruinas*. A diferencia de lo que ocurre en Irlanda, el traicionado en Colombia es el pueblo. En el asesinato de Gaitán, los conspiradores se mantienen en el anonimato y manipulan el teatro popular para poner en situación de vulnerabilidad a los gaitanistas, cuya reacción no solo ayuda a su identificación, sino además justifica su exterminio. De esta forma el asesinato de Gaitán no es simplemente un magnicidio sino un genocidio político orquestado magistralmente por aquellos que vislumbraron su potencial.

Después de leer el texto de Anzola y escuchar el relato de Carballo sobre la muerte de su padre, Vásquez concluye que hay varias maneras de contemplar la historia, una de ellas es la contingencia, “la historia es el producto azaroso de una infinita cadena de actos irracionales, contingencias imprevisibles y hechos aleatorios.” La otra es “la visión conspirativa,” que asume la existencia de una fuerza reactiva detrás de unas “manos invisibles y ojos que espían y voces que susurran en las esquinas” (Vásquez 2016, 538). Esta segunda visión es la más aterrizante porque implica la existencia de colectividades secretas que actúan fuera de toda moral manipulando los hilos del poder. Como la describe Anzola, una “fuerza tan grande capaz de que se convierta la verdad en mentira y que lo sucedido ya no haya sucedido;” garantiza que se absuelva a “los grandes lobos de la jauría” (Vásquez 2016, 383).

El personaje de Vásquez no pierde su fe en la contingencia, pero admite que su rechazo de las teorías conspirativas es “una estrategia inveterada para mejor lidiar con el caos de la historia y la revelación, ya mil veces probada, de que somos sus peones o sus marionetas” (Vásquez 2016, 538). Reconoce la existencia de esas fuerzas ocultas, cuya intolerancia es el resultado de una concepción del devenir histórico que identifica un telos que excluye a un porcentaje de la población. Vásquez además observa la ignorancia en la que vive la sociedad frente a la existencia de estas fuerzas. Deslumbrados con la tecnología, el urbanismo y la cultura del consumo los bogotanos consideran que han entrado finalmente en la modernidad. La polaridad virulenta entre los partidos políticos, la intolerancia basada en dogmas religiosos, el racismo y el clasismo, les parecen simplemente pensamientos retrógrados de algunos pocos. Sin embargo, “la ciudad [está] envenenada con el veneno de los pequeños

fundamentalismos, y el veneno [corre] por debajo, como el agua sucia en las cloacas y los bogotanos [siguen]... creyendo que el veneno no existe” (204).<sup>14</sup>

Vásquez entiende la lógica de la teoría conspiratoria que observa Carballo, pero él no quiere escribir un texto como el de Anzola, cuyo supuesto objetivo es revelar la verdad sobre lo que realmente ocurrió. Vásquez sabe que ese tipo de verdad no le interesa a la literatura, como se plantea anteriormente, lo suyo es explorar, hacer una conjetura sobre aquello que no se encuentra en el discurso historiográfico. El relato de Carballo sobre el asesinato de su padre el 9 de abril por parte de francotiradores apostados en las azoteas es lo que finalmente convence a Vásquez de escribir la narración. La decisión responde a la motivación de especular sobre la vida de aquellos que han permanecido en el anonimato, aquellas víctimas que no quedaron en los anales de la historia, “quería que las últimas dos horas de su padre quedaran documentadas tal como él las entendía, porque así su padre no solo tendría un lugar en el mundo, sino que habría jugado un papel en la historia” (Vásquez 2016, 539).

Para el narrador de “El pudor de la historia” resulta admirable el trabajo de aquel que recrea la memoria de un hecho del pasado, porque perpetua algo heroico. En *La forma de las ruinas* este honor le es concedido a Carballo, de ser patético termina al final reivindicado. La novela inicia con la imagen en la que es escoltado por la policía luego de romper la vitrina que contiene el traje de Jorge Eliecer Gaitán. Este es el enigma que introduce la novela, la causa que ha llevado a este personaje a cometer esta trasgresión. Al final resulta evidente que la escritura del libro implica para Carballo la posibilidad de hacer duelo por la muerte de su padre. Como acto que satura la herida, acude al museo para tocar el último lugar donde se posó la mano de su padre. Se cierra el círculo narrativo al evidenciar el carácter retrospectivo de la narración y enfatizar el acto de escritura.

En relación a su conflicto con el pasado y el ejercicio de revisión histórica Vásquez comprende que el 9 de abril sigue atormentando a los colombianos no solo porque continúa impune sino, además por ser, “una neurosis colectiva que nos ha servido para desconfiar de nosotros mismos durante más de medio siglo” (Vásquez 2016, 25). Cada colombiano ha heredado los crímenes, el odio, la culpa, y una cuota de responsabilidad histórica. En el caso de Vásquez, su parentesco con José María Villareal y su crianza en una familia estrictamente conservadora le ha heredado una visión, culpa y miedo particular.<sup>15</sup> Si para Carballo el libro supone una forma de duelo, para Vásquez acarrea el dejar de evadir el fantasma que lo acecha desde joven. Carballo se cruza en su vida para poner en marcha “una maquinaria de espanto” que obliga a Vásquez a visitar el pasado y escribir el libro “como expiación de crímenes que, aunque no [ha] cometido, [ha] acabado por heredar” (Vásquez 2016, 16).

Nuestras violencias no son solamente las que nos tocaron en vida, sino también las otras, las que vienen de antes, porque todas están ligadas, aunque no sean visibles los hilos que las unen, porque el tiempo pasado está contenido en el tiempo presente, o porque el pasado es nuestra herencia sin beneficio de inventario y al final lo acabamos recibiendo todo: la cordura y las desmesuras, los aciertos y los errores, la inocencia y los crímenes. (Vásquez 2016, 189)

Se concluye que dentro de esta maquinaria narrativa, el protocolo narrativo del contendiente intelectual, el doble, la otra cara del protagonista, en este caso el personaje de Carballo, funciona con varios propósitos. A nivel metaficcional da lugar a la reflexión sobre el estatus de la literatura frente a la historia. A nivel filosófico, introduce una visión alternativa a la teleológica de la historia marcada por la contingencia y la influencia de fuerzas en constante enfrentamiento. A nivel literario, hace una especulación sobre las motivaciones que rodearon los magnicidios. A nivel ético, argumenta la inescapable responsabilidad de cada colombiano con la herencia histórica.

A nivel intradiegético la literatura contribuye al discurso de la historia. El diálogo con el contendiente da como resultado un texto en el que Vásquez especula y desarrolla, a través de la investigación y de manera contextual, una conjetura sobre lo que pudo ser la vida de un militante del partido liberal, seguidor de Gaitán, quien fuera asesinado el 9 de abril de 1948. La historia oficial, incluyendo los elementos que se encuentran en los libros y museos, ofrece una imagen incompleta de lo que sucedió ese día, al explorar la posibilidad de un personaje como el padre de Carballo, especular sobre su vida, sus relaciones y motivaciones, Vásquez haría entrar en el discurso de la historia a uno que representa a la masa anónima que murió ese día,

Fui llenando página tras página de memorias como estas, de notas y de datos, en el intento desesperado de transfigurarlos por medio de la imaginación, que todo lo ilumina, y de la fábula, que ve más lejos que nosotros, y así entender por fin lo sucedido durante esta década: entender los hechos públicos y visibles, por supuesto, las legiones de imágenes y relatos que nos aguardaban en las crónicas y la historiografía..., pero también entender los hechos invisibles y privados, que no están contenidos en ninguna parte porque ni el mejor de los historiadores, ni el mejor de los periodistas, puede contar lo que ocurre en el alma del otro. (Vásquez 2016, 188)

*La forma de las ruinas* sirve como medio de confrontación y expiación dentro de la diégesis y como producto cultural. Dentro de la narración Vásquez debe tomar en sus manos, metáfora recurrente en la novela, ese pasado heredado, analizarlo y entenderlo, a pesar del horror

que encierra, para así poderse entregar a sus hijas de una manera menos traumática y más consciente de lo que lo hicieron sus antepasados. Como producto cultural esta novela contribuye a la confrontación del monstruo sin rostro, ese huracán de fuerzas en disputa entre los que plantean el imperativo de una transformación social que traiga la justicia social al país, el empleo digno, la distribución de la tierra, la reivindicación de las minorías; y aquellos que ven en peligro sus antiguos privilegios, la propiedad privada, y que luchan bajo la bandera de la moral, la tradición, la familia y la fe.

En respuesta a las preguntas planteadas al inicio de este ensayo sobre las concepciones del devenir histórico que se presentan en esta novela y su relación con la aceptación o el rechazo a las transformaciones sociales se dan las siguientes conclusiones:

*La Forma de las ruinas* observa cómo diferentes individuos e instituciones sociales y políticas plantean la concepción del devenir histórico que más se ajusta a sus intereses como verdad universal para justificar su ejercicio de poder. La virulencia de la confrontación en el siglo XX y el presente se debe a la incapacidad de identificar un telos que incluya de manera justa a toda la población. La intransigencia de los actores históricos es el síntoma de la incompatibilidad entre la visión de un futuro que rompa con la tradición y transforme las estructuras sociales y otro en el que se reivindiquen esas mismas estructuras y dogmas. Aún aquellos que se apartan de las ideologías y rechazan estas concepciones teleológicas, considerando el devenir histórico como contingencia y azar, no pueden evitar ser confrontados por un pasado que les demuestra la prevalencia de ciertas fuerzas que ejercen influencia sobre los acontecimientos que afectan a toda la nación.

*La Forma de las ruinas* cumple con la función de exponer la indeterminación de una verdad universal sobre la historia. Al exponer diferentes concepciones del tiempo como teleológico, predeterminado por un plan divino, o contingente, la novela hace evidente la indeterminación de una verdad general frente al discurso de la historia. De esta manera, la novela contribuye a una lectura crítica de los discursos políticos e ideológicos. Al eliminar la infalibilidad de una única concepción se abre la posibilidad de observar

críticamente los prejuicios raciales, de género y clase que subyacen en las dinámicas de poder. De esta manera se abren grietas en los modelos que determinan la adquisición de una afiliación política basada en verdades universales.

A nivel extradiegético *La forma de las ruinas* es una novela que dialoga con el discurso histórico. Evidencia de ello es la coincidencia de argumentos planteados en textos anteriormente citados, *De la Habana a la paz* de William Ospina (2016) y *El último inquisidor* de Jorge Andrés Hernández (2014), en relación a una permanente reactivación de fuerzas en pugna. William Ospina, por ejemplo, describe el estado actual como “una olla de presión... en una sociedad frenada en sus impulsos sociales y en su capacidad de creación”, e identifica a 1948 como el año en que se aplicó definitivamente el freno a cualquier reforma, dejándonos en “esa olla de presión que produce violencia, desesperación y desaliento en todos los órdenes de la vida, donde el esfuerzo por ser ciudadano, por trabajar, por construir una sociedad de convivencia, es algo que hay que hacer contra la corriente” (Ospina 2016, 304). Jorge Andrés Hernández, mientras tanto, identifica un delirio reaccionario por parte de los defensores de la tradición. Se refiere a aquellos liderados por el exprocurador general Alejandro Ordóñez, para quienes la historia se equivocó al montarse en el tren del progreso y el liberalismo, creyentes fervientes del peligro de la modernidad y que luchan por poner freno al total desprendimiento del hombre de lo que ellos consideran lo natural. Se puede concluir, por lo tanto, que la lucha no se supera ni se sintetiza con el paso del tiempo, fuerzas reactivas continúan influyendo nuevos individuos que ejercen su poder de acuerdo a concepciones aprendidas del devenir histórico.

Resulta fundamental, entonces, si se quiere salir del carrusel como lo denomina Carballo, primero, una consciente confrontación con el pasado que ayude a entender la violencia del pasado, y segundo, ceder algo de nuestro privilegio y resentimiento para darle al país la oportunidad de reinventarse. La sociedad colombiana debe, además de dar espacio a las transformaciones sociales, cuestionar críticamente los discursos políticos que excluyen a una parte de la población mediante concepciones teleológicas y dejar florecer la cultura colombiana en su estética idiosincrática sin la anulación prejuiciosa que motivan sus odios heredados.

---

## Notas

1. “Jorge Eliecer Gaitán” Enciclopedia Banrepcultural, encontrado en enero 20, 2018, [http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Jorge\\_Eli%C3%A9cer\\_Gait%C3%A1n](http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Jorge_Eli%C3%A9cer_Gait%C3%A1n)
2. La etimología de este término viene del griego *télos* que significa “meta”, “fin”, “propósito”, y logos que es “explicación” o “razón”.
3. Las citas que se presentan a continuación son tomadas de lecturas compiladas después de la muerte de Georg Hegel publicadas en 1837 bajo el título *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Uso la edición de Tecnos con traducción de José Gaos. En este texto se relaciona el concepto del espíritu de los pueblos y la historia universal y se argumenta que este espíritu se configura y progresa a través del tiempo: “La variación abstracta que se verifica en la historia ha sido concebida,

desde hace mucho tiempo, de un modo universal, como implicando un progreso hacia algo mejor y más perfecto... El hombre tiene una facultad real de variación que camina hacia algo mejor y más perfecto, obedece a un impulso de perfectabilidad... Es esencial advertir que el curso del espíritu constituye un progreso... Esta determinación formal es esencial; el espíritu que en la historia universal tiene su escenario, su propiedad y el campo de su realización, no fluctúa en el juego exterior de las contingencias, sino que es en sí lo absolutamente determinante; su peculiar determinación es absolutamente firme frente a las contingencias que el espíritu domina y emplea en su provecho” (Hegel 2015, 211).

4. “Pero aun cuando consideremos la historia como el ara ante el cual han sido sacrificadas la dicha de los pueblos, la sabiduría de los estados y la virtud de los individuos, siempre surge al pensamiento necesariamente la pregunta: ¿a qué fin último ha sido ofrecido este enorme sacrificio? Estos son los medios, la determinación sustancial, el fin último absoluto, lo que es lo mismo, el verdadero resultado de la historia universal” (Hegel 2005, 145).
5. Después de medio siglo de confrontación y cuatro años de negociación en La Habana, Cuba, el gobierno colombiano y la guerrilla de las FARC llegaron a un acuerdo para terminar la guerra. El 26 de septiembre de 2016 el presidente de turno, Juan Manuel Santos, y el máximo jefe de esta guerrilla, Rodrigo Londoño Echeverri, ‘Timochenko’ firmaron el Acuerdo Final de Paz. Para información sobre el contenido del acuerdo visite el siguiente enlace: <http://www.altocomisionadoparalapaz.gov.co/herramientas/Documents/Acuerdo-Final-AF-web.pdf>.
6. Alejandro Ordoñez, destituido procurador, se opuso desde la Procuraduría a los derechos igualitarios de la comunidad LGB-TI, al aborto en casos excepcionales y al derecho a una muerte digna. Para información sobre el contenido de sus propuestas visite el siguiente enlace: <http://www.eltiempo.com/justicia/cortes/alejandro-ordonez-peleas-28815>.
7. Rafael Uribe Uribe fue un juriconsulto, orador, militar, periodista y diplomático colombiano. Ideólogo liberal que luchó en la Guerra de los Mil Días. Después de la derrota en la guerra fue jefe del partido liberal y promotor de la paz. Fue asesinado el 15 de octubre de 1914 frente al Capitolio Nacional.
8. *¿Quiénes son?* es un texto publicado en Bogotá en 1917 por el abogado Marco Tulio Anzola Samper sobre el asesinato del general Uribe Uribe.
9. El texto nuevamente revela su proceso de producción al ficcionalizar el proceso de investigación y negociación que el autor ha desarrollado con el texto de Anzola. “Se titula *¿Quiénes son?*, escrito por Anzola Samper, que descubrí más o menos por azar y que me sorprendió porque ni yo, ni tanta gente con la que siempre he hablado del tema, habíamos sabido de él... Ese libro lo digitalizó la Biblioteca Luis Ángel Arango y, con un poco de maña, es posible encontrarlo. Yo tuve el original en mis manos, pero como existe un solo ejemplar no se puede sacar de la biblioteca”. El autor Juan Gabriel Vásquez en una entrevista con Margarita Vidal.
10. “Concordato entre La Santa Sede y la República de Colombia” es el título del texto firmado por el presidente conservador Rafael Reyes y la iglesia católica en 1887, según el cual “La Religión Católica, Apostólica y Romana, es la de Colombia.” Para información sobre el contenido del concordato visite el siguiente enlace: [https://www.cec.org.co/sites/default/files/WEB\\_CEC/Documentos/Documentos-Historicos/1973%20Concordato%201887.pdf](https://www.cec.org.co/sites/default/files/WEB_CEC/Documentos/Documentos-Historicos/1973%20Concordato%201887.pdf).
11. En respuesta a este ataque del padre Ezequiel Moreno, Rafael Uribe escribió el texto “De cómo el liberalismo político colombiano no es pecado.” “Uribe alegaba que el Partido Liberal era tan católico como el otro, tan respetuoso como el otro de las instituciones familiares y sociales que informaban la vida colombiana, y enseguida animaba a los liberales colombianos a enfrentarse a los abusos del clero, denunciarlos y condenarlos” (Vásquez 2016, 375).
12. 17 de febrero de 1948, el caudillo Jorge Eliécer Gaitán convocó a una manifestación por la paz que fue conocida como La Marcha del Silencio.
13. Una parte sustancial de la novela se concentra en las obsesiones que motivan la búsqueda de documentos sobre importantes magnicidios. Benavides, doctor que presentará a los dos protagonistas, le habla a Vásquez sobre el archivo que llevara su padre sobre el asesinato de John F Kennedy, con el objetivo de demostrarle que aquello que obsesiona a Carballo no es simplemente la idea de una conspiración, sino la existencia de una fórmula común a los magnicidios y evidente al observar los diferentes indicios que contiene el archivo. Fórmula que evidencia la imposibilidad de la hipótesis del asesino solitario frente a la certeza de la existencia de una fuerza reactiva que impulsa el actuar de una colectividad secreta.
14. La novela ilustra un proceso de transformación en la relación de Vásquez con Bogotá, ya que desde el principio de la narración “la ciudad asesina, la ciudad cementerio, la ciudad donde cada esquina tiene su caído,” le produce fascinación y rechazo visceral. En sus años universitarios deambula por las calles “persiguiendo a los fantasmas de los muertos de una muerte violenta justamente por miedo de ser un día uno de ellos” (Vásquez 2016, 42). Luego de intentar escapar de la ciudad y su pasado, vuelve a ella y es el encuentro con Carballo lo que le confiere un análisis más crítico, menos morboso, sobre lo que determina el carácter violento de la misma.

15. A nivel intradieгético, Carballo se interesa por Vásquez en un principio precisamente por su parentesco con José María Villareal, gobernador de Boyacá en 1948, quien enviara mil hombres uniformados a la capital del país para ayudar a controlar a la muchedumbre enfurecida por el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán. Por ello Carballo le replica “estamos hablando de lo más grave que le ha pasado a su país y a usted parece que no le importara... Sabe muy bien que su tío organizó la Policía boyacense. Sabe muy bien que esa Policía se convirtió después en una Policía asesina” (Vásquez 2016, 62). Este además de ser un elemento intradieгético importante en la confrontación de estos dos personajes es un referente autobiográfico del autor. Las conclusiones que se presentan en este ensayo sobre las motivaciones de escribir el texto se limitan, sin embargo, al campo intradieгético, aún cuando supongamos que el autor Juan Gabriel Vásquez tuviera estas mismas motivaciones al escribir la novela.

### Obras Citadas

Borges, Jorge Luis. 1974. *Obras completas*. Buenos Aires: Emece Editores.

Hegel, Georg. 2005. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Madrid: Editorial Tecnos.

Hernández, Jorge Andrés. 2014. *El último inquisidor*. Bogotá: Ediciones B.

Ospina, William. 2016. *De la Habana a la paz*. Bogotá: Debate Editorial.

Pinzón, Camila. 2016. “El novelista como historiador de las emociones.” En *El Espectador*, 11 de febrero, 2016. Consultado el 30 de junio, 2017. <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/el-novelista-historiador-de-emociones-articulo-616005>.

Vásquez, Juan Gabriel. 2016. *La forma de las ruinas*. Bogotá: Alfaguara.

Vidal, Margarita. 2016. “Juan Gabriel Vásquez: Su reputación lo precede.” En *Revista Credencial*, 5 de mayo, 2016. Consultado el 30 de junio, 2017. <http://www.revistacredencial.com/credencial/noticia/libros/juan-gabriel-vasquez-su-reputacion-lo-precede>.

## José María Vargas Vila y la crítica: la construcción de un gran novelista malo

Luis Henao Uribe/The Graduate Center, CUNY

### Resumen

José María Vargas Vila (1860 - 1933) fue uno de los escritores colombianos más leídos en Hispanoamérica a principios del siglo XX. Su éxito comercial, sus posiciones críticas frente a varios gobiernos americanos y a la moral católica, y su estilo combativo de las tradiciones del buen gusto del momento provocaron fuertes reacciones por parte de la crítica. Este artículo recoge y analiza algunas de las lecturas que se han hecho sobre Vargas Vila por más de un siglo, evidenciando los mecanismos discursivos que han sido usados para estigmatizarlo, pero también las contradicciones y enfrentamientos que su figura aún produce.

**Palabras clave:** Vargas Vila; Canon; Mercado; Valor literario; Éxito.

### Abstract

José María Vargas Vila (1860 - 1933) was one of the most widely read Colombian writers in the Spanish speaking world at the beginning of the 20th century. His commercial success, his critical position against several national governments and Catholic morality and his combative style against the traditions of good taste provoked strong reactions among the literary critics. This article collects and analyzes some of the readings that have been done about Vargas Vila for more than a century, evidencing the discursive mechanisms that have been used to stigmatize him, but also the contradictions and confrontation that his figure still produces.

**Keywords:** Vargas Vila; Canon; Market; Literary Value; Success.

En 1911, el cura Pablo Ladrón de Guevara (1861-1935) publicó en Bilbao la segunda edición aumentada de *Novelistas malos y buenos*, un compendio donde se mencionan dos mil ciento quince novelistas, incluyendo algunos españoles —313—, hispanoamericanos —100—, franceses —1220—, entre otros. Escrita en Bogotá, el objetivo principal de la obra era servir como guía de criterios para que los sacerdotes recomendaran o no estas novelas a sus feligreses; criterios con valores distintos a aquellos promovidos por los editores y libreros. A diferencia de los diccionarios de literatura e historias literarias, “porque para ellos no hay una novela mala, como ella guste é interese” (Ladrón de Guevara 1911, 4), la intención era la de valorar estos textos por su posición moral y su capacidad de ofrecer buenas enseñanzas: “juzgamos y sentenciamos las novelas con arreglo al código de la ley de Dios” (4).

En el prólogo de *Novelistas malos y buenos*, bajo la pregunta “¿Cuál es la naturaleza de esta obra?”, se plantea la relación entre el juicio moral (en este caso específicamente religioso) y el juicio literario: “Pues si decimos de los autores malos que son sumamente artísticos y literarios, de un interés irresistible, los unos leerán las novelas malas, so color de literatura, y los otros, que no tienen conciencia y van en busca de entretenimientos, se tirarán al manjar venenoso que alabamos, riéndose de nuestros anatemas” (7). De acuerdo al proyecto de Ladrón de Guevara, un libro que contradijera los valores de la iglesia católica no debía ser leído y su estilo, sin importar cuál fuese, debía ser criticado: un libro ‘malo’ tenía que ser doblemente ‘malo’. Dentro de esta lógica de lectura, no sorprende, entonces, encontrar una crítica a la vez moral y estilística bajo la entrada del escritor colombiano José María Vargas Vila (1860 - 1933):

...impío furibundo, desbocado blasfemo, desvergonzado calumniador, escritor deshonesto, clerófobo, hipócrita pertinazmente empeñado en que le compren por recto, sincero y amante de la verdad; egoísta con pretensiones de filántropo, y, finalmente, pedante, estafalario hasta la locura, alardeando de políglota con impertinentes citas de lenguas extranjeras; inventor de palabras estrambóticas, y, en algunas obras, de una puntuación y ortografía en parte propia de perezosos é ignorantes; aunque, en honor de la verdad, él no la usa porque no sepa bien esa parte de la gramática, sino por hacerse singular”. (Ladrón de Guevara 1911, 447)

La cita de Ladrón de Guevara, enmarcada en esta obra específica con unas intenciones religiosas bien establecidas,

ya presenta algunos de los elementos que la crítica literaria desplegó durante la carrera literaria de Vargas Vila y que reaparecen por mucho tiempo después de su muerte cuando se hace mención del autor en las páginas de las historias literarias, textos académicos y reseñas. José María Vargas Vila nació en Bogotá en 1860, pero su vida se vio marcada por múltiples desplazamientos: Tuvo que salir de Colombia a Venezuela por su militancia con el partido Liberal durante la revolución de fin de siglo y después vivió en Nueva York, Madrid, Roma y Barcelona —donde murió en 1933—. Vargas Vila fue un prolífico escritor con gran éxito comercial en Latinoamérica. Su actitud crítica hacia la tiranía lo llevó a enfrentarse con vehemencia en sus páginas a los gobiernos de Colombia, Venezuela y Estados Unidos, así como a la Iglesia Católica [1]. A nivel personal, es famosa su negativa de arrodillarse frente al Papa León XIII. Vargas Vila siempre ha sido una figura polémica, difícil de ubicar en el canon nacional colombiano y en el canon latinoamericano: es un autor constantemente caracterizado como ‘malo’ —y ‘malo’ desde distintas acepciones del término— lo que lo excluye de un lugar central en las letras nacionales; aun así, a lo largo de los años sigue reapareciendo como esa figura excéntrica, rara y estigmatizada, que nos permite evidenciar las tensiones y las lógicas de inclusión y exclusión del campo literario. Este artículo revisa y analiza algunas de las lecturas críticas que se han hecho sobre Vargas Vila por más de un siglo, evidenciando aquellos mecanismos discursivos que han sido usados para estigmatizarlo, pero también las contradicciones y enfrentamientos que su figura aún produce.

### Lecturas morales y apreciación estética: el germen de la crítica

El libro de Alejandro Andrade Coello *Vargas Vila. Ojeada crítica de sus obras: De “Aura o las violetas” a “El ritmo de la vida”*, publicado en Quito en 1912, es un testimonio de la recepción crítica de las obras de Vargas Vila por parte de sus contemporáneos. Partiendo de la admiración confesa que el autor ecuatoriano siente por las letras colombianas —“¡Oh Colombia, tierra fecunda de las letras, Musa lozana que habita la excelsa cumbre del Parnaso!” (Andrade Coello 1912, 3)—, establece una genealogía de grandes hombres y escritores colombianos desde Simón Bolívar, pasando por Francisco José Caldas hasta “los Caros, los Núñez, el gran bogotano Rafael Pombo; ... el dulce Jorge Isaacs con su bella *María*, ... y tantos otros que sería largo enumerar, ¡oh, prolífica Colombia!” (6). Para Andrade Coello, la obra de Vargas Vila es uno de los escollos que impide “que esta regia nave no siga el triunfal rumbo que siempre le han impreso los capitanes del pensamiento, los pilotos de tu poesía, los genios de la gramática” (Andrade Coello 1912, 6). Vargas Vila no sólo está por fuera de esa tradición que Andrade Coello reconoce y celebra, sino que su mera presencia la amenaza. La idea de ‘triumfal rumbo’ remite a una noción de progreso, establecida desde ciertos orígenes —en este caso el mismo Bolívar como fundador del país literario—, y que implica el desarrollo de

una concepción de las letras y de la nación asentada en ciertas convenciones del cómo decir y del qué decir.

La relación entre poder y lenguaje en la construcción de una idea de nación colombiana durante el siglo XIX ha sido ampliamente comentada en la obra de Malcolm D. Deas, *Del poder y la gramática* de 1993, en donde el historiador analiza la importancia del lenguaje en la consolidación de las élites de poder de la Colombia moderna, por medio de figuras como Rufino Cuervo y Miguel Antonio Caro. El partido Conservador, constituido a mediados del siglo XIX, protegía el lugar hegemónico de la doctrina católica en la cultura y sociedad colombiana y ha sido caracterizado históricamente como centralista e hispanista. Malcolm D. Deas asocia precisamente el interés de la clase intelectual conservadora por el estudio de la lengua, y la defensa de su pureza, con un proyecto político específico: “Me parece que el interés radicaba en que la lengua permitía la conexión con el pasado español, lo que definía la clase de república que estos humanistas querían” (Deas 2006, 47). Se establece entonces otro criterio de valoración de la obra literaria: además de que la dimensión moral del texto se ajuste a los parámetros de la doctrina católica, es necesario que también se apegue a los códigos del bien decir, basados en una visión hispanista del lenguaje. La obra de Vargas Vila no encaja en este proyecto, pero es lo suficientemente visible para no pasar desapercibida: si bien está condenada a un ‘afuera’ del canon nacional, no desaparece, sino que es un ‘escollo’ presente y actuante que tiene el poder de generar respuestas, como el estudio literario monográfico de Andrade Coello.

En el libro de Andrade Coello, gran parte de la crítica a la obra de Vargas Vila sigue efectuándose desde unas coordenadas morales: “El endiosamiento á la muerte, á la hipocresía, al vicio, al egoísmo no son capaces de existir en los albores de la juventud, ávida de ideales y de anhelos de vida” (71) y “Asustan las situaciones angustiosas en las que coloca a sus héroes, que son víctimas del vicio, ejemplares de placer” (66). Andrade Coello hace un juicioso recorrido por la bibliografía de Vargas Vila resumiendo y comentando un gran número de sus obras. La crítica a los valores —o antivalores— que atraviesa el libro va acompañada por un juicio al estilo. Para Andrade Coello, Vargas Vila se caracteriza por “su gramática bárbara” y empalagosa, llena de “esas palabras de relumbrón que no pertenecen ni a la lengua castellana, ese hacinamiento de adjetivos y de calificaciones a cada sustantivo y esos detestables adverbios que destrazan el oído por su interminable sonsonete en *mente*” (8). La existencia implícita de una presunta gramática ‘no bárbara’ y la crítica a los extranjerismos y neologismos dan cuenta de una concepción del lenguaje literario anclado en una tradición con reglas bien definidas desde donde Andrade Coello emite su juicio, que es además la concepción imperante en el campo literario del momento.

Este juicio estético al estilo nos remite al concepto de ‘gusto’ tal como lo presenta Raymond Williams: “Taste and

Good Taste have become so separated from active human senses, and have become so much a matter of acquiring certain habits and rules...” (Williams 1983, 314). La crítica al estilo no es meramente una valoración estética natural, sino que es una construcción cultural enmarcada en un contexto socio histórico preciso. Vargas Vila, al alejarse de los parámetros estilísticos aceptados por su campo en su momento, se vuelve un escritor ‘malo’. La tendencia de Vargas Vila de disenter, formalmente pero también moralmente, frente a los modos de decir y pensar hegemónicos es lo que lo convierte en un excéntrico.

A lo largo del libro de Andrade Coello se celebran ciertos aspectos de la escritura de Vargas Vila: la descripción de algún paisaje — “Conserva, al contrario, el encanto de algunas descripciones, como de las tardes otoñales de Bogotá, las agonías del sol detrás del Monserrate y el Guadalupe, las altiplanicies andinas, etc.” (14) —, la construcción de un personaje — “Tremenda la pintura de Herodes y de Herodiada con sus abominaciones y sus crímenes. La aparición de Letia Serrano, mujer de alma, tiene toques vehementes” (51)—. Esta posición aparentemente contradictoria reaparecerá en otros momentos de la crítica sobre Vargas Vila: existe un señalamiento generalizado al estilo vargasvilescos pero también se reconoce el vigor de su voz, a veces calificado como lleno de energía o sonoridad. En estos espacios coinciden momentáneamente la propuesta de Vargas Vila y las expectativas de lectura del crítico.

A pesar de la dureza con que Andrade Coello crítica la obra de Vargas Vila, el ecuatoriano no deja de reivindicarlo al final: “Al cerrar el libro, debo tributar un estrepitoso aplauso a Vargas Vila, por su elocuencia como tribuno revolucionario” (147). La obra de Vargas Vila, como escritor, periodista y editor, está repleta de críticas y denuncias al gobierno colombiano y a otros gobiernos de la región. Vargas Vila “se dedicó a combatir los gobiernos de Núñez, Holguines, Caro, Sanclemente, Marroquín, Reyes, Concha, Suárez, Ospina y Abadía Méndez de la ‘república conservadora’ de Colombia, y a déspotas sudamericanos como Estrada Cabrera, de Guatemala; Porfirio Díaz, de México, o Cipriano Castro, en Venezuela” (Alvarado Tenorio 2013). Vargas Vila también escribió vehemente en contra del gobierno estadounidense y de sus políticas intervencionistas, lo que lo llevo a ser señalado como “[t]he most violent of all the anti-Yankee group in the countries to the south” (Rippy 1922, 532). La posición combativa del escritor ante la tiranía es uno de los elementos, recurrente en la crítica posterior, que legitimaría parcialmente la figura de Vargas Vila.

### Éxito comercial: un lugar en la pirámide invertida

En *Las reglas del arte*, Pierre Bourdieu estudia la relación entre el valor comercial de la obra y su capital cultural dentro del campo literario: “Estamos en efecto en un mundo económico al revés: el artista sólo puede triunfar en el ámbito simbólico perdiendo en el ámbito económico (por lo menos

a corto plazo), y al contrario (por lo menos a largo plazo)” (Bourdieu 1955, 130). El éxito comercial es un criterio que invalida al autor ante la comunidad letrada, lo que establece una pirámide invertida de apreciación. La crítica que se efectúa sobre Vargas Vila condena que “casas editoriales poco escrupulosas propagan a destajo para redondear su negocio, atiborrando a la América española de producciones calenturientas en estilo bárbaro...” (Andrade Coello 1912, 10). Aquí se retoma la posición del cura Padrón de Guevara, en tanto que los editores y libreros ponen en marcha una estructura de producción y distribución de textos que no necesariamente se ajusta a las concepciones morales o estilísticas de la clase hegemónica. Estos libros son despojados de su valor literario, según la concepción de gusto construida por una minoría letrada y culta, pero no dejan de circular, ser leídos y discutidos, produciendo respuestas y polémicas que contribuyen a darle forma al campo.

En el caso de Vargas Vila, uno de los escritores más vendidos en Latinoamérica durante la primera mitad del siglo XX, la crítica señala constantemente su condición de autor popular y comercialmente exitoso. En un artículo que el profesor Arturo Torres-Rioseco escribe para *Hispania* con motivo de la muerte de Vargas Vila aparece tanto la noción de su éxito comercial —“Vargas Vila es acaso el único escritor de nuestra América que haya vivido de su pluma por más de cuarenta años” (Torres-Rioseco 1933, 400)— como la de su alcance: “Con todo, la brillantez extraordinaria de su estilo barroco, la vitalidad estupenda de su verbo, el brío en el ataque, lo rotundo de la negación dieron a sus libros una popularidad continental” (400). Su fama también creció en España, en donde vivió por varias temporadas. La popularidad de la propuesta literaria de Vargas Vila no estuvo limitada a su obra, sino que se reprodujo en las prácticas literarias de sus seguidores: “He aquí el secreto de que Vargas Vila sea más conocido de lo que merece. Sus imitadores —una juventud enfermiza que idolatra en las palabras sesquipedales y en la ilógica metáfora— son los enemigos más irreconciliables del idioma castellano y del sentido común” (Andrade Coello 1912, 11). A principios del siglo XX, el mercado del libro surge paralelo a una nueva clase media alfabetizada, con valores distintos a los de la élite. Ángel Rama habla de esta nueva clase en el proceso de modernización de las ciudades latinoamericanas: “... fue sin duda un campo autónomo respecto a la concentración del poder, como lo fue también la función educativa en la medida en que creció suficientemente como para no poder ser controlada rígidamente desde las esferas gubernamentales” (Rama 1988, 62). La emergencia de una comunidad lectora es lo que hace posible la presencia y la reproducción de una voz como la de Vargas Vila, tan dura e incómoda en su crítica a los dogmas, pero asentada firmemente gracias a su éxito comercial, lo que garantiza su visibilidad permanente.

Se abre paso a una crítica que sobrepasa los límites de la obra, como objeto literario, y de su valor estético y moral y se extiende al autor y a sus lectores. Torres-Rioseco acusa

a Vargas Vila de que “cae en lamentables errores filosóficos y en aberraciones de manicomio” (399). Ecos de esta declaración aparecen ya en el texto de Ladrón de Guevara que lo tilda de “loco o endemoniado” (Ladrón de Guevara 1911, 448). Igualar las posiciones de Vargas Vila, sean políticas o morales, a la locura es un intento más de desautorizar discursivamente al escritor colombiano. Estas ‘aberraciones de manicomio’ obra de este ‘loco’ presuponen una distancia frente a una normalidad —no definida— que excluye a Vargas Vila. En esta cita extensa del texto de Torres-Rioseco se articulan distintas estrategias de deslegitimación:

José María Vargas Vila fue el ángel negro de la literatura hispanoamericana. Colombiano de origen, vagó por América y vivió en Europa la mayor parte de su vida. Formidable agitador de ideas revolucionarias elementales, sonoro demoleedor de ídolos, enemigo eterno de toda forma de tiranía, Vargas Vila se fue demasiado tarde, cuando ya sus obuses se habían convertido en humildes arvejas y el fuego de sus cañones en luminarias de noche de navidad. Por muchos años fue el novelista predilecto de los literatos noveles de nuestro continente y más de un presidente de república hispanoamericana se inspiró en sus principios políticos. Rey de la metáfora, de la repetición, de la onomatopeya y de la barbarie gramatical, el escritor colombiano nos dejó unas cincuenta obras, de las cuales no salvará ni siquiera una página cuando el tiempo justiciero haga su recuento. (Torres Rioseco 1933, 399)

Cada elemento de la obra de Vargas Vila es desmontado por Torres-Rioseco: sus denuncias contra la tiranía han perdido poder y su gran audiencia no le garantiza un lugar en el canon, ni en la memoria literaria de la región. Javier Arango Ferrer, uno de los estudiosos más importantes de la literatura colombiana en el siglo XX, escribe en *La literatura de Colombia* que “Vargas Vila, como novelista tiene su clientela en el mundo camorrista y trasnochador que lee a Pedro Mata” (citado en Wade 1947, 474); en *Horas de literatura colombiana* diría que sus lectores están “en burdeles y pulperías” (Arango Ferrer 1978, 154); en Buenos Aires se dijo que era lectura para cocineras (Corral 1996, 269). Harold Alvarado Tenorio —poeta y editor colombiano— hace una extensiva recolección de las formas como fue estigmatizado: “sus numerosos enemigos, intelectuales al servicio de tiranos y autoritarios, lo llamaron bastardo, blasfemo, desnaturalizado, disolvente, pernicioso, mientras propagaban la especie de que vivía como un rey, era hermafrodita y homosexual, misógino, anarquista, terrorista e impotente” (Alvarado Tenorio 2013). Caracterizar a Vargas Vila como un simple loco, como una anomalía, y reducir a sus lectores a un espacio marginal es una estrategia violenta para removerlo del plano de las letras nacionales y continentales, es desestimar la naturaleza de sus diferencias y borrar toda causa justificada de su disenso. Los ataques de Vargas Vila no se han convertido en arvejas sólo por un exceso de

retórica, como señalan sus detractores, sino porque la élite letrada, desde sus posiciones de poder en el campo, ha desplegado sus mecanismos discursivos una y otra vez para negarle cualquier posibilidad de potencia.

### La novela en la nación: espacios negados

En 1947, Gerald E. Wade publicó el artículo “An Introduction to the Colombian Novel” en la revista *Hispania*. El artículo parte de la noción de que la novela colombiana no era lo suficientemente conocida fuera de Colombia, con excepción de *María*, *La Vorágine* y tal vez un par de obras más. Para Wade esta ausencia no era necesariamente una cuestión de falta de merecimiento, sino por el enfoque primordial de los críticos colombianos en la producción poética que había dejado reducida a la novela, según su lógica, a un género menor. Raymond Leslie Williams, quien en 1991 publicó *The Colombian Novel. 1844-1987*, planteó este conflicto desde la perspectiva de la lucha de partidos políticos —Liberal y Conservador— que atravesó la historia del poder en Colombia durante la mayor parte del siglo XX. Las diferencias ideológicas entre los dos partidos han sido una constante en los debates de la producción literaria que le dieron forma al campo: “Whereas Colombian novelists have tended to be Liberals, its literary critics have been mostly Conservatives. Recognizing this situation can help explain why Colombian novelists have always claimed the nation has no critics, while the critics have sustained that Colombia has no novelists.” (Williams, Raymond Leslie 1991, 23). Vargas Vila, como militante del partido Liberal, participó en las guerras civiles de finales del siglo XIX; fue precisamente la derrota de las tropas liberales lo que lo llevarían a su exilio a Venezuela. Para Wade, Vargas Vila es un “extravagant genius” (Wade 1947, 474) que publicó desde Barcelona, Madrid, París, Roma, La Habana y México. La posibilidad de desarrollar una extendida producción novelística se vio determinada por su condición de expatriado: “...his novels, one suspects strongly, could not find a Colombian publisher, for their contents have been deplored by all Colombian critics whose remarks on his art I have been able to find” (Wade 1947, 474). De acuerdo a Wade, Vargas Vila no pudo publicar sus novelas en Colombia tanto por el lugar secundario del género dentro del campo, como por el contenido de las mismas, ya que iban en contravía de los valores partidistas y políticos de las élites culturales. La noción de Wade no da cuenta de las operaciones violentas que terminan por determinar su ausencia: no es el simple hecho de la inexistencia de editoriales dispuestas a publicar a Vargas Vila, sino que su ausencia es consecuencia de un enfrentamiento, que incluso se manifiesta en un contexto bélico determinado, entre nociones distintas de nación y de literatura. Las élites literarias que rechazan a Vargas Vila lo hacían para proteger un sistema de valores que perpetuaba ciertas relaciones sociales: “Literature was performing several functions by the early twentieth Century, but the novels that received official acceptance functioned as moral ideology” (Williams, Raymond Leslie 1991, 43). La élite letrada colombiana no

sólo dejó de abrir un espacio para Vargas Vila, una manera de resistencia pasiva incrustada en las estructuras vigentes, sino que también se encargó activamente de convertirlo en una figura estigmatizada y prohibida.

Los textos de Vargas Vila, quien para Wade era “a sort of literary black sheep” (Wade 1947, 474), también resultaban difíciles de ubicar con precisión dentro de las convenciones de géneros. Wade nos dice que Vargas Vila publicó alrededor de doce novelas: “At least they are novels if one broadens the term” (Wade 1947, 474). La crítica señala recurrentemente la rareza en el tipo de narraciones que comprenden la obra de Vargas Vila: allí aparecen tragedias de cinco actos que no deben ser actuadas y obras históricas con grandes licencias literarias, entre otras. Muchos de estos textos se resisten a ser encasillados dentro del marco de las convenciones genéricas tradicionales. A lo largo de toda la crítica sobre Vargas Vila aparecen caracterizaciones como “escritor atípico, inclasificable” (Knight 2001, 24). Para Wade el interés que puede despertar Vargas Vila radica precisamente en esa posición extrema: “The bolder reader may want to investigate him as an example of one of the more extravagant turns which the human spirit can take in its iconoclastic yearnings toward emancipation from the conventional in human thought and living” (Wade 1947, 475). Leer a Vargas Vila solamente desde su rareza, desde su monstruosidad, es ignorar las tensiones políticas y literarias que continuamente lo han empujado allí.

Germán Arciniegas, historiador colombiano, también caracterizado por su lucha en contra de la oligarquía colombiana y las dictaduras latinoamericanas, fue el encargado de escribir el prólogo a una edición de 1984 de cuatro novelas de Vargas Vilas para la editorial Círculo de Lectores. Arciniegas habla sobre su acercamiento a la obra de Vargas Vila como lector: “Vargas Vila era uno de los que no podían leerse. Estaba prohibido” (Arciniegas 1984, I). La prohibición, en el contexto de una sociedad aún gobernada por unos valores religiosos, afectaba el acceso a los textos; las únicas librerías donde se conseguían eran las liberales. “Con todo, eran irresistibles como tentación sus libros panfletarios” (Arciniegas 1984, II). Acceder al objeto libro era una forma de establecer pertenencia a un grupo social que se oponía al conservadurismo político y literario. Más allá del valor comercial, lo que se señala es su valor simbólico. Los lectores de Vargas Vila de los que habla Arciniegas, no son el mismo público estigmatizado por la crítica, sino que se trata de una nueva clase intelectual dispuesta a redefinir las maneras de hacer y decir en Colombia. Nos dice Arciniegas que “[e]ntre las jóvenes colombianas, Vargas Vila, por inmoral, se leía en secreto. Pero se leía” (Arciniegas 1984, II). El gesto de Vargas Vila, al escribir en contra de los dogmas cristianos y su doble moral, se reproduce en el gesto subversivo del lector o de la lectora de pasar por alto la prohibición. En el texto de Arciniegas, el desplazamiento de la figura del autor como objeto de discordia hacia la materialidad de sus libros, permite reivindicar al público de Vargas Vila. Arci-

niegas también nos cuenta la visita a un amigo escritor que trabajaba en la cárcel:

Voy a presentarte un caso singular: un condenado por el asesinato de un compañero en Girardot. Los dos, bogas del Magdalena. Se trabó entre ellos un alegato a muerte: el homicida sostenía que Vargas Vila era el mejor escritor del mundo. El otro decía que Víctor Hugo. Londoño preguntó al recluso: Dime cómo ocurrieron las cosas... Vea doctor: no crea que era cuestión de tragos. Yo no había tomado y estaba en mi sano juicio. Pero lo que son las malas. Se le ocurre a ese desgraciado decirme que Víctor Hugo era mejor que Vargas Vila. ¿Se da cuenta, doctor? Y explicando así las cosas fue exaltándose hasta decir: ¡Si otra vez se me presentara, pues lo mato, carajo! (Arciniegas 1984, II).

La anécdota, por supuesto, le puede dar la razón a aquellos que representan a los lectores de Vargas Vila como criminales, pero también da cuenta del lugar que Vargas Vila ocupó en Colombia: existía en el país una comunidad de lectores leales para quienes su literatura sí era válida. Arciniegas sigue explorando el vínculo entre Vargas Vila y Víctor Hugo, incluyendo un comentario atribuido a Anatole France: “A este hombre, Vargas Vila, flor medrosa de la lejana Colombia, no le falta más que una cosa para sentarse a la diestra de nuestro padre Hugo: Haber nacido en Francia” (Arciniegas 1984, III). Vargas Vila no encaja en la tradición literaria colombiana del momento, donde, en palabras de Andrade Coello, no es más que un mero escollo; así que no se puede reclamar allí su genealogía para autorizarlo. Arciniegas establece un vínculo entre el criticado estilo vargasvilescos y sus influencias europeas: “Sobre la excesiva carga retórica que se encuentra en Vargas Vila no hay que olvidar que venía de fuera. Por eso se habla tanto de lo victorhuguesco o dannunziano en Vargas Vila” (Arciniegas 1984, IV). Es necesario recurrir a una genealogía por fuera de Colombia para autorizar a un escritor proscrito, que escribe en contra de las élites letradas que controlan los mecanismos de reproducción y canonización en el campo nacional.

### Vargas Vila, hoy.

A pesar de los esfuerzos de parte de la élite letrada por desautorizar a Vargas Vila, su figura no se olvida. Revisar la presencia de Vargas Vila en la actualidad nos lleva a encontrarnos con dos posturas bien diferenciadas. Por un lado, reaparecen juicios que buscan mantener a Vargas Vila afuera de los límites de la ‘alta’ literatura. En la reseña del 2000 del diario de Vargas Vila, el crítico mexicano Christopher Domínguez Michael escribió: “El desprecio de la posteridad por José María Vargas Vila (1860-1933) es unánime” (Domínguez Michael 2000). Por supuesto, tal unanimidad existe más en el deseo del comentarista que en el mundo literario, siendo el texto reseñado, *Diario (de 1899 a 1932) y la increíble historia de unas memorias codiciadas*, la prueba

misma de su error [2]. Domínguez Michael recoge otro de los temas recurrentes de la crítica sobre el autor: “Vargas Vila lo tuvo todo y todo lo derrochó. Ese fue su heroico y colosal fracaso”. Vargas Vila tenía el capital cultural para producir obras que se ajustaran a la definición de literatura que la crítica promulgaba:

Vargas Vila, autor de novelas sicalípticas, fue un hombre culto. Pero su formación clásica y sus lecturas románticas —no sólo Lamartine, Vigny y Chateaubriand, también Joseph de Maistre y Bonald— fueron a dar a un anchuroso Amazonas de la cursilería, como barquitos de papel que delatan la extenuante travesía de las literaturas americanas hacia el talento individual. (Domínguez Michael 2000).

El tema del desperdicio está presente desde la crítica de Andrade Coello: “Desperdicia su talento, que ha producido chispazos deslumbrantes, en esfuerzos que no son para bien de la humanidad; en apasionamientos sectarios, en futilidades de nimiedad desesperante” (Andrade Coello 1912, 7). Vargas Vila tiene el conocimiento necesario para escribir bien: “Vargas Vila knows thoroughly the resources of the language, although some of his critics do not approve of the way he uses them” (Wade 1947, 475). Desperdiciar significa no darle a algo su uso adecuado; en tanto a la capacidad literaria de un autor, significa poner el conocimiento, el conjunto de saberes necesarios que nos autoriza, a un uso supuesto. Hablar de usos adecuados o supuestos de los saberes del quehacer literario nos remite nuevamente a la idea de una normalidad, que no es más que una mera convención del campo literario en un momento determinado. Vargas Vila no escribe ‘mal’ porque carece de las herramientas y los saberes para escribir ‘bien’, sino porque quiere cuestionar abiertamente lo que consensualmente se ha establecido como ‘escribir bien’ en el contexto de la literatura colombiana y latinoamericana.

Respecto al *Diario (de 1899 a 1932) y la increíble historia de unas memorias codiciadas*, Efrin Knight, quien preparó otra edición, escribió: “Esperemos que esta nueva publicación inspire una reedición de sus novelas más famosas, así como la de algunos de sus libros de pensamientos, muchos de los cuales son aún de actualidad” (Knight 2001, 30). Knight convoca a una resurrección de Vargas Vila, “injustamente olvidado”, reivindicando sus facetas anticlerical y antiamericana —antiestadounidense— y su lucha por la libertad. Su llamado, en contravía a muchas de las apreciaciones históricas sobre el escritor colombiano, no es sólo a revisar su figura sino también su obra, que no ha perdido vigencia.

La publicación de la novela *La semilla de la ira* en el 2008 por parte de la editorial Planeta Colombia es una evidencia más de que Vargas Vila no ha sido olvidado. La autora de la novela, Consuelo Triviño Anzola, había escri-

to su tesis doctoral sobre el mismo autor y preparado una edición de su diario. Desde el campo académico y el campo literario, Triviño Anzola hace visible una vez más a ‘el Divino’, como se le conocía a Vargas Vila. La novela narra la vida de Vargas Vila desde 1899 hasta 1933, desde el punto de vista del escritor, reproduciendo un estilo Modernista. Convertir a Vargas Vila en el narrador le permite a la autora visitar su historia, así como justificar sus luchas. La novela está llena de frases en donde la voz reflexiona sobre su lugar en el mundo literario y político hispanoamericano: “Mi vida se resume en una lucha sin tregua por derruir el reinado ignomioso de la mentira, por una imperiosa necesidad de gritarle al mundo las verdades que nadie se atreve a afrontar” (Triviño 2008, 57). La novela ha brindado la oportunidad, una vez más, de volver a hablar sobre Vargas Vila. Reseñas en medios como “El País” de España vuelvan a hacerlo visible. Escritores colombianos han revisitado su figura y su obra, problematizando varios de los juicios que tradicionalmente se le han concedido. En el periódico *El Tiempo*, Harold Alvarado Tenorio revisita la figura de Vargas Vila con una intención decididamente reivindicatoria:

Nadie como él [...] hizo que las ideas y las maneras de ver el mundo de artistas y pensadores laicos ascendieran hasta las voluntades de millares de intelectuales campesinos, jornaleros, analfabetos, desposeídos y desocupados que aspiraban a ser tan libres como Jorge Amado, Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, José Vasconcelos, Francisco Umbral, Ramón Gómez de la Serna, Gabriel García Márquez, José Donoso, Jorge Zalamea o Ramón del Valle Inclán, ese puñado de sus admiradores, que reconocieron que sin él y sin su prosa no habrían existido.

Señalar su legado en autores canónicos latinoamericanos es una estrategia de validación, a la vez que redefine la visión existente sobre quiénes eran sus lectores. Su audiencia no es la periferia moral, criminales y pecadores, sino una periferia social: los excluidos por el sistema de valores y relaciones que la oligarquía protege de la prosa de Vargas Vila. Alvarado Tenorio reivindica el estilo de Vargas Vila, estableciendo una relación entre el objeto estético y la posición moral del autor:

Una prosa lírica cuya eficacia no hay que buscar entre las sábanas, sino en su fluir subversivo contra lo establecido, los discursos oficiales hegemónicos cuyos designios nacionales se sustentan en nociones como la familia burguesa, las tutelas morales de las iglesias y la centralización de los poderes que explotan, excluyen y reprimen el cuerpo social y el individuo (Alvarado Tenorio 2013).

Si Vargas Vila va a escribir mal —en contra de las instituciones sociales que violentan a la sociedad colombiana de

principios del siglo XX—, se va a asegurar que en la cualidad estética de su escritura se refleje ese descontento.

La edición de julio y septiembre del 2015 de la *Revista Iberoamericana*, órgano del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana con sede en Pittsburgh, Estados Unidos, fue dedicada a Vargas Vila bajo la coordinación de Juan Carlos González Espitia y María A. Salgado. En el texto introductorio “Vargas Vila, más allá de la hipérbole”, los editores parten del carácter de figura polémica del autor y de las lecturas parciales producto de su actitud polarizante: “La tensión entre obra y autor, entre conseja y textualidad, entre admiración acrítica y odio enconado nos deja, a ciento cincuenta años de su nacimiento, con un Vargas Vila inusitadamente vivo pero al mismo tiempo con un Vargas Vila infortunadamente nebuloso” (González Espitia et al. 2015, 725). Que una revista reconocida en el campo de los estudios literarios latinoamericanos abra un espacio para Vargas Vila, demuestra no sólo su vigencia, sino lo posibilidad, y necesidad, de un productivo estudio de su obra en el ámbito académico:

Parece entonces que hace falta leer más y mejor a Vargas Vila, forjar una herramienta que corte y que puncie en el tejido de su obra, pero con mayor certeza, mejor dicho, con mayor justicia. Leer críticamente, quizás por primera vez, sin prevenciones positivas o negativas, los textos menos conocidos de su producción. El resultado de este tipo de labor mesurada y responsable será muy posiblemente uno que nos enseñe a Vargas Vila como productor literario, no como divino o como humano, para usar la que es ya una fórmula para referirse a él. (González Espitia et al. 2015, 727).

Por un lado, algunos de los artículos de la edición hacen un análisis de los recursos literarios que aparecen en obras específicas de Vargas Vila u ofrecen lecturas paralelas a otras figuras literarias reconocidas —como José Eustasio Rivera y Fernando Vallejo—, mientras que otros iteran la excepcionalidad de su vida y su posición dentro de un nuevo paradigma de intelectual. Consuelo Triviño Anzola, en “Vargas Vila, del mito y la leyenda a la ficción narrativa”, reitera ese carácter mítico ligado a la vida del hombre: “Más allá de la validez de algunos de sus textos, lo verdaderamente significativo es el fenómeno social, el mito de Vargas Vila en el imaginario latinoamericano, desde México hasta Argentina, que exige ser tenido en cuenta.” (Triviño Anzola 2015, 829). Es decir, aún dentro del análisis académico, no se resuelve la tensión entre el ejercicio de valoración de los contenidos literarios de la obra y la mitificación de su biografía.

## Conclusión

La figura de Vargas Vila parece haber sido restituida una vez más de su valor simbólico. Ese valor ha sido arrebatado

una y otra vez, desde sus múltiples desplazamientos transnacionales forzados por sus posturas políticas, desde los diversos aparatos críticos que han juzgado su obra como excesiva o insuficiente, desde los juicios morales del conservadurismo y desde la estigmatización constante del autor y de su audiencia. Aún así, muchos de los prejuicios que la historiografía literaria ha construido alrededor de su figura continúan actuando en la forma en que es leído. Si bien coincido con la propuesta de Juan Carlos González Espitia y María A. Salgado, que invita a volver la mirada crítica a la obra del escritor, de “leer más y mejor” su producción literaria, es imperante leerla a contrapelo de las operaciones del campo que luchó por borrarlo.

Reivindicar a Vargas Vila políticamente por su posición determinante como una figura de disenso en contra de las élites del poder americano no es suficiente. Es necesario encontrar las técnicas en las cuales ese disenso está presentes dentro su proyecto estético. Estas luchas en contra de la tiranía y los dogmas están imbuidas en su lenguaje “bárbaro”, en su desprecio por una gramática normalizada y normativa, presente en el uso de extranjerismos y neologismos, así como en la innovación, o desprecio, de las convenciones de los géneros literarios. La valoración de su obra debe dar cuenta del desfase de su escritura con las nociones de gusto de su momento e incluso del nuestro.

El éxito comercial de Vargas Vila está ligado a la emergencia de un público lector que se identificaba con su molestia frente a instituciones y prácticas excluyentes que favorecían el poder político y cultural de una minoría letrada. Valorar o no el estilo de Vargas Vila se convirtió a su vez en una medida para definir la posición del lector dentro del campo cultural. Como se ha mostrado a lo largo de este trabajo, la crítica extiende el desprecio por el autor a un desprecio por sus lectores: o se era heredero de una escuela del Gusto sostenida por una tradición o se hablaba desde el desconocimiento de esos valores, desde una acusada ignorancia. Vargas Vila es el punto donde chocan dos visiones de lo literario: el de la crítica que defiende las nociones del buen decir y el de una audiencia emergente que no se siente representada por esos códigos. Es por eso que la obra de Vargas Vila se debe enmarcar en un conflicto más amplio en el que se redefinan las prácticas de escritura y de lectura, de las que el mero análisis de su obra basado en criterios meramente estéticos no da cuenta. Leer a Vargas Vila solamente desde su monstruosidad, desde su extravagancia, es perpetuar los mecanismos de exclusión de una clase hegemónica que desautoriza a quien la cuestiona, es negar las violencias que reducen y estigmatizan aquello que encuentra incómodo. Pero normalizar a Vargas Vila, otorgarle un lugar mítico dentro del canon, al lado de aquellos a quienes criticó, sería arrebatarse su vigor y despojarlo de todo aquello que lo caracterizó. La figura de Vargas Vila existe en la periferia, fuera pero aún parte de; es necesario leerlo desde allí, donde

se hacen evidentes las tensiones y los conflictos en esa animada contienda sobre la definición de sus ideas de nación, de libertad y de literatura.

---

### Notas

1. La conflictiva historia de Vargas Vila con la Iglesia es anecdótica e ideológica: ya desde su juventud se enfrentó a las autoridades religiosas, denunciando a curas directamente, lo que lo llevó incluso a perder su empleo y ser excomulgado. Fue crítico de la relación entre Iglesia y Estado en Colombia, especialmente después de la llegada de Rafael Núñez al poder, y siempre se pronunció en contra de los privilegios del clero.
2. *Diario (de 1899 a 1932) y la increíble historia de unas memorias codiciadas* fue publicado por Ediciones Altera en Barcelona en el 2000. Efrin Knight habla de una edición más completa, preparada en Miami por la hoy desaparecida Editorial Arenas. Existe también una versión llamada *Diario Secreto*, cuya selección y notas fueron hechas por Consuelo Triviño y fue publicado en Bogotá en 1989.
- 3.

### Obras citadas

- Andrade Coello, Alejandro. 1912. *Vargas Vila. Ojeada crítica de sus obras: De "Aura o las violetas" a "El ritmo de la vida"*. Quito: s. n.
- Alvarado Tenorio, Harold. 2013. "80 años sin Vargas Vila, el más temido de los panfletarios colombianos". *El Tiempo.com*. Consultado el 27 de octubre del 2017. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12912371>.
- Arango Ferrer, Javier. 1978. *Horas de literatura colombiana*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Arciniegas, Germán. 1984. Prólogo. En *Aura o las violetas. Emma. Lo irreparable. Flor de fango*. Bogotá: Círculo de lectores.
- Bourdieu, Pierre. 1955. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Corral, Wilfrido H. 1996. "Nuevos raros, locos, locas, ex-céntricos, periféricos y la historia literaria del canon de la forma novelística". *Revista hispánica Moderna* 2 (49): 267-284.
- Domínguez Michael, Christopher. 2000. "Diario (de 1899 a 1932) y la increíble historia de unas memorias codiciadas", de José María Vargas Vila". *Letraslibres.com*. Consultado el 27 de octubre del 2017. <http://www.letraslibres.com/mexico/libros/diario-1899-1932-y-la-increible-historia-unas-memorias-codiciadas-josac-mara-vargas-vila>.
- Deas, Malcolm D. 1993. *Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas*. Bogotá: Tercer mundo editores.
- González Espitia, Juan Carlos, y María A. Salgado. 2015. "Vargas Vila, más allá de la hipérbole". *Revista Iberoamericana* 252 (81): 723-727.
- Ladrón de Guevara, P. Pablo. 1911. *Novelistas malos y buenos*. Bilbao: La Editorial Vizcaína.
- Knight, Efrin. 2001. "¿Una futura resurrección?: El Diario de Vargas Vila". *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* 11. 21-31.
- Rama, Ángel. 1998. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Rippy, J. Fredd. 1922. "Literary Yankeephobia in Hispanic America." *The Journal of International Relations*, 4 (12). 524-538.
- Torres-Rioseco, Arturo. 1933. "Francisco Contreras y Vargas Vila". *Hispania* 4 (16). 399-400.
- Triviño Anzola, Consuelo. 2008. *La semilla de la ira*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana.
- Triviño Anzola, Consuelo. 2015. "Vargas Vila, del mito y la leyenda a la ficción narrativa". *Revista Iberoamericana* 252 (81): 827-835.
- Wade, Gerald E. 1947. "An Introduction to the Colombian Novel." *Hispania* 30 (4). 647-483.
- Williams, Raymond. 1983. *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press.
- Williams, Raymond Leslie. 1991. *The Colombian Novel, 1844-1987*. Austin: University of Texas Press.

# La ékphrasis del archivo visual del dolor como estrategia narrativa en la novelística de Pablo Montoya

Carlos Mario Mejía Suárez/ Gustavus Adolphus College

## Resumen

La novelística histórica de Pablo Montoya explora el pasado por medio de artefactos visuales donde se registran crisis de sensibilidad en momentos específicos de la historia. En este artículo se explora el desarrollo de la estrategia narrativa de la ékphrasis de artefactos de memoria del dolor en sus novelas *Lejos de Roma* (2008), *Los derrotados* (2012) y *Tríptico de la infamia* (2014), prestando atención particularmente a cómo cada obra aborda diferentes maneras de reflexionar sobre la relación entre la literatura, los archivos de dolor y sus significados, ya no como historia registrada y comprendida, sino como exploración de restos latentes dejados por eventos pre-narrativos.

**Palabras clave:** Novela colombiana contemporánea, Pablo Montoya, memoria cultural, archivo, literatura y arte visual

## Abstract

At the root of Pablo Montoya's novelistic work lies the exploration of the past through visual artefacts that register socio-cultural crisis in specific moments in history. This article analyzes the development of the ekphrasis of visual artefacts of pain as a narrative device in his novels *Lejos de Roma* (2008), *Los derrotados* (2012) and *Tríptico de la infamia* (2014). Particularly, it studies how each work reflects on the relation between literature, archives of pain and their meaning, not as artefacts of a recorded and thoroughly understood story, but as exploration of latencies left behind by pre-narrative events.

**Keywords:** Contemporary Colombian Novel, Pablo Montoya, Cultural Memory, Archive, literature and visual art.

En entrevista con Norberto Vallejo, el escritor colombiano Pablo Montoya afirma su interés en “indagar en la presencia del arte en esos momentos difíciles, turbulentos que atraviesan nuestras sociedades,” (Vallejo 2017) siguiendo perspectivas poco visibilizadas. Desde su primera novela, *La sed del ojo* (2004), Pablo Montoya ha tematizado en su novelística la interacción entre literatura y artes visuales en la formación de sensibilidades de época. Lo que es más, podemos ver en sus obras una progresión hacia narrativas que hacen ékphrasis de fotografía, pintura y grabados como artefactos mnemotécnicos de dolor y placer. Juan Felipe Restrepo afirma que en *La sed del ojo* “la fotografía erótica se compara con Ovidio. Los dos han ayudado a edificar la sensibilidad, enseñan el cuerpo no como materia y separación, sino como un conjunto de pasiones, sentimientos y pensamientos.” (Restrepo 2005, 216) En la novelística de Montoya, el contenido afectivo organiza desde la ékphrasis la reactivación de memoria de pasados latentes.

Como afirman Aleida Assmann y Linda Shortt, “Memory has become a central issue in our discussions about transition, as this truth is directly related to the memory of victims, and it is the medium of a new shared narrative of the past that integrates formerly divided perspectives” (Assmann and Shortt 2012, 1). No es casual el posicionamiento central de la comunicación del dolor por medio de archivos visuales en Montoya, quien ha producido su obra en una época en la que Colombia ha visto la emergencia de acuerdos de paz entre el gobierno y grupos armados (paramilitares y guerrilla de las FARC). Sus novelas *Lejos de Roma* (2008), *Los derrotados* (2012) y *Tríptico de la infamia* (2014) reflexionan sobre cómo los archivos visuales reciben tensiones entre lo que se olvida y lo que se recuerda en la construcción del pasado desde el presente. Esta tensión en la narrativa resulta de la sujeción de los archivos visuales a contextos de enunciación que tematizan posiciones diferenciadas de poder dentro de conflictos históricos.

El énfasis en la visibilidad del dolor se plantea en Montoya a partir de la exploración detallada de sus imágenes y prácticas concretas, no en su reducción a una narrativa explicativa. Allí radica el potencial creativo de la interacción entre las artes visuales y la literatura para representar el conflicto violento. La introducción al volumen de estudios culturales *Territories of Conflict*, refiere la paradoja de que este conflicto sirve como fuerza creativa que no deja de estar dotada de su significado destructivo y que “cultural producers have fully embraced . . . as they openly reject conflict while simultaneously using (and needing) it for their creative projects.” (Fanta 2017, 1) La obra de Montoya hace

parte de esta producción cultural que se ancla en el conflicto a la vez que reta su perpetuación oficial por medio de apelaciones extraterritoriales, transhistóricas y de relaciones entre diferentes artes.

Si bien *La sed del ojo* (2004) se concentra en el replanteamiento del canon artístico a partir de la criminalización de fotografías eróticas en la Francia del siglo XIX, será en su obra posterior donde explorará la visibilidad del dolor haciéndose escritura por medio de extendidas écfrosis integradas en la novela. Desde la publicación de *Lejos de Roma* (2008) hasta la de *Tríptico de la infamia* (2014), Montoya ha integrado la reflexión sobre la representación del dolor de los otros de forma cada vez más depurada. En *Lejos de Roma*, el escritor romano Ovidio narra sus experiencias y decepciones durante su exilio en Tomos, y da un lugar tangencial, pero significativo, a unos dibujos donde un mauritano desplazado por el imperio intenta comunicar su sufrimiento. Por otro lado, *Los derrotados* (2012) oscila entre la biografía de Francisco José de Caldas y la historia de tres amigos que en algún momento habrían compartido intereses revolucionarios y que convergen en una serie de fotografías que registran masacres ocurridas en Colombia entre 1998 y 2005. Finalmente, en *Tríptico de la infamia* Montoya organiza la narrativa alrededor de una serie de grabados de la conquista de la Florida (de LeMoynes), una pintura de la masacre de San Bartolomé (de Dubois) y las ilustraciones de la leyenda negra española (DeBry). Este registro visual tripartito representa los abusos del catolicismo en el Nuevo Mundo y en Francia durante la temprana modernidad. Estas tres novelas integran la écfrosis a la visión global del texto narrativo, tematizando las distancias a las que se enfrenta la imagen al reproducir el sufrimiento: distancia entre el pasado y el presente, en la cual radican el olvido y la deformación de los eventos; pero también se trata de distancias con frecuencia controversiales entre lo representado, el productor de la imagen y el receptor de la misma.

### ***Lejos de Roma: imagen y sonido en los márgenes del imperio***

El título de la segunda novela de Montoya nos refiere a la noción más básica de distancia; *Lejos de Roma* es en últimas una reflexión sobre una distancia espacial. Tras esta definición básica, se oculta una distancia de espacios cargados de significados socio-culturalmente jerarquizados: una distancia entre territorios organizados alrededor de un sentido de colectividad compartido por sus habitantes. El lugar donde ocurre la historia es un margen asociado con el dolor, la muerte y la ansiedad del olvido. *Lejos de Roma* es la historia de cómo en su exilio Ovidio se desvincula de sus propios recuerdos del imperio oficial y se abre a memorias de sectores olvidados y lugares menospreciados por el imperio. El territorio del imperio se desgaja del sujeto y así, en ese margen, encuentra el horizonte de una posible empatía hacia un mauritano desplazado por la expansión del imperio. Tomos, como territorio del desplazamiento y desclasamiento

del sujeto, se complementa con la distancia que separa la materia narrada del contexto de producción, donde un público colombiano del siglo XX reconoce una ficción de tipo histórico que, a la vez, hace referencias veladas y dislocadas a “lo nacional”.

Al definir la novela histórica colombiana contemporánea, en *Novela histórica en Colombia 1988-2008. Entre la pompa y el fracaso*, Pablo Montoya hace explícita la pertenencia de ficciones históricas “extraterritoriales” al canon nacional de dicho género. Montoya incluye su propia *Lejos de Roma* en este grupo de novelas que quieren “lanzar las preocupaciones del imaginario del escritor a un horizonte histórico extraterritorial” y que “son tan colombianas las novelas que buscan en realidades romanas o turcas (*El signo del pez* de Germán Espinosa y *Tamerlán* (2003) de Enrique Serrano), como las que narran periplos históricos latinoamericanos o propiamente colombianos . . .” (Montoya 2009, x-xi) De esta forma Montoya vincula la voz narrativa con la exploración de líneas que conectan el devenir histórico de Colombia con lo que se suele denominar como “cultura universal”. Esta línea de pensamiento sugiere que Montoya encuentra vasos comunicantes entre la materia narrada en su novela, la situación colombiana, y, en particular, la circunstancia del escritor ante problemas postulados por la memoria y el exilio. Montoya genera su obra considerando que la distancia que lo separa del autor implicado y la voz narrativa en primera persona de *Lejos de Roma* determina no sólo un acercamiento “extraterritorial” a la historia como presunta representación de la “nación”, sino que es también una reformulación de lo “universal”.

La exploración en la novela de la interacción entre territorio, memoria y escritura sirve para llevar a cabo el cuestionamiento de la petrificación de ideas de lo que es “lo universal”. El pasado que la novela navega es, precisamente el de la figura “universal” del autor de *Las metamorfosis* y de *El arte de amar*. Sin embargo, la narración hace a un lado los éxitos literarios para concentrarse en su exilio, tras ser acusado y perseguido por el emperador Augusto. El vínculo entre Ovidio y el contexto dentro del cual su imagen se ha hecho universal se encuentran en proceso de desintegración: el autor se reconoce fuera de su territorio, desposeído de la memoria que armaba su identidad y enajenado de la escritura que lo hacía famoso.

Alejado de la performatividad de poder asociada con su pasado como escritor en Roma, Ovidio se ve reducido. La narrativa, sin embargo, comienza a restituirle un tipo de performatividad pública construida a partir de la vulnerabilidad. Si bien se tematiza el carácter desgarrado del personaje, relativiza dicho desgarramiento al contrastarlo con la experiencia de un mauritano desplazado por el imperio y que le muestra una serie de dibujos de las torturas a las que habría sido sometido. Este momento sirve como punto de inflexión en el exilio de Ovidio. Aquí Ovidio logra establecer una conexión con todas las características que

hasta entonces habrían hecho del espacio y los habitantes de Tomos una otredad. En este momento la fijeza de la memoria petrificada del imperio se hace a un lado para ofrecer el horizonte de posibilidades de una conexión con el mundo que habría resultado de la desposesión, en cuanto pérdida de privilegios.

La pérdida de la posición central de Ovidio en el territorio del imperio hace que el personaje se replantee el valor de lo perdido. En Tomos, Ovidio descubre o acepta las bases de explotación sobre las que avanza el imperio. La obra en general es una exploración ficcional de esa voz del exiliado; voz hecha de imágenes, experiencias e ideas interiorizadas en las que Montoya teje exploraciones transhistóricas y extraterritoriales capaces de extenderse al contexto colombiano en el siglo XX. Es así que al ver a una masa de personas que se desplazan en las intermediaciones, Ovidio reflexiona: “Conozco lo que el Senado llama paz y civilización, y sé que en otros, en éstos que pasan a mi lado por ejemplo, nuestra paz no es más que espanto y fuga” (Montoya 2008, 68-69). El desplazamiento de su subjetividad reformula los conceptos de paz y civilización, que invocan y cuestionan -fuera del texto, para un lector colombiano y latinoamericano- los manidos significados que estas palabras tienen para la *intelligentsia* decimonónica con su dicotomía “civilización vs. barbarie”, o la muy contemporánea manipulación de conceptos de paz y seguridad democrática en Colombia. Más adelante, precisamente, Ovidio se concentra en esa “paz” diciendo que “se adquirió después de miles de muertos, porque Roma es todo eso. Huesos desparramados trazando las fronteras del imperio” (Montoya 2008, 102); cuestionando así no sólo ideales abstractos, sino la violencia corporal de la frontera del imperio. El acto de marcar la frontera del imperio estaría directamente vinculado con el dolor y el exterminio de vidas marginadas.

El principio de este replanteamiento se encuentra cuando el mauritano le muestra imágenes de las torturas a las que fue sometido. Sin poder entender sus palabras ni el posible ordenamiento lógico que el hombre da a los eventos, Ovidio se conecta con la memoria de ese “otro” y con los horrores que la paz del imperio oculta. El solo hecho de ver los dibujos parece una transgresión y Ovidio sabe que “debería cerrar los ojos, y que podría hacer un reclamo por esta presión”, pero este deseo de ignorar el dolor del otro se contrarresta con “un sentimiento similar a la piedad me mueve hacia el hombre” (Montoya 2008, 40). El mauritano parece llevar consigo un soporte visual de su memoria, que actualiza el dolor en el momento de interacción con Ovidio. En este momento, esa memoria ajena lo conduce al cuestionamiento de su propia memoria. El episodio termina, de manera muy significativa, no con una reflexión completamente formada de la empatía con el mauritano, sino precisamente con el reconocimiento de una distancia radical que lo separa, pero que impacta la forma en que el personaje entiende afectivamente su circunstancia; afirma que en ese

momento “lo único que suena en el mundo, mientras pasan esas imágenes por mis ojos, es la letanía sollozante del hombre que no cesa” (Montoya 2008, 40). En este momento la memoria del mauritano queda al margen de lo verbal, pero se sugiere por medio de artefactos visuales que forman un archivo personal. El sonido de la voz del mauritano queda reducido a sugerencia potencial de la memoria, pero Ovidio ni siquiera intenta capturar dicho sonido. Tenemos una voz y una memoria perdida que no se recupera y que obliga a Ovidio a reconocer los límites de su comprensión.

El momento de interacción con la imagen cuestiona la ideología del archivo de artefactos que crearía una memoria colectiva con tendencia a la fosilización y la homogeneidad del significado. Como afirma Susan Sontag, “what is called collective memory is not a remembering but a stipulating: that *this* is important, and this is the story about how it happened, with pictures that lock the story in our minds. Ideologies create substantiating archives of images, representative images, which encapsulate common ideas of significance and trigger predictable thoughts, feelings” (Sontag 2003, 86). Es precisamente el estatuto inestable de la conexión entre Ovidio y el mauritano lo que produce la formación de un horizonte de posibilidades afectivas que trascienden el refuerzo del imperio o de pensar en el mauritano como víctima. Se trata de un dolor que escapa al “encapsulamiento” de una idea común. Incluso el dolor que se reproduce en la narrativa está concentrado en “el otro” y el narrador evita decir algo más de ese dolor; algo que no sea la materialidad de la voz... e, incluso, evita proponer una forma de “colectividad” entre ellos dos.

### **Los derrotados (2012): botánicos, fotógrafos y rebeldes en la creación novelística de un archivo de lo nacional**

El llamado período de post-conflicto o post-acuerdo ha impactado nuestro acercamiento a la memoria del pasado al cuestionar la unificación del pasado de violencia en una sola narrativa englobante. Como afirma Eduardo Pizarro Leongómez en *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia*, el acercamiento a la memoria histórica del conflicto está “lejos . . . de una imposible e indeseable ‘historia oficial’ o de una igualmente imposible e indeseable verdad única” y propone antes bien una “invitación al diálogo pluralista y democrático” (Pizarro 2015, 19). Este acercamiento contemporáneo a la historia y la memoria viva del conflicto sigue una oscilación entre violencias históricas que ya se entienden como continuidad, ya como rupturas.

La memoria que se invoca en archivos visuales como los que hemos observado hasta ahora en la obra de Montoya está sujeta a regímenes de simbolización que no se pueden reducir a una verdad oficial del pasado. Estos artefactos visuales son parte de órdenes de simbolización que, según Astrid Erll, “include, among other aspects, value hierarchies and an understanding of temporal processes. Within this complex, symbolically mediated ‘world of action’, our

experiences are characterized by their ‘pre-narrative quality’” (Erlil 2011, 153). El texto literario se convierte en campo de contienda de cómo el exceso extra-literario y pre-narrativo del evento se imagina y se simboliza dentro de cánones de género discursivo. Más específicamente, el texto literario puede convertirse en mecanismo creador y perpetuador de memorias y de regímenes de simbolización de la experiencia; o puede ser texto que reflexiona sobre la memoria misma para cuestionar y replantear dichos regímenes. En *Los derrotados* (2012) Montoya utiliza el texto como reflexión sobre la interacción entre memoria e historia a partir de la écfrosis. Los personajes de esta obra se pueden leer como diferentes intentos de abordar el mundo pre-narrativo de la acción, y la écfrosis es el procedimiento estilístico central para reflexionar acerca de los procesos temporales subyacentes a la creación -entre otras cosas fallida- de una memoria cultural colectiva.

En Colombia falla la ideología que habría estabilizado lo nacional por medio de archivos sustantivos que ratifican los hechos, las ideas y los sentimientos del público receptor. O al menos esto es lo que sugiere *Los derrotados* cuando no sólo se crea una visión histórica ficticia de Francisco José de Caldas, prócer de la patria, sino que además constituye una voz narrativa que juega con archivos botánicos en el contexto de las guerras de independencia y archivos fotográficos de masacres en el contexto del conflicto colombiano contemporáneo. A diferencia de Ovidio que en *Lejos de Roma* se queda con el dibujo y el dolor pronunciado en una lengua ajena, los personajes de *Los derrotados* hacen parte del cúmulo de perdedores que quedan excluidos del sistema socio-político colombiano y, por tanto, indefensos a la imposición de la narrativa ideológica que enmarca y da sentido a su derrota. De allí que la novela presenta la écfrosis del diario del botánico y del proyecto del fotógrafo Andrés Ramírez, como completamente sujeta a un orden cronológico externo al que ni siquiera la reflexión crítica de los personajes puede escapar. Como productores de fotografías, ficciones y rebeliones, los personajes de *Los derrotados* reúnen archivos visuales (ya reales o ya imaginados dentro de la trama) tematizando así cómo se procesan la experiencia y el testimonio en forma narrativa.

La novela sigue la historia del prócer de la independencia colombiana, Francisco José de Caldas, concentrándose en su trabajo como científico y explorador asociado con la expedición botánica de Nueva Granada coordinada por José Celestino Mutis. Su historia desemboca en los enfrentamientos del período conocido como “patria boba” y en la pacificación española de Pablo Morillo, quien ejecuta a Caldas. Este eje narrativo abre el relato y es una ficción producida por Pedro, personaje que contacta a un editor para publicar la biografía de Caldas. Pedro recuerda a sus amigos de colegio, Andrés y Santiago. El eje narrativo que se concentra en Andrés explora la relación problemática entre el arte fotográfico y los compromisos revolucionarios que algunos de los compañeros de colegio habrían comenzado a

forjar desde su temprana adolescencia. Andrés se convierte en fotoreportero para un periódico, lo cual lo lleva a registrar masacres ocurridas entre 1998 y 2005. Finalmente, el eje narrativo de Santiago se concentra en las operaciones de un grupo guerrillero al que él se habría unido desde la adolescencia (EPL), su eventual desarme y las consecuencias de dicho desarme para el grupo.

Aquí nos concentramos en dos episodios en los que la narración tematiza la relación entre el archivo visual, su transformación en registro escrito y su consecuente estatus como estipulación de lo que importa. El primer momento ocurre en el capítulo 10, donde el lector encuentra el diario de Francisco José de Caldas entre el 22 de julio de 1802 y el 5 de junio de 1805. Se trata de la ficción histórica que Pedro produce y que eventualmente es rechazada y, por tanto, no se ve publicada. En este diario se incluyen las reflexiones científicas, personales y filosóficas del prócer de la nación colombiana, a manera de contexto al proceso de acumulación llevado a cabo por la Expedición Botánica de José Celestino Mutis, y de la cual Caldas habría hecho parte. Sabemos que la tarea realizada por Mutis compendió fauna, flora y topografía neogranadinas, pero que a la vez quedó sujeta al contexto violento de la emancipación americana y la reconquista española, cuando fueron confiscados en 1816 y “sent to Spain. They remained there, undiscovered, for some 150 years. Approximately 5,300 drawings were recorded on folio sheets and represent a foundational mapping of New Granada” (LaRosa y Mejía 2012, 158). Se entiende así el carácter marginal y vulnerable de este archivo “fundacional” del entendimiento del territorio colombiano. La narrativa de Montoya exagera esta vulnerabilidad cuando se afirma que el trabajo de Caldas habría desaparecido debido al descuido de Mutis. La creación del diario ficticio no gratuitamente, se esfuerza por establecer una conexión entre el material investigado (las plantas de la Nueva Granada) con las ansiedades del intelectual que participa en la creación del archivo visual, particularmente las que tienen que ver con el carácter transitorio de sus observaciones, la sensación de discontinuidad de las mismas y el desarrollo del conocimiento botánico y científico de su muy provincial tierra.

La forma en que el personaje de Pedro ficcionaliza el acto de recolección de Caldas sugiere la formación de una clave de lectura para el laberinto del territorio colombiano, como nación en su momento de origen. Pedro crea diferentes capas para dicha clave de lectura: por un lado se nos refiere el cuidado y preciso proceso de recolección y acumulación de muestras; por otro lado tenemos el diario reflexivo donde Caldas encuentra “el camino para salir del laberinto en que me han cercado las plantas es recoger, describir, diseñar aquello que mi precariedad pueda observar” (Montoya 2012, 123). Es una clave que mira al territorio reconociendo que lo visto y recolectado ya se ha quedado en el pasado: que las muestras y el diario son memoria y clave de lectura de plantas sacrificadas en beneficio del archivo. Llama la atención la insistencia de Caldas en su propia precariedad y

en las limitaciones de su mirada. En este breve archivo de la vida vegetal neogranadina, el Caldas de Pedro se refiere con frecuencia a la conexión entre las plantas listadas y diferentes formas de memorializar: desde el guayacán como continuidad del ser después de la muerte, hasta las clemátides, que según los chamanes del Mira “al beberla todos los días, en el hombre se prenden todo tipo de evocaciones, y se presentan las asociaciones entre lo que ya pasó, lo que sucede y lo vendrá” (Montoya 2012, 130). Más que la conformación de un archivo instrumental para la explotación de los recursos de la Nueva Granada, Pedro plantea aquí que para Caldas lo fundamental de esta exploración es la posibilidad de conectarse significativamente con el pasado. Es diciente que en la trama de *Los derrotados* el relato de Pedro jamás es publicado debido a que el potencial editor piensa que no tendrá una audiencia. Así como Caldas termina su diario sintiendo la precariedad de su tarea y la facilidad con que su clave memoriosa puede perderse, particularmente en los remolinos de la guerra, el manuscrito de Pedro parece condenado al olvido. Se trata de la derrotada imaginación literaria de un archivo botánico-filosófico igualmente suprimido del recuerdo de la nación.

El segundo momento de la novela donde se tematiza esta relación entre un archivo visual y su transformación en un registro escrito es el capítulo 17, donde Pedro visita a su amigo, el fotógrafo Andrés Ramírez. Éste le muestra un proyecto donde recopila las fotografías que ha tomado en su trabajo como reportero para un periódico local en un período de tiempo que cubre desde 1997 hasta febrero de 2005. En la trama de la novela, este capítulo sirve para que Pedro descubra el desafortunado destino de su amada, pero este momento de *anagnórisis* o reconocimiento de una pérdida sentimental se complementa con una realización más profunda vinculada a la acumulación de imágenes de dolor ajeno en la violencia nacional. Aquí la ficción se entrecruza con la realidad histórica; Montoya crea el archivo fotográfico de Ramírez basándose en el trabajo del fotógrafo Jesús Abad Colorado, convirtiéndolo en versión ficcionalizada. De esta manera la composición de *Los derrotados* refleja el proceso escritural de Pedro con respecto al diario de Caldas. Esta superposición de niveles ficcionales en la narrativa sugiere nuevamente que la dinámica entre la reproducción directa de lo que ve el ojo, su representante en mecanismos tecnológicos (como la cámara fotográfica o el uso de cierto tipo de papel para preservar muestras, etc) y su éfrasis escritural constituye la cifra de una memoria donde se guarda el mapa para entender el laberinto del territorio colombiano, ya sea en lo que respecta a los misterios de sus selvas o en lo que respecta a las horribles contradicciones de sus violencias.

El capítulo 17 sigue cronológicamente diferentes masacres emblemáticas y a la vez ofrece una resemantización de las imágenes del fotógrafo, rescatándolas de su uso mediático. Previamente en la novela se afirma que en el periódico *El Colombiano* usaban sus fotos para ilustrar

reportes falsos y que no le permitían a Ramírez participar en la elaboración del texto:

Lo que no le gustaba al periódico era que se supiera de qué modo se relacionaban los paramilitares, el ejército y los hacendados para asesinar no sólo a guerrilleros, sino a los campesinos que se encontraban en las regiones de esa lucha. Una lucha que, y Ramírez lo decía, se hacía por el dominio de los corredores de la droga. (Montoya 2012, 153)

Hay en este momento, nuevamente el reconocimiento de una vulnerabilidad de la imagen, ya no tanto con respecto a la destrucción de la materialidad del registro visual, sino con respecto a la forma en que depende del marco que se le provee. Si pensamos en la afectividad como horizonte de potencialidades resignificantes de cuerpos en contacto con el mundo circundante, el archivo fotográfico de Andrés Ramírez/Jesús Abad Colorado ilustra cuestionamientos éticos acerca de la reducción de los registros del dolor del cuerpo. Su fotografía le devuelve a dichos registros de dolor el potencial de afectar y ser afectado por otros, extrayéndolos de su relación con textos que manipulan su relación con la realidad para fijarla de manera acrílica y engañosa.

La caracterización de Ramírez se produce en este capítulo por medio de una referencia a reflexiones de Susan Sontag sobre la ética de la representación visual y fotográfica del dolor de los otros. De esta manera Ramírez, como profesional, parece acercarse de forma reflexiva al posicionamiento de la cámara en los conflictos armados. No sería ajena para él la idea de que “war-making and picture-taking are congruent activities: ‘It is the same intelligence, whose weapons of annihilation can locate the enemy to the exact second and meter,’ wrote Jünger, ‘that labors to preserve the great historical event in fine detail’” (Sontag 2003, 66-67). La tecnología de la cámara fotográfica en este capítulo se convierte en representante de la distancia entre el observador y las víctimas; más que esto, es la marca de que esa misma distancia es la que permite las atrocidades de las masacres registradas. La novela reproduce esta distancia, y desde ella se permite la creación del fotógrafo ficticio pero poblándola con imágenes extraídas de la realidad pre-literaria, que antecede al proceso creativo de Montoya. Esta distancia se revela a sí misma, creando un espacio de ficción entre la verosimilitud de la historia y las imágenes que anteceden a dicho discurso.

*Los derrotados* se concentra en la confluencia de perspectivas en la producción de artefactos que pueden o no pasar a formar parte del acervo de la memoria cultural colombiana. Se trata de objetos acumulados en diferentes manifestaciones del archivo, ya sea a través de dibujos realizados en el contexto de una expedición botánica, testimonios, cartas, obras de ficción histórica o fotografías. Se puede decir que la novela se arma a partir de la confluencia de actores del conflicto, víctimas e instancias que observan

los eventos de forma mediada. Cada trama de la narrativa puede corresponder a uno de estos puntos en confluencia. La historia de Santiago Hernández, como miembro activo y eventualmente desmovilizado de un grupo guerrillero, encarna el *pathos* de un actor del conflicto que es torturado por el ejército. Por otro lado, al seguir las búsquedas periodísticas de Andrés Ramírez nos encontramos con la historia de Alba y su hijo desaparecido. El observador que registra visualmente la violencia está encarnado en el personaje de Andrés Ramírez, cuya cámara sirve como punto de entrada a la historia de las víctimas. Finalmente, Pedro constituye a otro tipo de observador que sirve como guía para hacer de la imagen discurso escrito. En otras palabras, esta última instancia constituye el punto del cual emana la écfrosis de lo visual que en últimas hace confluir a las demás instancias. No es casual que en el capítulo 17 coexistan actores, víctimas y observadores. Lo que es más, allí la imagen que se presenta como emblemática del conflicto armado y de la obra del fotógrafo, está marcada por ausencias. Vémosla en detalle.

Al registrar la masacre de Juradó, Andrés da con la imagen de la que se va a valer para la cubierta de su proyecto fotográfico y que en su opinión es “la imagen que nombra por antonomasia al país” (Montoya 2012, 226). Allí, el fotógrafo se concentra en un objeto que se halla tirado en el suelo y que es

un espejo roto en pedazos. Es una bagatela sin mayor valor económico. Uno de esos espejuelos que se venden a mil pesos en los mercados de abalorios de aldeas habitadas por indígenas y negros pobres. Ramírez ha caminado una vez más por uno de esos sectores devastados y ha mirado a sus pies. Porque el espejo está tirado en el suelo. Varias balas, que parecen cuscas de cigarrillos aceradas, lo rodean. La tierra de Juradó, como el espejo, está agrietada. En los espejos, como en la tierra, no hay ningún reflejo. (Montoya 2012, 226)

Las fotografías de Andrés nunca se regodean en el registro morboso de cuerpos y sangre, sino que buscan la humanidad de la víctima y su dolor. Pero esta imagen resalta en su obra porque se concentra en los rastros, en los pequeños objetos que funcionan para referirse a quiénes podrían ser las víctimas, su posición social, su etnia... a quiénes podrían ser los perpetradores de cuyas armas salieron esas balas consumidas y exhaustas en el suelo alrededor del espejo... y lo que es más, el espejo no guarda en su reflejo registro de destrucción ni víctimas ni perpetradores, ni de observadores. El espejo sugiere la presencia de un observador que podría ser el fotógrafo, pero el ángulo lo oculta; o que podría ser el observador distante de la fotografía, resguardado de ser registrado en ese espejo gracias a la distancia tecnológicamente creada y que lo separa del evento pre-narrativo. Esta imagen sugiere los vectores divergentes de los diferentes implicados en el conflicto. Sólo los une este

pequeño recordatorio de los rastros que deja la violencia en un momento y lugar del pasado, ahora perdidos.

Dos líneas distinguen la inclusión de estos capítulos. Por un lado, nos encontramos frente a la descripción de un artefacto visual de memoria. Dichos artefactos están sujetos a una cadena cronológica ineludible presentada como registro de momentos singulares que van acumulando la posibilidad de afectar a quien descubra su existencia al margen de discursos hegemónicos. En este sentido, la novela tematiza el procedimiento de creación del archivo que precariamente se preserva para la historia. Por otro lado, el lector se encuentra con la voz de los productores y reproductores de dichos artefactos, reflexionando sobre la naturaleza de los mismos, sus aspiraciones y limitaciones. De esta manera, el objeto archivado adquiere una dimensión personal ya que se vincula a pensamientos, experiencias, conocimientos, dudas, deseos y aspiraciones de tipo completamente individual, pero no por ello menos comunicables a otros. Finalmente, la eventual pérdida de dichos artefactos o su poca resonancia -o manipulación- en el nivel colectivo, invita a la reevaluación de formas culturalmente estabilizadoras de la experiencia pre-narrativa.

### **3. *Tríptico de la infamia* (2014): Las infamias de la memoria y la memoria de las infamias.**

La novela *Tríptico de la infamia* está profundamente conectada con la dinámica entre “experiencias prenarrativas”, arte visual y la reevaluación del archivo de memoria cultural. En cierta forma, esta novela asemeja inquietudes de Ramírez en el capítulo 17 de *Los derrotados* acerca del poder de las imágenes en la representación del sufrimiento. Esta reflexión de Ramírez sigue ideas de Sontag para revelar lo oculto y “para molestar la conciencia del vidente. Quienes lloran en [sus fotografías] pertenecen a los estratos abandonados de la población . . . Es el pueblo quien llora en las fotografías...” (228) La incomodidad de la relación entre el espectador y la imagen fotográfica es precisamente el centro del trabajo de Andrés Ramírez y en la trama entra en tensión con la reproducción masiva de la imagen en la prensa. Ramírez sabe que la imagen es obligada a supeditarse al texto manipulado del periódico y, como alternativa, la creación de un libro que reúne su trabajo procura rebelarse contra el texto periodístico desde el cual la profesión de Ramírez se ejecuta y del cual depende. De forma similar, Montoya afirma en la ya citada entrevista con Norberto Vallejo que su *Tríptico de la infamia* se ocupa de explorar una perspectiva oculta en el conocimiento histórico de la temprana modernidad y de la conquista de América: la de los artistas e ilustradores.

*Tríptico de la infamia* se organiza en torno a esta dinámica entre el dolor representado, la técnica visual y la difícil relación entre la imagen y el texto final que la enmarca; pero ubicándose en un entramado que extiende los hilos del presente no sólo al pasado nacional, sino a líneas extraterritoriales al centrarse en episodios de violencia

infame que tuvieron lugar durante la temprana modernidad europea y el principio de las empresas coloniales europeas en América. A diferencia de *Lejos de Roma*, Tríptico... reproduce el mecanismo que Roberto Burgos Cantor utiliza en *La ceiba de la memoria* (2007), al traer al frente de la visión del lector el proceso de investigación. La narrativa, como su título lo sugiere, es un tríptico en tres “paneles”. En el primer panel encontramos al ilustrador Le Moyne, quien se une a la empresa de conquista de los hugonotes en la Florida, bajo el mando del capitán Laudonnière. A partir de esta experiencia LeMoyne crea acuarelas de su encuentro con los indígenas de la Florida. Tras un ataque de tropas españolas al mando de Avilés, LeMoyne se ve obligado a volver a Europa. El segundo panel sigue al pintor Dubois, quien encuentra el amor en la mujer que LeMoyne habría dejado atrás para viajar a América, pero quien desaparece durante la masacre de San Bartolomé. Dubois sobrevive la masacre y, tras un periodo en el que el trauma lo silencia, finalmente deja registro de la masacre en el cuadro “Masacre de San Bartolomé”. La tercera parte de la novela se concentra en el personaje de DeBry, editor y grabador que se vale de las imágenes de Le Moyne, Dubois y John White para producir textos que movilizan la leyenda negra de la conquista española en América. En esta tercera parte, De Bry funciona como doble funcional del narrador/autor, quien a su vez se manifiesta ficcionalmente al incluir momentos de su propio proceso de investigación en las ciudades europeas donde busca los registros de sus personajes, llamando la atención brevemente sobre la continuidad entre la violencia del pasado manifestada universalmente alrededor de la investigación histórica y las violencias contemporáneas y colombianas que dejan huella en la memoria del personaje investigador. Nótese que este tercer panel se ocupa precisamente de la interacción entre la imagen y el texto, creando paralelos entre la figura del editor/grabador/impresor y la figura del escritor. DeBry, en principio simplemente editor, se manifiesta casi como un escritor que reúne piezas de una colcha multicolor; en tanto que el personaje del investigador hace que el texto resultante de la investigación se asemeje a lo que realiza un editor.

La organización de las narrativas que componen la novela continuamente reflexionan acerca del proceso de construcción de la memoria colectiva y cómo se acerca a lo desconocido y lo olvidado como espacios de potencialidad. La novela inicia con el momento en que LeMoyne se une al taller de Phillip Tocsin y allí él se instruye en la elaboración de mapas y en cómo llenar las geografías desconocidas con representaciones simbólicas. En la segunda parte, Dubois termina su terrible representación de la masacre de San Bartolomé concentrándose en los afectos perdidos durante la misma, su amada Ysabeau y su gato. Al final de la obra DeBry termina de imprimir su libro ilustrado sobre los Grandes viajes y enciende velas en memoria de Bartolomé de las Casas con el propósito de “también de olvidar un poco. Porque es deber hacerlo antes de llegar al fin. Dos velas blancas se prendieron entonces.” (Montoya 2015, 303)

Tríptico de la infamia se ocupa de explorar con écfrasis los detalles de simbolización visual tras los cuales se encuentra la duda, la pérdida, lo desconocido y el olvido.

Entre la experiencia, la imagen visual y la écfrasis que la transplanta e intenta fijar, se desliza una dimensión supra-individual del dolor y de su uso para conformar una memoria colectiva. La memoria entre estos tres momentos definitivos se forma como un juego de interacciones entre tres elementos: 1. formas culturales de simbolización, 2. recuerdo afectivo siempre presente desde una subjetividad hecha texto y 3. el imperativo de olvidar algo a la vez que se conmemora el pasado en la voz que organiza la narrativa global.

De la misma manera que el archivo fotográfico de Andrés Ramírez, cada uno de estos capítulos incorpora detalladas descripciones de obras gráficas que se encuentran archivadas en diversas colecciones y que han aparecido publicadas y hasta se pueden encontrar en línea. Aquí, sin embargo, se encuentran rastros de archivos eliminados, artefactos y escrituras que la violencia sepultó y que ahora son más bien contenido ficcionalizado. Al narrar la historia de LeMoyne, el narrador contrapone a la empresa colonizadora el desarrollo personal del pintor e ilustrador: por un lado encontramos la secuencia de acuarelas descritas de manera similar al archivo fotográfico de Ramírez, pero por otro se sugiere desde el trasfondo de la historia la fascinación de Le Moyne por la práctica de los tatuajes entre los indígenas de Saturiona. Esta tensión se tematiza cuando los tres personajes responsables del registro de los eventos, Le Moyne, el poeta LaCaille y el pastor L'Habit, debaten ideas sobre la humanidad de los indígenas y se afirma que

la pintura que se hacían en el cuerpo, los indígenas encontraban el camino más eficaz para desprenderse del tiempo o acaso para llegar a uno de sus secretos más profundos. Era como un pasatiempo en el que participaban todos los integrantes de la tribu con el fin de justificarse y a la vez negarse ante la existencia, ante ellos mismos y ante sus antepasados. Frente a un mundo poblado de dioses y a la vez de nada... Y aquí era cuando Le Moyne buscaba a sus interlocutores para contarles el mito creador de los timucuas que había tratado de entender. Pero se daba cuenta, descorazonado, de que La Caille y L'Habit retomaban sus ocupaciones. El sargento, la escritura de un extenso poema llamado “La floridiana”; y el pastor, su lectura de los Evangelios.” (Montoya 2015, 57)

En este momento Montoya crea la imagen de la producción del archivo de la violencia de la conquista alrededor de estos tres hombres y el fracaso de unificar dicho archivo. Lo que es más, Le Moyne reconoce la pérdida de la memoria ritual practicada alrededor de los tatuajes, con

desilusión de ver al poeta y al pastor encerrándose en las convenciones propias de prácticas escriturales europeas.

El segundo fresco narrativo de *Triptico* parece aglutinar la caracterización de Dubois alrededor del momento en que, tras sobrevivir la masacre de San Bartolomé, es abordado por otros para representar lo ocurrido y entonces piensa que “Lo que habría que preguntarse ahora es qué hacer con esos fantasmas insepultos. ¿Cómo introducirlos en la pintura que debo - ejecutar? ¿De qué manera lograr que con unos cuantos rasgos se exprese la dimensión de un mundo despiadado?” (Montoya 2015, 183-184). La tensión entre el olvido y la memoria se manifiesta aquí alrededor de la manera de incluir aquello que está ausente y de lo cual queda una memoria individual poco confiable, que es lo que el propio Dubois piensa acerca de su memoria. Es en la interacción con otros y sus procesos de simbolización y de organización social, que Dubois logra reactivar, no necesariamente los hechos del pasado como realidad, sino su representación en un lenguaje que, por medio del registro visual, se une al acervo social y cultural de las víctimas.

Aún antes de la masacre, ya la historia de Dubois incluye la descripción de un momento de memorialización de víctimas. Después de que las masacres de hugonotes franceses ocurren en la Nueva Francia de la Florida, y se tiene noticia de desaparecidos que no regresaron, Dubois refiere la movilización de familiares en las calles y dice que

Allí aparecían los nombres y se llevaba un objeto o una prenda de las personas asesinadas y secuestradas por los españoles. En dónde están, los queremos de regreso, gritaban con fuerza esos corrillos en los que yo solía encontrarme. Una noche se hizo una procesión. Todos portábamos una vela prendida y solicitábamos en silencio que nuestros seres queridos fuesen enterrados cristianamente. Que se levantara, en torno a su desaparición, un túmulo funerario que hiciese memoria de ellos. Pero esas multitudes eran dispersadas con violencia y se nos obligaba a volver a nuestros domicilios con la indignación todavía más exacerbada y la esperanza completamente envenenada por la impotencia. (Montoya 2015, 149)

Este momento que prefigura la eventual intervención de Dubois en el archivo de la violencia religiosa contra los hugonotes a través de la elaboración de su tabla sobre la masacre de San Bartolomé, invoca curiosamente imágenes contemporáneas de manifestaciones contra la violencia en las dictaduras del cono sur latinoamericano, o en contra de secuestros, masacres y desapariciones en el caso colombiano. Este momento en realidad funciona para prefigurar lo que se convertirá en el centro del tercer segmento narrativo, ya que en éste observamos la forma en que el registro del pasado, ya sea simbólico, artístico o testimonial, hace ecos de sí en situaciones disímiles; crea una especie de hipertexto, que

Montoya quiere hacer visible para el lector. Después de narrar los años de formación de DeBry y su búsqueda de nuevos horizontes en Amberes, el narrador se visibiliza a sí mismo expresando que

Lo que me interesa resaltar de esta estada, en todo caso, es el encuentro de Théodore de Bry con un libro. Mientras recorro las viejas calles de Amberes, cubiertas por las hojas empantanadas del otoño, y veo en las librerías de anticuario reproducciones de los mapas de Ortelius, imagino el momento en que Théodore de Bry lo halló . . . El ejemplar que leyó De Bry fue la traducción de *Brevisima relación de la destrucción de las Indias*, de Bartolomé de las Casas . . . (Montoya 2015, 210)

Nuestro narrador aquí tematiza la forma en que las diferentes líneas narrativas de la novela, cada una independiente, se entrecruza, por medio de una figura que le da contenido afectivo al momento del contacto por medio de la imaginación. La novela delinea claras relaciones entre la pervivencia del pasado histórico acumulado en archivos bibliográficos y la vitalidad de la memoria personal, experimentada por el narrador / investigador como una forma de comunicación con el espacio que le rodea. Este momento nos obliga como lectores a habitar una porosa línea separatoria entre la historia y la memoria viva.

La narración en este momento es una manifestación de la memoria en el trasegar diario del novelista investigador que recibe una beca para escribir una obra. En varios momentos el investigador/narrador experimenta la activación imaginaria de la memoria de un pasado no experimentado, al ver a DeBry caminando, hablando, etc. El investigador/narrador explica a un profesor en Giesen que su investigación es difícil porque “pocos documentos se encuentran de Théodore de Bry en Fráncfort, y . . . su casa situada en la antigua Schüppengasse, así como los archivos históricos concernientes a los siglos XVI y XVII, fueron destruidos por las bombas aliadas” (Montoya 2015, 264), y entonces se ve obligado a justificar su presencia en la ciudad aludiendo a la importancia del contacto con el espacio como mecanismo y artefacto de memoria en sí mismo, al margen de lo escrito o archivado. “Algo habrá de aquel hombre que se inmiscuya en mi conciencia” al caminar por el casco viejo (Montoya 2015, 265). El lugar y las cosas del hombre del pasado funcionan como catalizadores de una imaginación histórica que conecta al librero protestante promotor de la leyenda negra de la conquista española, con un novelista descendiente de sujetos coloniales como aquellos a los que se refiere el texto de DeBry.

El momento de imaginación entonces aquí expresa el punto de contacto entre el presente y el pasado, ya no por medio del discurso histórico -aunque el investigador sigue un procedimiento de revisión de fuentes y archivos muy cercano al del historiador-, sino que sujeta dicho

procedimiento histórico a las preguntas y precariedades del sujeto investigador. DeBry es un personaje preocupado y decepcionado por el carácter violento de la humanidad; y la empresa colonial en términos generales aparece completamente criticada por él. Pero el narrador quiere ir más allá de la formulación de esa mente imbuida en las circunstancias de su pasado y quiere imaginar “qué respondería Théodore De Bry si le refiero algunos eventos de mi época, no para angustiarme, sino más bien para consolarlo . . . Sí, le podría demostrar con suficiencia que, pese a las comodidades de la tecnología y las bondades de la ciencia, mi tiempo es quizás más pavoroso que el suyo” (Montoya 2015, 268-269). La particularidad de la historia de DeBry es una entre la multitud de violencias; y su representación parece de interés aquí sólo en tanto dé lugar al cuestionamiento del presente. La novela histórica de Montoya añade momentos en los que se enfatiza la incertidumbre y lo precario, como se observa cuando el narrador dice que quisiera detenerse y hablar con DeBry y contrastar su negatividad con los argumentos de los optimistas, pero “Théodore de Bry y yo no podemos hablar y nunca jamás lo haremos. Solo me resta verlo cómo se difumina definitivamente por los flancos de la iglesia” (Montoya 2015, 269). Desarma esta forma de conectar con el pasado, reconociéndole un carácter transitorio y que no puede superar la vulnerabilidad intrínseca que nos separa a todos del pasado de otros.

El capítulo dedicado al *Exterminio* en esta tercera narrativa vuelve a concentrarse en la descripción del registro visual del pasado, y aquí el narrador interviene específicamente para referirse a cómo percibe uno de los grabados de la edición de DeBry de *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomé de las Casas, en el cual se ve a un español participando en el exterminio, como si bailara. Afirma entonces el autor implícito: “Cómo quisiera tener un aparato del futuro, semejante al que usa el *Blade Runner* de Ridley Scott, para buscar pistas identitarias en las fotografías. Un aparato que permita ir hasta el fondo de los rasgos de este baladrón ibérico” (Montoya 2015, 288). El registro visual sugiere un deseo de memoria activa en el cual se entendería todo el trasfondo identitario y particularizado del perpetrador del acto violento; pero dicho deseo es imposible de satisfacer, es más propio de una

narrativa de ciencia ficción. En su lugar, nuestro narrador se conforma con los pequeños rasgos convencionalizados del dibujo y la acción que se ejecuta. Estos son los rastros precarios de esa identidad y, por tanto, como productor de símbolos que intervienen en la memoria de las violencias de la conquista, el narrador/novelistas/investigador se muestra a sí mismo como precario y dominado por deseos de algún tipo de justicia inalcanzable.

### Conclusión

Las tres narrativas de Pablo Montoya aquí estudiadas unen el presente con el pasado por medio de la éfrasis de archivos visuales. Estos archivos de alguna forma se deslizan hacia una memoria latente y oculta bajo capas de perspectivas históricas hegemónicas. La novelística de Montoya intenta la reactivación de dichas latencias al conectarse con las potencialidades afectivas de los cuerpos involucrados en la producción, acumulación y distribución de los artefactos visuales descritos. Se trata de una obra que no plantea la dominación de un material superado y que se entiende plenamente en sus complejas relaciones de causa y efecto; sino que antes bien se acerca a los aspectos imposibles de solucionar. La voz narrativa de Montoya vuelve los ojos sobre cómo los procesos de simbolización funcionan para darle al imperativo de justicia en el presente una dimensión humana que trasciende la generación presente y las fronteras nacionales. El mecanismo específico que sigue Montoya y que evoluciona a lo largo de su obra, es el de mover, entre el trasfondo de la atención y el primer plano de la misma, aquello que es parte del registro colectivo del pasado y las imágenes, símbolos y discursos que le dan peso cultural a dicho registro; y siempre sujetándolo a nociones de insuficiencia, precariedad y vulnerabilidad. Montoya no estabiliza la memoria como un discurso indudable y legitimador que estabiliza la violencia del pasado bajo un solo discurso, sino que la presenta como una dinámica de afectos vinculados a imágenes que, aunque altamente convencionalizadas (como la fotografía, la pintura, o la ilustración), están también profundamente vinculadas a un sufrimiento y una herida ausente que no por ellos menos se siente.

### Obras citadas

- Assmann, Astrid, and Linda Shortt. 2012. *Memory and Political Change*. New York: Palgrave MacMillan.
- Erll, Astrid. 2011. *Memory and Culture*. Sarah B. Young, trad. New York: Palgrave Macmillan.
- Fanta, Andrea, Alejandro Herrero-Olaizola, and Chloe Rutter-Jensen. 2017. “Territories of Conflict Through Colombian Cultural Studies”. *Territories of Conflict*. Rochester: University of Rochester Press: 1-20.
- Gregg, Melisa, and Gregory J. Seigworth. 2010. “An Inventory of Shimmers”. *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press: 1-25.
- LaRosa, Michael J, and Germán R. Mejía. 2017. *Colombia. A Concise Contemporary History*. London: Rowman & Littlefield.
- Montoya, Pablo. 2008. *Lejos de Roma*. Medellín: Sílabas.

- . 2009. *Novela histórica en Colombia 1988-2008. Entre la pompa y el fracaso*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- . 2012. *Los derrotados*. Medellín: Sílabas.
- . 2015. *Tríptico de la infamia*. Bogotá: Penguin Random House.
- Restrepo, Juan Felipe. 2005. "Erotismo y fotografía en *La sed del ojo* de Pablo Montoya". *Estudios de literatura colombiana* No. 16 (enero-junio): 209-217.
- Sontag, Susan. 2003. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador.
- Vallejo, Norberto. 2017. "Bolívar contado por los escritores colombianos". *El club de lectura*. Podcast audio, oct. 12 de 2017. <http://alacarta.caracol.com.co/audio/097RD010000000587206/>.

# Crónica de la minería de oro en Colombia: de la montaña al texto

Juan Felipe Hernández Gómez/ University of British Columbia

## Resumen

Este artículo evalúa la historia literaria minera del pueblo minero de Marmato, Colombia. Partiendo de novelas como *Tierra virgen* (1897) de Eduardo Zuleta, *La bruja de las minas* (1938) de Gregorio Sánchez, trazo una línea que sigue la evolución de la literatura minera en Colombia rastreando sus especificidades históricas y culturales. Introduzco el término “Minería Tropical” para categorizar algunas de estas particularidades. Concluyo con una discusión sobre el documental *Marmato* (2014) que representa el fin del discurso de la minería tropical como tal y toma un giro hacia discursos representacionales más complejos revelando una serie de actores sociales que luchan por poder y reconocimiento usando otros medios y técnicas.

**Palabras clave:** Literatura antioqueña, Recursos naturales, Conflictos de recursos, Literatura de minería, neoliberalismo.

## Abstract

This article discusses the literary history of the gold-producing town Marmato, Colombia. Taking my cue from novels such as *Tierra virgen* (1897) by Eduardo Zuleta and *La Bruja de las Minas* (1938) by Gregorio Sanchez, I offer an overview that follows the evolution of mining literature in Colombia by tracing its historical and cultural specificities. I put forward the term “Tropical Mining” to categorize some of these historic and cultural specificities. I conclude by offering a reading of the documentary *Marmato* (2014) which departing from “tropical mining” depicts a complex field of actors as they vie for acknowledgement and power using new means and techniques.

**Keywords:** Antioquia literature, Natural resources, Resource conflict, mining literature, Neoliberalism.

Este artículo investiga la historia literaria de la pequeña ciudad minera de Marmato, Caldas, ubicada en los Andes colombianos y conocida por su riqueza aurífera. La tradición extractiva de Marmato, junto con su prominencia histórica en la conciencia literaria de escritores y recientemente de cineastas, permite un análisis significativo sobre la problemática de la literatura de la extracción mineral en el país. Baso mi debate en textos literarios y un documental relacionados con la extracción y sus consecuencias sobre la vida humana y no humana en la región. Sostengo que al releer las siguientes obras asistimos a la evolución de una perspectiva narratológica que se elabora primero desde una visión romantizada de la naturaleza y lo nacional-popular para luego devenir en una perspectiva cada vez más antagónica y autoconsciente. Mi objetivo es re-contextualizar, a través de la literatura, un mundo minero perdido y dar cuenta del cambio de discursos literarios acerca de la extracción de minerales en su estado actual dentro del país y la región en general.

Para entender mejor estos textos, empleo la noción de “minería tropical” que puede ser entendida como un concepto doble formado por (1) una forma discursiva específica de representación sobre procesos y relaciones de producción que forman la cultura minera de acuerdo a los autores estudiados y (2) una cultura de extracción mineral que se diferencia cualitativamente de otras que también emergen alrededor de la extracción pero no caben dentro del rubro tropical y cuentan con sus propias características sociales y culturales.<sup>1</sup>

Uso el término “discursividad” en el sentido genealógico articulado por Michael Foucault no para hacer referencia a aspectos lingüísticos formales del mismo, sino a patrones institucionalizados de conocimiento que operan gracias al enlace conocimiento/poder.

La minería tropical puede ser pensada como funcionalidad de representación que enfatiza y celebra algunos aspectos mientras matiza otros. Como discurso, enmarca de manera general el trabajo manual de extraer mineral como goce, da primacía a los sentidos como medios de percepción y expresión y representa de manera exotizante el mundo que rodea la extracción como colorido, sensual y misterioso. Naturalmente, estas líneas narrativas no son inocentes ni ocurren en un vacío ideológico sino que usan recursos retóricos específicos como el exotismo, la mirada exterior en relación con el conocimiento/poder, y la romantización del referente para maximizar el efecto y el afecto sobre el lector y un orden social determinado.

Por otra parte, localizo la minería tropical en el sentido de acontecimiento económico-histórico como nodo y articulación dentro de esa red global del capitalismo decimonónico en Latinoamérica propuesta por Jennifer L. French en su *Nature, Neocolonialism and the Spanish-American Regional Writers* (2005), donde bajo el concepto de Imperio Invisible ella describe la formación de una manera muy particular de expandir el imperio y los límites del capital. Según su tesis el neo-colonialismo británico constituyó un Imperio Invisible porque sus medios y fines eran enteramente económicos y al contrario de los norteamericanos, su política exterior no recurría a intervenciones abiertas que pudieran alienar la opinión pública o causar conflictos prolongados. Las prácticas económicas y sociales que dan lugar a lo que llamo minería tropical podrían entenderse como fenómenos que desde su especificidad configuran esta red global.<sup>2</sup>

En las narrativas estudiadas, el discurso de minería tropical se caracteriza por enfatizar un ambiente natural relativamente benevolente; relaciones de trabajo que aunque claramente explotadoras, no son totalmente opresivas vis-à-vis otros mineros y administradores y el uso del humor. Así mismo este mundo de minería tropical abarca una cultura que concibe la extracción de minerales más como una oportunidad para avanzar de posición social en lugar de percibirla y denunciarla como una forma de esclavitud moderna. Este último es el caso más generalizado en las narrativas más conocidas en la región que nos llegan desde Bolivia, Chile y Perú, donde la explotación mineral de larga data está marcada por un aire de pesimismo y derrotismo a pesar de una relación más cercana y productiva entre las narrativas mineras o la cultura literaria y el devenir de la historia política de cada país: en Bolivia las narrativas de escritores mineros o pro-mineros como *Metal del diablo* (1946) de Augusto Céspedes prefiguraron el advenimiento de la Revolución de 1952 movilizand o opiniones en la multitud abigarrada y creando simbolismos populares a favor de la causa de los mineros. En Chile, las narrativas del Norte Grande como *Hijo del salitre* (1952) de Volodia Teitelboim novelaron la vida de Luis Emilio Recabarren, figura clave del movimiento obrero chileno revolucionario izquierdista. En la literatura minera de los países andinos la representación del minero ocurre mayormente como sujeto fuerte físicamente pero desarraigado del ayllu y oprimido por el orden socioeconómico dominante típico de un campo minero.<sup>3</sup> En pocas palabras, la minería es presentada casi como una maldición acaecida sobre sujetos-víctimas, quienes tienen poca esperanza en el estado o en sus patrones a la hora de mejorar condiciones. Los narradores de la minería andina trasladan al régimen de la representación estos rasgos individuales y colectivos para dar cuenta de la situación de atraso, como es el caso de Bolivia, y de estimular debates desarrollistas y positivistas que datan desde principios del siglo XX.

En el caso colombiano, parte de lo que yo llamo minería tropical incluye la recurrencia de patrones

retóricos que quieren poner en relieve convenciones sociales relativamente liberales. Por ejemplo el hecho de permitir que las mujeres trabajen en los sitios mineros; la presencia de criollos, indígenas, afrodescendientes y todo tipo de sujetos interesados en el comercio; la convivencia de diferentes actividades económicas apoyando lugares predominantemente mineros. Todos estos aspectos se encuentran en las narrativas de escritores canónicos como *La marquesa de Yolombó* (1928) o *Hace tiempos* (1936) de Tomás Carrasquilla, así como en *Tierra virgen* (1897) de Eduardo Zuleta, *La bruja de las minas* (1938) de Gregorio Sánchez Gómez, o los cuentos de Efe Gómez.

### Las dichas de la Minería Tropical

Uno de los pocos escritores interesados en minerales y literatura en Antioquia es Tomás Carrasquilla. Aunque su experiencia directa con la minería fue constante debido a que su familia tuviera concesiones y títulos en Antioquia, la cuestión de la minería sólo se plantea con atención en la novela *La marquesa de Yolombó* (1926). Sólo comentaré brevemente esta obra -específicamente el tono elogioso en que Bárbara Caballero experimenta la vida en las minas. *La marquesa de Yolombó* es la recuperación de una historia de amor y engaño del siglo XVIII que solo se mantuvo viva gracias a la memoria oral antioqueña. El personaje central de la novela es la “Marquesa” Bárbara Caballero, uno de los personajes femeninos mejor definidos en la literatura colombiana. La novela en sí revela un laborioso trabajo de documentación acerca de los discursos y prácticas predominantes en la época sobre el trabajo en las minas locales. Carlos Sánchez Lozano añade: “Esta novela histórica había requerido a Carrasquilla una larga documentación, entrevistas con viejos mineros y campesinos y elaboración laboriosa durante dos años, pero finalmente llevó al autor de Antioquia a alcanzar cierta notoriedad nacional” (Sánchez Lozano 1996, 5).

*La marquesa de Yolombó*, ejemplifica la representación generalmente positiva de Carrasquilla entorno a las economías mineras locales. Aquí, la extracción mineral suele ser retratada no como esclavitud y condena, sino como una fuente de empleo y como un medio para superar dificultades económicas a través de la educación y una superación personal, como es el caso de Bárbara Caballero, nuestra protagonista pro-monárquica. En la novela, la joven Bárbara es retratada como una adolescente madura de cierto estatus que a los 17 años decide hacer su propio viaje para buscar oro durante cuatro años “haciendo amigos y dinero” (Carrasquilla 1981, 36). Más tarde, a medida que avanza la narración, Caballero es capaz de acumular una fortuna y un ascenso en la sociedad local debido, en gran parte, a sus propias habilidades, su rapidez mental y su voluntad de entrar y trabajar en un mundo dominado por hombres.

El optimismo implícito en esta literatura paisa o lo que Raymond L. Williams llama la “tradicción igualitaria antioqueña” también está presente en el tratamiento de las mujeres dentro de la trama. En claro contraste con la literatura minera que proviene de los Andes (Perú, Bolivia, Chile), la tradición antioqueña representa su papel de manera notablemente diferente: en esta narrativa aparecen dueños y dueñas de minas bastante exitosos como Bárbara Caballero en *La marquesa de Yolombó*, quien tal vez encarna el paradigma de las mujeres autosuficientes mejor que nadie. También nos encontramos con el caso de Doña Juana, la madre de Manuel, el protagonista de *Tierra Virgen* quien sacó a su hijo de la pobreza en Remedios, Antioquia comprando acciones en minas locales y luego comprometiéndose a supervisar personalmente la exploración de las vetas de oro. Zuleta escribe: “Incluso los trabajadores admiraban su determinación cuando decían: ¿quién necesita una brújula cuando Doña Juana tiene una comprensión tan clara?” (Zuleta 1978, 169).

El relato tropical de Zuleta ofrece una focalización optimista del impacto de la extracción mineral sobre el ser social de la región: sus escritos transmiten una visión “positiva” (tipificando un enfoque tropical al extractivismo) de la pequeña economía minera como una labor difícil pero edificante. El discurso tropical resurge de muchas maneras en *Tierra virgen*. En general, Eduardo Zuleta crea un mundo ficticio en el que la explotación minera representa trabajo decente y un medio para lograr la independencia económica. Según Zuleta, los trabajadores no sólo parecen conformes y parcialmente satisfechos con su destino, sino incluso tienden a expresar su lealtad a la mina por encima de otros oficios u ocupaciones, principalmente porque las minas de oro paradójicamente representan la “libertad”. La novela, como toda la literatura de la minería, está siempre atravesada por varios lugares o espacialidades simbólicas. En este caso la narración se inicia en Remedios, una localidad ubicada en el noreste del departamento de Antioquia y cuenta la historia de tres generaciones de una familia antioqueña desde sus humildes comienzos trabajando en las minas de oro hasta su decadente final burgués en Londres.<sup>4</sup>

Para Zuleta, la vida en las minas no es opresiva: los trabajadores soportan una rutina dura pero disfrutan de su experiencia como un todo. Naturalmente, Zuleta retrata el lado oscuro de la minería al describir las riñas inducidas por el alcohol que tienen lugar regularmente durante los días de pago y resultan en un par de heridos o muertos. Pero el lector puede percibir como su voz narrativa se altera afectivamente sobre todo cuando describe los pasajes tropicales que intenta capturar meticulosamente en sus descripciones. En este punto, su voz autoral comienza a estetizar cada elemento que rodea la mina. Zuleta ciertamente se interesa en examinar la naturaleza violenta de los *boom towns* mineros, pero también en la carga afectiva que la mina ejerce sobre los trabajadores y transitivamente sobre él. Al describir el medio local, utiliza palabras como “cariño” y “afecto” para explicar el apego

que sus mineros experimentan cuando se relacionan con el ambiente de la mina y describen una especie de relación simbiótica o complementaria.

Zuleta describe las condiciones adversas en el mundo minero, los túneles, el aire polucionado que se respira allí y el calor sofocante. Pero también y por páginas enteras el entorno general. Al llegar Manuel, el protagonista, a las minas “Juan Criollo” Zuleta explica, “La mina estaba rica y había mucha animación y alegría en el Establecimiento [sic]” (Zuleta 2015, 79). Un año más tarde, cuando éste tiene que abandonar el oficio, agrega, “La vida en las minas tiene un atractivo que inspira la lucha abierta y continua con la naturaleza. El minero es por lo general paciente y abnegado vive alegre y cuando logra aclimatarse no piensa que haya una vida más llena de encantos...” (Zuleta 2015, 89). También, describe el oficio de las mujeres buscando oro en las arenas de los riachuelos cercanos con batea en mano y acompañadas de sus hijas, el sonido de los golpes de los hacheros que derriban los árboles para construir puertas y atices en los socavones, hormigueando por las faldas de los cerros, cargando maderas pesadísimas al hombro (Zuleta 2015, 81). La ambientación en general sensorial y positiva que Zuleta construye alcanza al sujeto en un pasaje inequívoco. En la novela incluso los mineros ordinarios se elevan a una categoría épica: “Todos tienen un aire de gladiadores” (Zuleta 1978, 152).

El tono acá puede aparecer un tanto grandioso para lectores contemporáneos, pero esta retórica era común entre los ensayistas de finales de siglo. La hipérbole y el exceso de descripción no debe sorprendernos. Como ha señalado Jennifer L. French en *Nature, Neocolonialism and the Spanish-American Regional Writers*, la prevalencia de las metáforas de la naturaleza en el discurso literario hispanoamericano “fue fundamental para la construcción de una identidad nacional arraigada a la tierra -y no a la fábrica, como se percibía que era el caso en Norteamérica- la principal fuente de productividad” (French 2005, 14).<sup>5</sup> Zuleta como muchos letrados de su tiempo representa sus sujetos de una manera fuertemente idealizada: guapos, robustos y alegres, se ríen, charlan y cantan mientras trabajan. Y, siguiendo la hipótesis anterior debemos entender que como tales, estos representan el sujeto ideal en la analogía sujeto-nación que se utilizaba ampliamente para construir y representar el proyecto nacional. La tierra representada, o lo telúrico literariamente hablando, ejemplificaban las principales formas económicas del continente y como resultado su gradual incorporación al sistema capitalista internacional, cuestión que como ya sabemos no pasó desapercibida para escritores posteriores.

Mientras que Carrasquilla y Zuleta escriben bajo la conciencia del subdesarrollo, con otros autores como José Eustasio Rivera y los discutidos a continuación, obtenemos un cuadro un poco más matizado: tal vez una inquietud literalizada debido a la conceptualización de una

“conciencia de desarrollo”. Es decir, una conciencia literaria de un tipo específico de desarrollo, llamémoslo desigual y combinado siguiendo a Trotsky que causa el rompimiento de las relaciones de producción tradicionales existentes.<sup>6</sup> Hasta fines de la década de 1930 las minas aparecen en la literatura colombiana como un lugar de explotación pero imbuido de posibilidades de libertad de trabajo, la promesa de una fortuna inesperada y una vida en general satisfactoria, a pesar del duro trabajo que requiere el ser minero. Esta discursividad “tropical” entra en crisis y se altera incorporando nuevas intervenciones críticas contra el capital extranjero y el estado con la publicación de *La bruja de las minas* donde Sánchez Gómez enfatiza la violencia que acompaña los procesos de acumulación y la extracción de oro en Marmato.

### Brujas, Bandidos y Británicos

En su discusión sobre el Imperio Invisible británico, French introduce la apreciación del crítico literario Antonio Cándido sobre la literatura regionalista latinoamericana. Cándido sostiene que la literatura regionalista de los años 1930s y 1940s refleja cierta conciencia sobre el subdesarrollo, porque estos escritores problematizan la relación entre la gente y la tierra que los escritores anteriores habían idealizado o naturalizado. Dice: “No es falso afirmar que la novela adquirió, desde este punto de vista, una fuerza desmitificadora que anticipa el despertar de la conciencia de los economistas y políticos” (citado en French 2005, 28). Yo argumentaría que lo que hace esta literatura (regionalista y telúrica) tan pertinente hoy en día, una literatura que podríamos fácilmente llamar también “literatura neo-colonial global”, no es su conciencia del subdesarrollo per se, sino más bien la conciencia de un desarrollo *específico*. Un tipo de conciencia literaria, profundamente preocupada por la nueva política económica de principios del siglo XX, que se niega a tratar al minero o al trabajador como un significante idealizado. O un modo de escribir consciente de los efectos desatados del reciente reordenamiento global de la naturaleza y del espacio humano exigido por las leyes de expansión del capital.

Los siguientes dos autores que discutimos aquí ya no representan la extracción como un evento exclusivamente romántico sino como un modo de producción brutal acentuando la violencia asociada con la pobreza, la avaricia, y la experiencia de trabajar dentro de una mina. En otras palabras, el discurso de la minería tropical como lo entendíamos según Zuleta y Carrasquilla entra en una fase de cambio donde como novedad aparecen denuncias contra el capital extranjero y el autoritarismo de estado, pero también figuran continuidades retóricas como el mencionado privilegio que se da a los sentidos, la exotización de sujetos criollos, afrocolombianos e ingleses, y elementos de misterio y erotismo asociados con rituales de origen africano. Propondría acá que *La bruja de las minas* (1938)

de Gregorio Sánchez Gómez, puede ser leída como un texto en transición dentro de paradigmas de representación de la extracción en la literatura colombiana, pues en él conviven aspectos propios del discurso de la minería tropical con nuevas intervenciones retóricas que denuncian la violencia física contra mineros pequeños y medianos y específicamente a nivel de sujeto contra la mujer. En pocas palabras, *La bruja de las minas* trata de la llegada de una empresa inglesa al pueblo de Marmato y la violencia de las expropiaciones que siguió pero en última instancia puede ser entendida como una historia sobre cómo las mujeres afrontan la carga más pesada en los procesos de la acumulación de capital. Estas dinámicas socio-económicas aparecen en este contexto de transiciones inconclusas entre dos modos de producción; por una parte, la agricultura basada en la hacienda, plantación o la mano de obra artesanal y por otra, la extracción mecanizada y a nivel industrial enfocada en materias primas, principalmente para la exportación. Incrustada en medio de estas dinámicas de explotación inconclusas la novela narra la tragedia de una joven familia propietaria de minas causada por la expropiación de sus títulos y la llegada de una compañía inglesa pero con énfasis en el despojo de una madre y su devenir “bruja” como marginalidad dentro de un orden social de por sí inestable y enajenado.

La primera parte de la novela presenta la vida en Marmato antes de la llegada de la empresa extranjera. Se trata de un distrito minero poblado por una serie de pequeños y medianos propietarios de minas como Florencio Botero, el protagonista. Se narra su rutina diaria, las perspectivas inminentes de la transferencia de títulos y termina con la llegada de un destacamento del ejército a mando del General Mandibulas, quien con el pretexto de hacer cumplir la ley, desaloja a los dueños de las minas. La tensión en este episodio se agrava rápidamente cuando Botero durante un forcejeo en el zaguán de su casa es de repente asesinado a tiros delante de su esposa Cecilia y su pequeña hija, Donatila.

Sánchez Gómez estaba interesado en registrar este episodio en su producción literaria porque el pasaje de la novela refiere sin duda a uno de los acontecimientos más importantes de la historia de Marmato: la ocupación violenta ejercida por Eduardo Vásquez Cobo y las tropas del ejército en 1906, en la que trató de monopolizar toda la región productora de oro de Marmato y sus alrededores.<sup>7</sup> Por cierto, en 1905, un año antes de la ocupación, el hermano de Eduardo Vásquez, que en esa época era ministro de Relaciones Exteriores en Bogotá, hizo la transferencia de su contrato por veinte años a C. W. Syndicate Limited (una transferencia que naturalmente representaba una importante comisión). El profesor Jairo Henry Arroyo Reina explica que “lo que aparece en la novela como la concesión no era más que la apropiación de los recursos minerales nacionales por las corporaciones transnacionales, con la complicidad de los funcionarios estatales haciendo uso de la fuerza y la violencia contra los intereses de sus compatriotas” (citado en Sánchez Gómez 2010, 11).<sup>8</sup>

Recordemos que Cecilia y Florencio tenían una hija Donatila, que presenció el asesinato de su padre la mañana del desalojo. De acuerdo con la narración, Cecilia, la madre es llevada media enloquecida por el impacto de este evento, a un barrio de Medellín, mientras que Donatila separada de su madre es enviada a algunos familiares de una ciudad diferente. No se dice más sobre el asunto. Lo que se narra a continuación es precedido por el marcador de temporalidad interna: “muchos años después”. La narración continua dejando atrás la tragedia, y se centra en los diferentes individuos que pueblan la ciudad y forman el cuadro social minero de Marmato: el mecánico gringo eternamente borracho, el animado día del mercado, la descripción erotizada de africanos y mulatos, los accidentes en las minas, el desprecio por los gitanos itinerantes y los celos entre las mujeres mineras. Rasgos de la minería tropical mencionada anteriormente también aparece aquí: Sánchez Gómez pasea al lector a través del colorido mundo de la minería en Marmato permeado por lo sensorial y un afecto colectivo de regocijo común. Pero quizás el más importante de estos acontecimientos es la aparición de Aspasia, la inofensiva pero extraña “bruja de Marmato”. Sólo más tarde el lector descubre que Aspasia, la bruja, no es sino Cecilia envejecida que debió perder la razón para luego convertirse en una sombría creatura.

Aspasia aparece algunas veces como una “bruja” benigna que “cura” a los mineros enfermos y realiza hechizos de amor según lo solicitado por las jóvenes mineras. Sólo más tarde, entendemos que el objetivo y motivación de Aspasia es la venganza de su pérdida cuando Mary, una de las jóvenes hijas de un técnico extranjero, aparece en la narración como presa vulnerable de los planes de la bruja. Como vemos, la bruja de las minas, está decidida a recuperar su objeto perdido de su afecto a cualquier costo y como resultado convence a la niñera de Mary para que le entregarle la niña. En este punto se puede apreciar en su totalidad la economía de la violencia ejercida por el deseo de Aspasia de obtener alguna restitución o al menos algún tipo de conclusión para su duelo. El desplazamiento está mediado por el secuestro de Mary, quien a estas alturas en la narración se debería haber parecido mucho a su propia hija Donatila.

El momento de violencia fundacional llega una vez más, no en forma de desalojo de la propiedad, sino en el secuestro por parte de una víctima que intenta de alguna manera recuperar alguna apariencia de totalidad como sujeto. Pero lo novedoso de la novela es que la victimización sucede en la figura de una mujer, en realidad dos mujeres, Aspasia y la niña Mary. Esta victimización —al contrario de las narrativas comunes— no ocurre desplegando el conocido melodrama masculinista basado en abuso sexual y la pérdida del honor; sino en la decisión del autor de involucrarse directamente con la experiencia traumática de una madre causada en parte por una transición forzada e incompleta hacia una modernización impuesta desde afuera. La novela termina cuando Aspasia ya hecha una anciana muere quemada en

un incendio causado por ella misma en su choza para evitar así ser encarcelada por el crimen de secuestrar a la pequeña Mary, quien es devuelta por Aspasia a su familia. Así, la novela nos remonta al principio en imágenes simbólicas dicotómicas: la muerte de ambos personajes, Botero y Aspasia, la bruja, quien no era otra que la esposa de Botero, Cecilia; una niña en peligro, en el primer caso la hija de Botero en el segundo, la hija del ingeniero extranjero; y, a nivel estructural, los intereses contradictorios de la empresa minera y los trabajadores.

La *Bruja de las minas* simboliza la crisis y transición del discurso de la minería tropical, donde éste se aleja definitivamente de la idealización de la extracción mineral para dar cabida a intervenciones críticas contra los discursos predominantes de la modernidad y el progreso significado en la expansión de la frontera por el capital extranjero. En las narrativas sobre minerales subsecuentes, la focalización sobre el minero se ocupa de él o ella como significante de la desposesión individual o nacional y no como parte de la metáfora romántica, sujeto-nación.<sup>9</sup> Después de la violenta expropiación de minas en Marmato, la representación romántica se torna insostenible. Si en Tomás Carrasquilla y Eduardo Zuleta la mina aparece como un espacio de oportunidad y como sitio para discusiones etnográficas, en Sánchez Gómez esta modalidad se ve relativamente desplazada privilegiando discusiones literarias más críticas acerca de la economía política y los paradigmas de modernización que se imponen desde la metrópoli. A nivel local, luego de *La bruja de las minas* no se escribirá más de minas u oro en Marmato. En el contexto nacional, narrativas mineras como *Hombre bajo tierra* (1944) de José Antonio Osorio Lizarazo o *La rebelión de las ratas* (1962) de Fernando Soto Aparicio, representan el fin del discurso tropicalista al asumir los parámetros del realismo social para representar la violencia del capital extranjero y de lo mineros mismos dejando de un lado la perspectiva optimista y exotizante trabajada por Zuleta, Carrasquilla y hasta cierto punto Sánchez Gómez.

Tras el asesinato de Botero, la expulsión de sus socios dueños de minas y la llegada de las empresas extranjeras la dinámica social de la extracción mineral cambia drásticamente. En *La bruja de las minas* la violencia fundacional de la narración se convierte en el odio de un individuo, en este caso la esposa de Botero, Cecilia -quien se convierte en “la bruja”- dirigido hacia las autoridades locales, el ejército y la compañía extranjera. Esta violencia fundacional, el despojo ilegal y repentino de los propietarios o arrendatarios permite a Sánchez Gómez documentar cómo las diferentes líneas de violencia, que rara vez se conciben como tales, en realidad se extienden efectivamente hasta presente aunque siempre alteradas y reconfiguradas en su trasversar temporal. Sánchez Gómez construye una narración que contiene las huellas de la desposesión y el “robo legal” como fuerzas dentro de un campo específico. Es cierto que

la violencia fundacional se localiza históricamente en el pasado, pero nunca está completamente superada.

### Marmato en el cine: la llegada de los canadienses

Marmato y la cuestión de la minería disminuye entre las preocupaciones de la élite cultural colombiana y de una clase media cada vez más al tanto de la producción literaria internacional de masas.<sup>10</sup> No es hasta principios de los años 2000 con una segunda oleada de reformas neoliberales —que abren partes de la economía previamente aisladas a la inversión extranjera— que la atención pública respecto a la cuestión de los derechos de los pequeños mineros y las amenazas ambientales resurge en los debates mediáticos y en textos visuales. Uno de esos textos es el documental *Marmato* (2014) del director estadounidense Mark Grieco.<sup>11</sup> Incluyo *Marmato* en la discusión porque la cinta se sitúa en el actual cruce de extractivismo neoliberal que se vive en Caldas y en Antioquia donde los dos modelos de minería han entrado en contacto haciendo evidente el conflicto de la expansión del capital, la conciencia por lo natural y el impacto sobre los hábitats locales. El film permite una interpretación crítica de la dinámica actual de poder, mientras el conflicto sobre el destino de Marmato se entrelaza inevitablemente al precio internacional de oro y la presión corporativa de los últimos 15 años.

*Marmato* representa de manera muy elocuente cómo algo tan abstracto como el precio internacional del oro puede determinar el destino de comunidades enteras en el Sur Global. Durante 5 años, Grieco documenta las tensiones que se producen después de que la compañía de mega-minería canadiense Medoro Resources —ahora Gran Colombia Gold— lentamente adquiere los derechos de los propietarios pequeños y medianos, quienes han trabajado esas tierras desde siempre. Grieco muestra la vida cotidiana del pueblo antes de la llegada de la compañía canadiense: los mineros trabajan a salario fijo y no vinculado a la cantidad de oro que extraen, y en su mayoría trabajan bajo sus propias condiciones. Aunque es un trabajo duro es al menos un trabajo estable. *Marmato* además funciona orgánicamente: esta formado por dos mil personas que viven en la montaña, a poca distancia de las minas que sostienen a sus familias y mantienen fuertes lazos entre sí mismos y otras comunidades mineras cercanas. Sin embargo, el conflicto no demora en surgir cuando la administración derechista y favorable a políticas neoliberales de Álvaro Uribe, decide vender los títulos minerales de la zona a intereses corporativos extranjeros lo que resulta en la posibilidad de un desplazamiento radical de la minería tradicional y de la población en general.

En el documental obtenemos acceso a los testimonios de varios Marmateños a favor y en contra de la apertura de la zona a la mega minería corporativa. Resaltamos las intervenciones de José Dumar, el protagonista minero

de Marmato y al ingeniero canadiense Lawrence Perks, cuando este último le comenta a los mineros a través de un intérprete cómo la empresa extraería el oro. Perks explica que la comunidad sería probablemente destruida y sólo se emplearía el 30% de trabajadores. Dumar responde que estas compañías son en realidad hasta peores que las guerrillas del país que desplazan a la gente a través de amenazas y asesinatos. Añade que si sólo se emplea el 30% ¿qué sucedería entonces con el 70% restante de la fuerza de trabajo? Perks permanece en silencio. Mas tarde, en otra escena vemos a Perks recorriendo el pueblo y comentándole a la cámara que en realidad se compadece de los locales: “Es triste, destruirán las casas, removerán los cementerios ... es triste pero lo he visto antes, no creo que se den cuenta de lo que sucederá en uno o dos años. ¡Ah mira! Están pintando la iglesia, así que tal vez eso les sirva. Puedes creer en Dios todo lo que quieras, pero no creo que él diga nada si esta montaña es arrasada”.<sup>12</sup> El documental ilustra estas tensiones entre extranjeros y locales, así como la que existe entre marmateños a favor de la exploración y aquellos en contra de manera simple pero efectiva. Estas tensiones desencadenan en olas de protesta y violencia que el documental apenas empieza a registrar pero que ya podemos intuir en épocas de extracción desenfadada bajo el signo del super-ciclo de las “commodities” y una resistencia mejor informada y mediatizada. El documental no presenta nociones características del discurso de minería tropical estudiadas hasta ahora: no se enmarca el trabajo como goce o exotiza al minero, no se romantiza la causa de los débiles, ni se erotiza al otro. Mas bien dedica su atención a documentar de manera relativamente objetiva las tensiones entre los actores involucrados y las estrategias que cada uno de ellos implementa para movilizar la opinión pública y resaltar las virtudes de su causa. Aunque el film trata de mostrar las cosas “como son” sin presunciones de “reducir” la realidad a una lectura maniquea, resulta claro que se articula como un documento de denuncia que alerta al público sobre las posibles consecuencias de la construcción de la mina a cielo abierto para los ecosistemas naturales y humanos.

*Marmato* termina sin una conclusión definitiva sobre el destino de la comunidad. Usando texto en pantalla, explica el tipo de relación de los estados canadiense y colombiano en estos proyectos. Se hace hincapié en la complicidad del gobierno canadiense con planes de desarrollo mineros/energéticos que están inevitablemente ligados a la destrucción de hábitats sociales y naturales enteros en Colombia y en todos los países donde el “desarrollo canadiense” está presente. Y continúa: “Con la ayuda de la Agencia Canadiense de Desarrollo Internacional (Canadian International Development Agency), el gobierno colombiano ha reescrito el código minero del país; las nuevas leyes criminalizan a Dumar y a otros pequeños mineros en Colombia”. Grieco cierra su obra con un contemporáneo *J'accuse ...!* que permanece en la mente de los asistentes. Documentos como *Marmato* hacen parte de un creciente número de películas y documentales que parecen preocuparse por el

actual desenvolvimiento del neoliberalismo extractivo en la periferia global y la heterogeneidad que el capital produce y ensambla en textos culturales y discursos subalternos.<sup>13</sup>

El documental diseminó —en el país y en el exterior— un fenómeno que ahora podemos contextualizar económica y literariamente: los conflictos que emergen debido a la búsqueda del oro, la competencia entre modos de producción y la evolución de la creación estética sobre las minas de Marmato. Se pudiera argumentar que el modelo económico basado en “exportación de naturaleza” —altamente tecnificado y profesionalizado en las últimas décadas— continúa siendo el principio que dirige la política económica del país. No argumento que la lógica básica del régimen económico basado en la expansión del capital y los mercados haya cambiado radicalmente, ni que la minería tropical entendida como representación literaria o como una serie de prácticas culturales y sociales concretas en la historia tenga alguna carga normativa o ética que haya que favorecer. El propósito más bien de este estudio es ubicar y describir modos de representación y producción posicionando esta noción como una herramienta para catalogar la formación de una discursividad *vis-à-vis* la representación de la extracción mineral, como para localizar prácticas culturales económicas que surgen en ciertas partes del país y presentan cualidades diferenciales.

## Conclusiones

Podemos hablar de un “arco de literatura minera” que entra en el siglo XX afectado por corrientes románticas que son evidentes en el tono de *Tierra virgen* de Zuleta o en el tema de *La marquesa de Yolombó* de Carrasquilla. Esta trayectoria posteriormente cambia debido a fuerzas externas que alteran radicalmente las relaciones de producción existentes sobre el terreno revelando nuevas tecnologías y ejerciendo nuevas presiones sobre el ser social como es el caso en Marmato.

Este giro hacia la narrativa de denuncia social también fue influenciado por fuerzas literarias externas. Pensemos en las novelas norteamericanas de Upton Sinclair y John Steinbeck. Aunque la literatura colombiana contemporánea escribe poco sobre minas o campos petrolíferos, el impulso por explorar estos micro-mundos no ha desaparecido.<sup>14</sup> Todo lo contrario, documentos como *Marmato* y otras producciones contemporáneas revelan el interés que tienen las nuevas generaciones creativas sobre estos temas.

He intentado trazar este arco de la literatura minera en Colombia basándome en la historia de la ciudad de Marmato como arquetipo. Naturalmente, Marmato no es la única ciudad productora de oro en Colombia, mas bien sirve como punto de partida para iniciar la conversación. Desde un punto de vista nacional, este ensayo marca, hasta donde sé, el primer intento de trazar la genealogía de la vida mineral inscrita en prosa y en el cine, donde la categoría de minería tropical sirve para organizar especificidades y particularidades en el complejo y vasto mundo de la representación y la minería. Los autores y cineastas discutidos aquí ayudan a entender la trayectoria de la conciencia crítica del escritor con respecto a las cambiantes prácticas de extraer oro y otros minerales, y como se relacionan con la vida humana y no humana.

Pero las corrientes —literarias y de todo tipo— siempre escapan, incluso el juicio literario más riguroso, igual que el oro evade las manos de quienes lo buscan en las bateas y se esconde entre los granos. Tal vez por eso la tarea del escritor, al igual que la del crítico, se asemeja a la del minero. Su jornada diaria implica abandonar el mundo de la realidad para entrar en un subterráneo inhóspito en busca de algo, un algo a veces aún sin forma o sentido. Escritor, crítico o minero... este emerge con la esperanza de retornar con ese algo para colocarlo eventualmente en el registro simbólico humano y ayudar a darle sentido a nuevas configuraciones —que permiten y obstruyen al mismo tiempo— interpretación y posicionamiento, afirmación e interpelación, frente a una realidad siempre en formación y flujo.

## Notas

1. Cada forma de explotación genera su propia cultura de resistencia, pero en este caso limito mi discusión a la minería en Colombia. Una catalogación más detallada de la cultura de extracción en los diferentes países de la región requeriría necesariamente otro espacio. Sin embargo, por ahora puedo articular la hipótesis de la Minería Tropical como opuesta de manera desigual a las prácticas de extracción del altiplano andino. En este contexto es necesario recordar que el predominio de la cultura altiplánica en Bolivia, pero también en Perú y Chile, ha determinado prácticas sociales y culturales que difieren radicalmente del resto del continente.
2. En efecto, el Imperio Invisible que French describe tuvo varias sedes en Colombia y en la región. Como objeto de estudio Marmato y el discurso sobre el mismo es el más evidente debido a su potencial como productor de oro (y referente literario), pero también se manifestó en las zonas amazónicas dando lugar a fenómenos como la Fiebre del Caucho, que no solo afectó al país sino a la región Amazónica trastocando radicalmente la vida humana y no humana para siempre. Ver la introducción de *Nature, Neo-colonialism, and the Spanish American Regional Writers* de Jennifer L. French. También refiérase a *Historia contemporánea de América Latina* del historiador argentino Tulio Halperín Donghi.

3. Un texto básico y fundamental es la novela boliviana *Socavones de angustia* (1947) de Fernando Ramírez Velarde, donde se da cuenta del minero que ha sido violentamente despojado de su *Lebenswelt* en las comunidades originarias de la sierra o del sistema criollo de producción socioeconómica de la hacienda y reclutado como obrero raso para trabajar por salarios ínfimos y bajo condiciones inhumanas en los desolados campos mineros de Potosí u Oruro; sus condiciones laborales son pésimas y debido al agobiante trabajo que realiza entra en un ciclo de deudas con la empresa, borracheras cada día de pago, y abandono familiar generando un afecto marcado por un pesimismo colectivo y un desasosiego individual debido a la aparenta falta de oportunidades de emancipación social.
4. Hasta la fecha, Remedios y la cercana localidad de Segovia continúan siendo afectadas por la intrusión corporativa y la regulación pro-gran negocio hoy en manos de la misma compañía minera canadiense que causó el conflicto en Marmato, la Gran Colombia Gold Corporation. La ciudad que inspiró a Eduardo Zuleta a escribir sobre su crecimiento en una idílica ciudad minera está en el centro del debate debido a la despiadada adquisición de títulos por parte de Gran Colombia Gold, la criminalización de “guacheros” (mineros despedidos que siguen buscando oro en ahora socavones ajenos y el aumento en militarización por parte todos los actores).
5. Todas las traducciones son mías.
6. La lista de novelas de mercancía en la región es larga. En el contexto de literatura nacional véase *La vorágine* (1924), de José E. Rivera; *Toa: Narraciones de caucherías* (1933) y *Mancha de aceite* (1935), las dos del doctor y escritor paisa César Uribe Piedrahita, y *Barrancabermeja: novela de proxenetes, rufianes, obreros y petroleros* (1934), del escritor también paisa Rafael Jaramillo Arango.
7. Para entender mejor este cambio en la narrativa colombiana necesitamos unir fragmentos históricos para construir una visión más completa de las convulsiones experimentadas por las masas trabajadoras y rurales de América Latina. En el caso colombiano es justo en esta época que se obtiene un cambio en la administración política y sujeción económica mediada por el evento de la Guerra de los Mil Días. La guerra puede leerse como una clave para entender contextualmente no sólo esta novela sino otras narrativas que surgieron durante el período de la llamada República Liberal (1930-1946). Es durante este período que la generación de centenaristas nacidos entre 1880 y 1895 se vuelven políticamente activos y están marcados por dos acontecimientos dramáticos: primero, el evento de la Guerra de los Mil Días y segundo el alcanzar adultez y conciencia política durante el primer centenario de la independencia en 1910. Estos hombres y mujeres jóvenes que emergieron de la destrucción de la posguerra y de las secuelas indirectas de la Gran Guerra en Europa, como se refleja en la política y la economía internacionales, decidieron hacer avanzar a su nación siguiendo ideales liberales y republicanos. De los cuales el más relevantes hoy día sigue siendo la prevalencia de la “regla de procedimiento civil” con énfasis en la construcción de una sociedad libre y justa. Estos valores pasaron a formar parte de una tradición política que pretendía frenar la voluntad arbitraria de los caudillos que habían arruinado el país a principios y mediados del siglo XIX. En términos de temas internacionales, estos centenaristas -entre los cuales encontramos a Sánchez Gómez y otros- simpatizaban con el movimiento hispano de los Estados Unidos, denominado Hispanismo, que se había originado recientemente para contrarrestar una creciente dominación estadounidense en el Caribe y favorecía la independencia de Cuba y las ideas libertarias de José Martí.
8. En el prólogo de la nueva edición de Jairo Henry Arroyo Reina, se contextualiza históricamente: La bruja de las minas muestra cómo la explotación, el asesinato y la violencia en Colombia no comenzaron con el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en 1948, como lo haría pensar el relato histórico oficial pero tal vez una década o más antes, cuando el despojo violento causado por el capital británico y norteamericano y el abandono sistemático por parte de las autoridades locales habían marcado el país desde el final de la Guerra de los Mil Días hasta los años treinta. Véase también, *Los misteres de las minas* de Álvaro Gärtner (Editorial Universidad de Caldas), 2005.
9. *La vorágine* de José E. Rivera publicada en 1924 anticipa un modo de crítica implacable contra el capital no regulado que se extendía sobre la amazona colombiana y peruana. Pero a mi entender, *La bruja de las minas* es el primer relato que denuncia el abuso hacia pequeños propietarios y trabajadores de las minas en Colombia.
10. Después de las expropiaciones de principios del siglo XX por el gobierno conservador de Rafael Reyes y un estancamiento del precio internacional de oro durante la década de 1920, la minería en la zona disminuyó significativamente. En los años siguientes durante los cuarenta y cincuenta, la narrativa nacional adopta una postura de desencanto y nihilismo marcada por el existencialismo francés, más tarde llamado “nadaísmo”. En términos generales, podemos argumentar que el movimiento de contracultura nadaísta fue dominante hasta la llegada de escritores realistas —y el más tarde catalogado realismo mágico- tras el éxito crítico y comercial de *Cien años de Soledad* en 1967.
11. *Marmato* es una película documental estadounidense de 2014 escrita, dirigida y producida por Mark Grieco. La película se estrenó en la categoría de Competencia de Documentales de EE. UU. en el Festival de Cine de Sundance 2014, donde obtuvo el “Candescent Award” que reconoce documentales y narrativas que exploran cuestiones sociales. Se puede encontrar en

Netflix en EE. UU., Canadá, América Latina, Europa y el Reino Unido. Para obtener más información sobre el documental, ver su sitio web en <http://www.marmatomovie.com/index.html#home-slider>.

12. Grieco, Mark. 2014. *Marmato*. Film documental. Calle Films.
13. Entra varias podríamos mencionar el documental peruano *Hija de la laguna* (2015) de Ernesto Cabellos; *La sal de la tierra*, coproducción franco-brasileña de Wim Wenders y Juliano Ribeiro Salgado (2014); y *Taromenani* 2007 del ecuatoriano Carlos Andres Vera.
14. A mi entender *La novia oscura* (1999) de Laura Restrepo, es la única novela contemporánea que se ocupa de la subjetividad en un *boom town* petrolero.

### Obras citadas

- Appelbaum, Nancy P. 2003. *Muddied Waters: Race, Region, and Local History in Colombia, 1846-1948*. Durham: Duke UP.
- Botero, Alvaro Pineda. 1999. *La fábula y el desastre: Estudios críticos sobre la novela colombiana, 1650-1931*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- , 2001. *Juicios de residencia: La novela colombiana, 1934-1985*. Medellín: Fondo Editorial, Universidad EAFIT.
- Carrasquilla, Tomás. 1981. *La Marquesa de Yolombó: Novela del tiempo de la colonia*. Medellín: Bedout.
- French, Jennifer L. 2005. *Nature, Neo-colonialism, and the Spanish American Regional Writers*. Hanover, NH: Dartmouth College.
- Grieco, Mark. 2014. *Marmato*. Film documental. Oakland: Calle Films.
- Levy, Kurt L. 1980. *Tomás Carrasquilla*. Boston: Twayne.
- Sánchez Gómez, Gregorio. 2010. *La bruja de las minas*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Sánchez Lozano, Carlos. 1996. *Cuentos de Tomás Carrasquilla*. Bogotá: Presidencia de la Republica.
- Williams, Raymond L. 1991. *The Colombian Novel, 1844-1987*. Austin: U of Texas.
- Zuleta, Eduardo. 1978. *Tierra Virgen*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- Zuleta, Eduardo. 2015. *Tierra Virgen*. Medellín: Colección Bicentenario de Antioquia.

# Entre el liberalismo y la regeneración: la experiencia colombiana en la formación anarquista de Élisée Reclus

Marcos Wasem/ ANEP, Uruguay

## Resumen:

El geógrafo y pensador anarquista Élisée Reclus visitó la Nueva Granada entre 1855 y 1857, buscando un lugar para establecer una comunidad socialista. A pesar de que su proyecto utópico fracasó, en su relato de viaje se pueden apreciar primeras reflexiones sobre lo que constituirían luego algunas de sus ideas políticas fundamentales: la defensa del vegetarianismo, de la unión libre y críticas al régimen de propiedad de la tierra y al racismo. En este trabajo se analizarán sus relaciones con algunos letrados neogranadinos en el siglo XIX, y el rol formativo que este viaje tuvo en su pensamiento anarquista.

**Palabras clave:** Reclus, anarquismo, viajes, Nueva Granada, Santa Marta

## Abstract:

Geographer and anarchist thinker Élisée Reclus visited *Nueva Granada* between 1855 and 1857, looking for a place to establish a Socialist community. Although his utopian endeavor failed, in his account he configures some of his political notions, such as his defense of vegetarianism and free union, or the criticism of both land regime and racism. In this essay I analyze his relationship with some of *Nueva Granada's* men of letters as well as the role of this trip in his future anarchist thought.

**Keywords:** Reclus, anarchy, travel, Nueva Granada, Santa Marta.

El estudio de la cultura anarquista latinoamericana entre los siglos XIX y XX revela que Élisée Reclus es uno de los autores más ampliamente leídos en la época. Élisée Reclus era uno de los principales referentes del pensamiento anarquista y fundador de la primera internacional socialista. Había sido parte de la Comuna de París en 1871, y ocupó durante la misma el puesto de director de la Biblioteca Nacional de Francia. Era enormemente respetado como geógrafo, no solo en círculos anarquistas sino también entre las comunidades científicas alrededor del mundo. Aporta al movimiento anarquista un pensamiento ecologista y una promoción del vegetarianismo como actitud política.

Me referiré a dos momentos de la relación de Élisée Reclus con Colombia, que corresponden al mismo tiempo a dos momentos bien distintos políticamente de la historia que va de Nueva Granada a la República de Colombia. El geógrafo francés visita el país a mediados del siglo XIX, entre 1855 y 1857, y publica un relato de su viaje en 1861 en Francia. En 1893, publica el tomo XVIII de su *Nouvelle géographie universelle* dedicado a Colombia. El primer texto, *Voyage a la Sierra-Nevada de Sainte-Marthe*, muestra el rol que el viaje tuvo en la formación de su pensamiento anarquista posterior. Al igual que su paso por Louisiana, donde Reclus vivió tres años antes de llegar a Nueva Granada, tuvo un rol en la formación de su pensamiento anarquista (Dunbar 1982, 341), su experiencia neo-granadina fue formativa, ya que pueden hallarse en ese relato algunos tópicos recurrentes de su pensamiento, como el vegetarianismo o la unión libre. Como geógrafo a su regreso a Europa, contribuye a la descolonización del campo disciplinar de la geografía positivista de su época mediante el reconocimiento y valoración de lo que hoy llamaríamos “saberes locales”, tendiendo redes transnacionales de intercambio académico, que no fueron sino la contracara de su internacionalismo político. Tanto la experiencia americana como su interés por la producción literaria y académica de América Latina en general y de Colombia en particular hicieron de Reclus uno de los promotores en el seno del movimiento anarquista del potencial latinoamericano para la implementación de proyectos utópicos, que atraería al continente en los años posteriores a multitud de militantes huidos de Europa. Su trabajo en la prensa y su intercambio científico establecieron modelos que el movimiento anarquista adoptaría para crear sus propias redes de intercambio de artefactos culturales. Este trabajo se inserta dentro de un proyecto mayor de estudio del impacto cultural del movimiento anarquista en América Latina, del cual Reclus es un antecedente importante, no

solo como pensador anarquista, sino por el hecho de ser uno de los pensadores anarquistas fundacionales más preocupado por la realidad del continente.

Se puede afirmar que el discurso geográfico de Élisée Reclus tuvo el rol en el siglo XIX de revisar las asunciones heredadas de la extensa literatura de Humboldt sobre las colonias españolas en América. Si bien la investigación disponible sobre Reclus parece haber desechado una incidencia directa de Humboldt sobre su relato de viaje (ver Mathewson 2016, 8), creo que es importante contrastar la visita de Reclus con el antecedente directo de Humboldt por el rol que este último tuvo en la expansión capitalista en América luego de su independencia. Humboldt ve una América colonizada por España en la víspera de su emancipación, Reclus ve el mismo paisaje en una configuración política que, desde su perspectiva europea, podía parecer radical: para el escapado del segundo imperio; una república liberal como la de Nueva Granada a mediados del siglo XIX presentaba la utopía puesta en práctica. En efecto, Nueva Granada se percibía, a partir de las reformas liberales implementadas durante la presidencia de José Hilario López, como la realización de una utopía socialista, tal como lo consigna en 1852 Charles de Mazade en *La revue des deux mondes*, al afirmar que allí “el socialismo reina y gobierna” y “tiene su personificación inesperada y su pontífice en el jefe mismo del poder, —el general Hilario López” que es “un poco socialista sin saberlo” (De Mazade 1852, 645). Así, la experiencia política del liberalismo radical neogranadino parecía a ojos franceses la implementación, en un contexto social muy diferente, de los sueños radicales de las revoluciones de 1789 y 1848.

Es ese momento histórico el que atestigua Reclus (de hecho, ya comienzan a hacerse evidentes sus grietas, ya que llega al año de la revolución de los artesanos; su llegada coincide con el arribo de los conservadores al poder durante la presidencia de José María Mallarino), y es a partir de esa experiencia que va a comenzar a adoptar una visión crítica sobre las concepciones raciales y colonialistas implícitas en el discurso heredado de Humboldt. El joven anarquista francés esperaba encontrar en el continente americano la realización de los ideales políticos y sociales emanados de la fracasada revolución de 1848. Se encuentra con una realidad distinta de la esperada, lógicamente, pero sobre todo, como comenta Pierre-Luc Abramson, se halla ante el proceso de construcción del nuevo estado y el debate sobre el régimen político a adoptar. Así, la utopía del 48 desempeña dos roles distintos: “en Europa, pretende resolver graves problemas sociales, mientras que en las Américas profetiza una democracia perfecta” (Abramson 1999, 86–87). En sus viajes, Humboldt atestigua una sociedad todavía colonial. Reclus en cambio, atestigua la situación de una joven nación independiente que debate y busca alternativas a su inserción en el incipiente capitalismo internacional, que, de acuerdo a su propio testimonio de la intervención estadounidense en Panamá, muestra en Nueva Granada su rostro más crudo.

Como ha mostrado Mary Louise Pratt en *Imperial Eyes*, Humboldt es a la vez un agente colonizador que sienta las bases para el ingreso de las emergentes potencias europeas al continente, y un transculturador que incorpora saberes locales aportados por los letrados criollos a su propio corpus. Según la autora, la experiencia americana de Humboldt sienta en buena medida las bases de la actitud romántica hacia la naturaleza, y afirma que en definitiva el romanticismo no es sino la expresión de incorporaciones de los ámbitos coloniales y criollos en la cultura europea.

La relación entre Humboldt y Reclus es relevante para entender las transformaciones del discurso europeo sobre América Latina a lo largo del siglo XIX, y su impacto sobre la comunidad letrada en el continente. Si los letrados hicieron acopio de un saber europeo con el fin de “civilizar” la barbarie de las nacientes repúblicas del sur, a mediados del siglo XIX se empiezan a procesar los quiebres epistemológicos que sentarían las bases de un nuevo pensamiento crítico al interior del saber y la praxis intelectual en Europa. Así, Reclus es un ejemplo de intelectual europeo que contribuye a resquebrajar la mirada imperial desde la metrópolis. Una diferencia fundamental entre Reclus y Humboldt es el interés del primero en lo que él mismo llama la “geografía humana” en contraste con el énfasis que el explorador alemán pone en la naturaleza. Mary Louise Pratt nota que a lo largo de su viaje, Humboldt establece una relación puramente instrumental con los pobladores de la colonia, “naturaliza las relaciones coloniales y las jerarquías raciales representando a los americanos, sobre todo, en términos de una relación colonial quintaesencial de *disponibilidad*” (Pratt 2008, 128; mi traducción).

Reclus no está exento de la herencia colonialista que carga el saber europeo en que se forma, como discutiré más adelante a propósito de su ambigua relación con las poblaciones indígenas. Sin embargo, el geógrafo y anarquista francés invierte sus coordenadas para poner las relaciones sociales y humanas en el centro de su análisis. Todo su proyecto geográfico tendrá como principio el establecimiento de unas relaciones entre sociedad y naturaleza no regidas jerárquicamente, sino basadas en el establecimiento de una relación horizontal del hombre con su medio.

El joven Reclus buscaba un lugar para establecer una cooperativa agraria. Pese a que su proyecto fracasó, en su relato de viaje aparecen temas que incorporará a su ideario anarquista, como su defensa del vegetarianismo, de la unión libre, o la crítica al régimen de posesión de la tierra. Él también trata el tema del mestizaje en la población colombiana, y lo considera una ventaja para la consecución de una sociedad más igualitaria. Los relatos de viaje fueron publicados en forma de libro en 1861, pero los capítulos que conforman su *Voyage à la Sierra Nevada de Sainte-Marthe: paysage de la nature tropicale* habían sido publicados en entregas anteriormente en la *Revue des deux mondes* y en el periódico francófono *L'Union*, de Nueva Orleans.<sup>1</sup>

Reclus había salido de Francia en las postrimerías de la revolución de 1848, huyendo a raíz de una condena por actividades republicanas durante el ascenso del segundo imperio. Esta huida coincide con el creciente interés de los letrados latinoamericanos por el socialismo utópico, que en Colombia se plasmó en la formación de la agrupación de los gólgotas en el Partido Liberal. El entusiasmo ideológico del 48 europeo también había llegado más o menos al mismo tiempo a algunos sectores letrados criollos.

Su anarquismo supondría para Reclus un posterior conflicto con sus colaboradores colombianos, debido a las transformaciones ideológicas que muchos de ellos atravesaron a lo largo de los conflictos entre conservadores y liberales, que hacia finales del siglo XIX se resolvería en favor de los primeros. Si bien hubo un intercambio entre el sector letrado colombiano y Reclus como geógrafo, se nota al mismo tiempo la incomodidad que provoca su ideología, sobre todo cuando expresa su visión crítica sobre la realidad política colombiana. Aunque Reclus no pueda ser considerado un anarquista a mediados del siglo XIX, sus escritos se pueden entender mejor en el marco del estudio de las prácticas culturales del anarquismo.

A comienzos del siglo XX, Reclus es uno de los autores más traducidos en la Biblioteca Popular Sempere, que había publicado los siguientes títulos: *Evolución y revolución*, *El arroyo*, *La vida en la tierra*, *El océano*, *Nieves, ríos y lagos*, *Las fuerzas subterráneas*, *La montaña* y *Mis exploraciones en América*. Esta apuesta editorial se basa sin duda en que a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX se había generado un público lector de su obra. El último de estos libros es la traducción de su libro de viajes por Colombia.

Su circulación en español mediante un editor anarquista como Sempere, no debe hacer pensar que su obra solo se limitaba a un círculo de lectores radicalizados. Él gozaba de reputación en círculos académicos, integrados por miembros de la élite letrada decimonónica. En ellos era leído como un geógrafo cuyos aportes científicos pesaban más que su pensamiento político. Y ese fue el carácter que tuvo la circulación de Reclus en Nueva Granada. En 1869 se publica en Bogotá la traducción de su *Voyage...* por la imprenta de Foción Mantilla, edición que no consigna quién estuvo a cargo de la traducción. En 1871 aparece un fragmento del manuscrito de *L'homme et la terre*, en la *Revista Científica e Industrial*, mucho antes de su publicación en 1905.<sup>2</sup> De modo que se puede afirmar que, a diferencia de lo que ocurrió con Pierre-Joseph Proudhon, que circuló tanto entre el artesanado como entre la élite liberal gólgota durante la revolución de 1854, en los años que siguieron a este levantamiento la circulación de Reclus estuvo restringida a los círculos letrados, que encapsularon su pensamiento político separándolo de su obra geográfica.

La revolución de los artesanos, que ocurre un año antes de la llegada de Reclus a Nueva Granada y que es referida en

su relato de viaje, puso de manifiesto según Loaiza Cano una quiebra que pasaba por líneas de división de clase, entre el artesanado y el patriciado liberal. La división se acrecentaría con los años, agudizando el carácter elitista del liberalismo radical colombiano, que “se redujo a un grupo de notables civiles, preferiblemente abogados y comerciantes y a una élite artesanal vinculada con los talleres de impresión”, que conformaba un “*Olimpo radical*” (Loaiza Cano 2011, 114). Estas son las condiciones sociales que empiezan a establecerse a la llegada de Reclus a Nueva Granada, y afianzan en el liberalismo radical un “miedo al pueblo” (113), que será responsable de las divisiones al interior del liberalismo. Reclus atestigua este proceso y se lamenta por sus consecuencias al abordar nuevamente el tema de Colombia al final de su vida.

En su investigación sobre la relación entre el geógrafo y militar Francisco Javier Vergara y Velasco y Élisée Reclus, David Alejandro Ramírez Palacios consigna que la colaboración que ambos geógrafos establecieron fue clave en la elaboración del volumen sobre Colombia de la *Nouvelle géographie universelle*. Reclus también mantuvo correspondencia con Soledad Acosta de Samper, y reseñó además el libro de José María Samper *Ensayo sobre las revoluciones políticas y la condición social de las Repúblicas Colombianas*. La correspondencia con Soledad Acosta de Samper es indicada en el tomo XVIII de la *Nouvelle géographie universelle*, donde tres fotografías que sirvieron de base a las ilustraciones del libro son producto del intercambio de Reclus con la escritora.<sup>3</sup> Se sabe que el anarquista francés también tuvo acceso al texto de *La peregrinación de Alpha*, de Manuel Ancizar, y a la obra de la Comisión Corográfica de Agustín Codazzi, uno de los primeros grandes proyectos de investigación científica de la geografía colombiana, a la que hace referencia cuando reseña del nuevo *Atlas de Colombia* publicado por el gobierno de Cipriano de Mosquera en 1866.

En la nómina de autores colombianos que Reclus cita en su *Nouvelle géographie universelle*, compilada en el estudio de Ramírez Palacios, aparecen diecisiete nombres mencionados en el volumen XVIII: Joaquín Acosta, Soledad Acosta de Samper y su esposo, José María Samper, Enrique Arboleda, Salvador Camacho Roldán, Antonio y Carlos Cuervo, Joaquín Díaz, Joaquín Esguerra, Tomás Cipriano de Mosquera, Felipe Paúl, Ricardo Pereira, Miguel Triana, Ezequiel Uricoechea, Vélez Barrientos, José María Vergara y Vergara y Francisco Javier Vergara y Velasco (Ramírez Palacios 2010, 96–97). Esta nómina da muestra de una preocupación por tender redes de informantes locales que están en la base de la práctica de escritura de Reclus a lo largo de toda su producción como geógrafo. Al comienzo afirmó que esta práctica era el reverso académico de su práctica política internacionalista; en definitiva Reclus había sido uno de los fundadores de la internacional, y a lo largo de su obra se aprecia una voluntad consistente de descentrar las fuentes del saber. Ramírez Palacios afirma que el reconocimiento que Reclus hace a la contribución de los geógrafos colombianos,

y especialmente a su principal informante Vergara y Velasco, es una actitud que va de la mano con su visión crítica del eurocentrismo y con su idea anarquista del conocimiento como bien común. Las cartas entre Reclus y Vergara y Velasco “revelan aspectos interesantes de la variante anarquista respecto al asunto de la propiedad del conocimiento”:

Reclus ofrece no solo la capacidad documental de los grandes centros de cómputo europeos, sino también la infraestructura para diseñar y reproducir mapas, y para construir relieves; todo aquello de lo cual Vergara, que había tenido que hacer enormes esfuerzos logísticos y financieros para ponerse al día con los debates metodológicos, o simplemente con las novedades relativas al conocimiento geográfico de su propio país, carecía. Pero Vergara y Velasco, por su parte, poseía documentación única, concerniente sobre todo a la región andina, producida mayoritariamente por exploradores locales (incluido él mismo) y desconocida en Europa. (Ramírez Palacios 2010, 105; mi traducción)

Ramírez Palacios concluye que Reclus adopta una actitud respetuosa hacia sus fuentes, y reconoce la capacidad de los investigadores locales para producir saberes relevantes. Establece una actitud ética hacia el conocimiento como búsqueda colectiva.<sup>4</sup> Sin embargo, Reclus no siempre encontró un interlocutor simpatético del lado colombiano, como lo demuestra la reacción que despertaría su sección sobre el sistema político en la *Nouvelle Géographie Universelle*. Su crítica iba a chocar con la feroz oposición en Bogotá del periódico conservador *El Correo Nacional*, que llama a censurar la traducción por las implicancias políticas del escrito geográfico.

Reclus era plenamente consciente de los aspectos políticos de su propia práctica científica. Él era proponente de una metodología de trabajo organizada desde el saber local que invierte las coordenadas imperiales en que se basaba el saber europeo del siglo XIX, y que deben a la descripción de América de Humboldt buena parte de sus asunciones epistemológicas. Retomando el comentario que Mary Louise Pratt hace respecto al antecedente de Humboldt, el explorador alemán sería un transculturador involuntario, que incorpora los saberes locales que encuentra en los centros universitarios coloniales y en la experiencia de los pobladores autóctonos, pero que no es capaz de atribuirles valor de fuente válida de conocimiento, presentando por lo tanto esos saberes como adquisiciones y descubrimientos propios frente al público europeo. Reclus, por el contrario, busca establecer una relación horizontal con los científicos locales quienes, pese a sus condiciones de precariedad, poseen aquello de lo que los europeos carecen: un contacto directo con el medio.

El caso de Reclus presenta la peculiaridad de un viajero y explorador que, escribiendo a fin de siglo sobre la Colombia de la Regeneración, había conocido una Nueva

Granada muy distinta en su viaje entre 1855 y 1857. Eran las postrimerías de la rebelión de los artesanos contra el libre comercio de 1854, que, según Gaviria Liévano, fue ocasión de las primeras manifestaciones del pensamiento socialista en Colombia. Circularon las ideas de Proudhon, Blanqui, Lamennais y Saint-Simon. Esta rebelión inició el proceso que llevaría a la revolución radical de 1863 y a la Constitución de Rionegro, contra la cual reaccionó la Regeneración con virulencia. El celo que la prensa conservadora muestra a la crítica que articula Reclus en 1893 tiene mucho que ver con el miedo de retornar al régimen constitucional federalista del 63, que era visto por los conservadores como una “anarquía”.

En su relato de viaje por el norte de Nueva Granada, Reclus se refiere brevemente a la efervescencia revolucionaria que había tenido lugar justo antes de su llegada, cuando habla de la rivalidad entre los habitantes de Santa Marta y La Ciénaga:

En los últimos tiempos la rivalidad de razas se ha transformado en rivalidad política. Los samarios [...], deseosos de mantener la antigua supremacía de la raza blanca, se han convertido en conservadores, mientras que los de la Ciénaga se han hecho demócratas y votan siempre a los candidatos liberales. Durante la revolución que agitaba a la república, estos no temían invadir armados a Santa Marta, y los samarios intentaron alguna vez tomar la venganza (Reclus 1910?, 73–74).

Esta observación deja entrever que durante su viaje Reclus estaba atento (aunque no la comprendiera bien del todo) a la situación política neogranadina. Si bien entonces no podría considerárselo aún un anarquista (Flores Pinzón 2011, 42) la coincidencia en el tiempo es notoria. Gaviria Liévano (2002, 88) señala el hecho que la revuelta de 1854 coincide con la aparición de los “gólgotas”, ala socialista del Partido Liberal. Esta facción se nutría de diferentes corrientes de socialismo utópico provenientes de Europa en el período inmediatamente posterior a la revolución del 48, como parte de un flujo intelectual más amplio que dio origen a las llamadas “sociedades republicanas” a lo largo y ancho del continente, que adoptaron ideas utópicas de Saint Simon y Lamennais. Sin embargo, este es el momento que comienzan a circular también las obras de Pierre-Joseph Proudhon, que fueron la base para el cuestionamiento de la propiedad privada y más específicamente, del régimen de propiedad de la tierra. Esta crítica se plasmó eventualmente en las propuestas de reforma agraria de Manuel Murillo Toro, quien propuso limitar a mil hectáreas los lotes adjudicados y atar la propiedad de la tierra a su uso productivo, pues él entendía “que la esclavitud y la libertad de los campesinos dependía de la distribución de la propiedad territorial” (Gaviria Liévano 2002, 88).

El historiador destaca que la revuelta de los artesanos de 1854 haya adoptado la consigna proudhoniana “la propiedad

es un robo”, promovida por el mismo Murillo Toro desde las páginas del periódico *El Neogranadino* (Gaviria Liévano 2002, 129–37; Flores Pinzón 2011, 42).<sup>5</sup> El joven Reclus es, por cierto, bastante diferente del anciano geógrafo, y no dedica en su relato de viaje un análisis detallado a la situación política de Nueva Granada como sí lo hará en su obra geográfica posterior. No obstante, los contactos que establece luego con letrados colombianos incluye una buena nómina de actores políticos provenientes del sector gólgota del Partido Liberal, que eventualmente con los años se apartarían del ideario liberal. Tal es el caso emblemático de José María Samper, de quien parece tomar algunas ideas relativas a las relaciones entre etnias y el rol del hombre y la sociedad en su propio análisis geográfico.

Con todo, en su afán de establecer redes de intercambio científico, Reclus también se interesa por las obras de escritores conservadores, como es el caso de José María Torres Caicedo, cuando este publica en Francia sus *Ensayos biográficos y de crítica literaria sobre los principales poetas y literatos hispano-americanos* en 1863, obra a la que Élisée Reclus dedica una reseña.<sup>6</sup> El militar y geógrafo Francisco Javier Vergara y Velasco también procedía de una familia conservadora. Era sobrino de José María Vergara y Vergara y realizó su carrera militar y científica bajo el régimen regeneracionista. Su interés por la obra de Reclus es exclusivamente científico, aunque le va a tocar experimentar en carne propia las consecuencias de colaborar con un pensador francés abiertamente crítico de la constitución de 1886.

En su crónica de viaje, Reclus expresa varios rasgos distintivos de su ideología anarquista, sin ser todavía el pensador político ni el científico que devendría más tarde. Su viaje tiene, por cierto, una motivación política: había abandonado Francia como exiliado por sus actividades antimonárquicas. Había pasado un corto tiempo en Louisiana, y su objetivo era establecer una colonia socialista siguiendo el modelo de la Icaria de Cabet en la región de Santa Marta, proyecto que fracasa. Es notorio, además, que algunas de las preocupaciones políticas que serán claves en su pensamiento anarquista posterior aparecen ya expresadas en estos textos, y se cuelan en su interpretación de la realidad latinoamericana.

Revisemos algunas de las obsesiones del pensamiento de Reclus que aparecen en su relato de viaje a Santa Marta. En el prólogo a la edición de 1861, Reclus hace una reflexión sobre las “repúblicas del Sur”. Para él, las jóvenes repúblicas son un ejemplo de coexistencia pacífica entre diferentes grupos étnicos, y prevé un futuro brillante para las nuevas naciones mestizas:

Esas repúblicas del Sur, que no cesan de citar como ejemplo de discordias, son, al contrario, los Estados más próximos de la tranquilidad y de la paz [...]. Los hispanoamericanos son hermanos por la sangre, por las costumbres, por la religión política.

Todos tienen del blanco la inteligencia, del indio el indomable espíritu de resistencia, del africano la pasión y la ternura natural que, más que todas las otras causas, ha contribuido a fusionar en una las tres razas durante largos siglos de elaboración. (Reclus 1910?, vii)

Este pasaje bien puede leerse como un antecedente histórico de la prédica sobre la “raza cósmica”, ya que sugiere la idea de que la población americana adiciona las diversas virtudes de los grupos étnicos que la componen, entregando una visión de coexistencia armónica que tiene un sesgo claramente utópico. La idea sin embargo no tiene aparentemente antecedentes en el pensamiento europeo para la época en que Reclus escribe. Tal vez nos podamos remitir a escritos de Simón Bolívar que sugieren el futuro mestizo de América, pero los antecedentes de Reclus se hallan en fuentes más cercanas.

El pasaje, como dije, pertenece a la edición de 1861, es por tanto una adición posterior a unos relatos que habían aparecido como serie en la prensa años antes. Ese mismo año Reclus reseña el libro *Ensayo sobre las revoluciones políticas y la condición social de las Repúblicas Colombianas (Hispano-Americanas)* de José María Samper, donde concluye que el fenómeno del mestizaje es uno de los principales objetos a abordar por el saber geográfico:

La cruz de las razas blanca, roja y negra, la formación de una nueva raza que une en sí misma los diversos rasgos de sus ancestros de América, África y Europa; la distribución de los hispanoamericanos en grupos naturales determinados por cuestiones de temperatura, relieve orográfico, la constitución geológica del suelo, son hechos que se relacionan inmediatamente con la geografía, porque incluso en la ciencia de la Tierra, el hombre sigue siendo el principal objeto de estudio. (Reclus 1861, 96–7; mi traducción)

Reclus lee el libro de Samper como si se tratara de lo que hoy llamaríamos un “análisis etnográfico”. Lo denomina una “obra de geografía histórica” (96), y compara las conclusiones de Samper con las que aparecen en *La peregrinación de Alpha* de Ancizar. Samper había presentado el contenido de su libro ante la Sociedad Etnográfica de París un año antes, en 1860 (Langebaek 2007, 198), defendiendo las tesis raciales de que las razas más civilizadas se ubican en las cimas de los Andes, mientras que la barbarie se encuentra en los llanos y las costas. Estas observaciones heredan en buena medida las observaciones de Alexander von Humboldt sobre las relaciones de raza y orografía que también Reclus recoge.

Las ideas y los análisis de la sociedad colombiana de Samper se relacionan con el socialismo utópico que contribuyó a la formación política del propio Reclus. La lectura no podía ser, por tanto, sino simpatética. Reclus comparte el deseo de mestizaje como horizonte futuro de la humani-

dad, para llegar a una paz que la sociedad europea no podía alcanzar: “la fusión de razas que una vez fueron enemigas ha empezado hace mucho tiempo; en la actualidad se ha cumplido en casi todas las repúblicas Colombianas” (Reclus 1861, 102; mi traducción).<sup>7</sup>

La visión optimista de Reclus parece chocar con la situación histórica de la región, y especialmente de la Nueva Granada decimonónica, cuando las guerras civiles eran un componente de la realidad cotidiana. Sin embargo, su valoración debe ser contrastada con la situación política en Europa luego de las restauraciones monárquicas y de la creciente competencia colonial entre las potencias europeas, situaciones políticas de las que el mismo Reclus había huido. Su visión utópica es heredera en buena medida de la visión del utopismo europeo que veía en el continente americano una tierra prometida donde los proyectos sociales podrían ser puestos en práctica.

Reclus, sin embargo, establece algunas críticas significativas a la obra de Samper: en primer lugar, su experiencia de viajero le indica que el pensamiento racista reflejado en la obra choca con su propia vivencia. Al referirse a los zambos, Reclus le endilga a José María Samper ser demasiado severo con ellos, que no merecen el nombre de “brutos”, dado que su experiencia con los bogas evidencia que “saben por lo menos ejercer las virtudes de la hospitalidad” y recuerda “la acogida y los cuidados conmovedores que me brindó un boga, cuando me arrastraba penosamente por la playa, temblando de fiebre y con los pies ensangrentados” (Reclus 1861, 111; mi traducción).

Por otra parte, observa que no siempre se cumple la asunción de Samper de que las etnias que viven en las cimas de los Andes sean de piel más clara, ya que los arhuacos de la Sierra Nevada son más oscuros que los guajiros del Cabo de la Vela. Pero, independientemente de las observaciones puntuales que hace desde su propia experiencia, Reclus alaba la obra de Samper por ser un paso en la dirección que él, como geógrafo, está interesado en desarrollar: una ciencia basada en la sociedad y su relación con el medio, que superaría la descripción naturalista de Humboldt, ya que esta limitaba la percepción del continente americano a una naturaleza en estado puro, y contribuía a la percepción del continente bárbaro. Reclus se apropia además de la idea de un futuro mestizo, que aparece reflejada en el prólogo a su relato del viaje a la sierra nevada de Santa Marta de 1861.<sup>8</sup>

En el reverso de este pensamiento está el hecho de que Reclus tiende a aceptar los procesos de genocidio indígenas en América como cumplimiento del desarrollo histórico. Así, al referirse a la percepción que Élisée Reclus tiene de la población indígena americana, Emmanuel Lézy observa que su utopía del mestizaje tiene un precio: el sacrificio, en los altares de la historia y del progreso, de las poblaciones originarias. “Su sacrificio”, dice Lézy, “se justifica por el nacimiento de una nueva humanidad, universal y no indígena, moder-

na y no aborígen, secular y no religiosa, republicana y no tribal” (Lézy 2011, 275; mi traducción). Lézy sostiene que para Reclus el grado de mestizaje es un indicador de desarrollo, ya que la población está más integrada y la sociedad es menos conflictiva. Para Reclus, a mayor mestizaje, mayor desarrollo económico y social. En un pasaje de su relato de viaje que refiere su contacto con los indígenas guajiros al salir de Riohacha en dirección al Cabo de la Vela, el viajero francés pone de manifiesto su mirada favorable al mestizaje al atribuir a los guajiros la intención de mejorar su raza por medio del entrecruzamiento con los marinos extranjeros, obligándolos a casarse “con dos o tres hermosas guajiras la hospitalidad que le han concedido” (Reclus 1910?, 150). La mirada de Reclus no está exenta de una idea general del progreso, y el mestizaje es una vía para que las poblaciones “salvajes” (que es en definitiva como él considera a las diferentes poblaciones indígenas que va encontrando a lo largo de su viaje, logren superar su condición y acompañen el progreso civilizatorio de la humanidad).

Otro tema que aparece en su *Voyage* y sobre el cual reflexiona con más dedicación en los años posteriores es el vegetarianismo. La primera pista de su posición sobre el tema aparece al comienzo del libro, en el segundo capítulo, cuando describe su viaje desde Colón a Cartagena. Al describir la pesca del tiburón, una de los pocos alimentos disponibles para los navegantes en el Caribe, cuenta que se ve obligado a comer el pescado, pero que sintió un “remordimiento”: “¿Con qué razón me quejaré yo, si otros tiburones vengan en mí a su hermano asesinado?” (Reclus 1910?, 24–25). Más adelante en el libro, al llegar a Santa Marta observa la dieta basada en frutas, y sobre todo en plátanos y azúcar, y la elogia como demostración de que una vida sin carne es posible:

Para conocer los principales productos del llano, no tuve más que pasearme a lo largo de los caminos y penetrar en los campos, donde me ofrecían frutos de todas las especies a precios económicos. Estos eran higos, bananas de muchas variedades, sapotes de color de sangre, ananás, papayas, ciruelas de los trópicos, aguacates, mangos oliendo a trementina, guayabas, caramañones o manzanas de carbo, cuyo perfume es delicioso, *guanábano*, de sabor muy parecido a la fresa con vino y azúcar, y otros muchos frutos exquisitos cuya nomenclatura exigiría un diccionario en toda regla. [Aquí] no será difícil hacerse frugívoro como nuestros primeros padres, y abandonar el brutal régimen de la carne y la sangre por el de los vegetales que crecen espontáneamente del seno de la tierra (1910?, 82).

La abundancia de frutos y vegetales en Santa Marta lo hace reflexionar sobre las posibilidades de una economía alternativa, que prescindiera de la carne. Para Reclus, el vegetarianismo era, al igual que el mestizaje, un paso adelante en el desarrollo evolutivo de la humanidad hacia una sociedad

más bella, donde los valores estéticos priman sobre lo político y lo económico. Eso sostiene en “Sobre el vegetarianismo”, publicado en 1901. Allí establece un paralelismo entre el abandono de la antropofagia y la adopción del vegetarianismo como el síntoma de eras consecutivas en la historia humana:

Para la inmensa mayoría de los vegetarianos [...] el punto más importante es el reconocimiento del vínculo de afecto y de bondad hacia los llamados “animales inferiores”, y la extensión hacia esos otros hermanos del sentimiento que ya ha detenido el canibalismo entre los hombres. Las razones que podrían ser aludidas por los antropófagos contra el desperdicio de la carne humana en su dieta diaria estarían tan bien fundadas como aquellas que hoy predicán los comedores de carne. Los argumentos que se opusieron a tan monstruoso hábito son precisamente los que emplean los vegetarianos hoy en día. (Reclus 2004, 174; mi traducción)

El progreso se aprecia para Reclus tanto en el grado de mestizaje como en el de vegetarianismo de la sociedad. Por ello, la sociedad neogranadina logra superar a la europea, ya que es más mestiza y más vegetariana. De allí el entusiasmo que sus escritos destilan por enseñar a sus lectores francófonos las ventajas de adoptar de ella ciertos aspectos.

Las relaciones afectivas también interesan a Reclus, futuro propagandista de la “unión libre”. Así, al llegar a Riohacha constata la debilidad de la iglesia católica, y cómo en “los distritos de la costa, la religión ha perdido toda ascendencia” (1910, 142). Como consecuencia, los casamientos y las uniones suelen hacerse sin mediación eclesiástica, hecho que Reclus celebra:

La mayor parte de los casamientos no son bendecidos por el cura y se celebran sin ninguna formalidad religiosa o civil. No obstante, ninguna mujer se cree por eso deshonrada ni nadie tiene esa preocupación. La mujer unida libremente se respeta en todas partes lo mismo que la legítimamente casada; sus hijos gozan de los mismos derechos sociales, y cuando un marido es infiel, todo el mundo le recrimina y defiende los fueros de la esposa ultrajada; las leyes y las costumbres dan sanción legal a estas uniones. Y a pesar de la violencia de las pasiones meridionales, esta sociedad, inmoral en apariencia, es mucho más pura que la nuestra. La corrupción elegante e interior, que en las sociedades modernas es una gangrenosa plaga, es completamente desconocida en Riohacha. (1910?, 142–43)

El lenguaje de Reclus para recriminar a las sociedades modernas su moral es otra muestra de los motivos que lo llevan a admirar las ventajas de la sociedad neogranadina: el ejemplo de Riohacha prueba que las sanciones institu-

cionalizadas de las relaciones afectivas no hacen más que destruir los afectos, que parecen ser más puros cuando la pareja puede “unirse libremente”, como dice el texto. Reclus todavía no lo ha elaborado, pero este mismo lenguaje aparecerá más tarde en sus críticas a la institución matrimonial y su defensa de la unión libre, en el marco del debate anarquista sobre si las relaciones afectivas deben también ser objeto de una liberación revolucionaria. Este pasaje anticipa lo que serían los futuros debates sobre el amor libre hacia finales del siglo XIX.

Pero el asunto más importante de su crítica a la sociedad novogranadina tiene que ver con lo que reputa como causa principal del fracaso de su proyecto: el régimen de propiedad de la tierra. En el octavo capítulo, señala que las tierras en Santa Marta están en su mayoría en manos de especuladores sin el menor interés en el uso productivo del suelo:

Los valles de la sierra, cuyos terrenos son de una exuberante fertilidad y suficientes para mantener medio millón de hombres, habían sido cedidos, desde hacía mucho tiempo, a algunos grandes capitalistas que no quieren venderlos ni cultivarlos, y que con la vaga y ambiciosa esperanza de una futura colonización emprendida por millones de trabajadores, se niegan a vender la más insignificante parte de su inmenso territorio. Estos capitalistas ni siquiera han visto sus tierras ni han pensado en averiguar su verdadera extensión; pero por las tardes, cuando se pasean por la playa, pueden contemplar los montes azules y los valles llenos de sombra, y exclamar con satisfacción: *Todo eso es mío*. (Reclus 1910?, 107–8)

¿Estaría Reclus familiarizado con la propuesta que por la época de su viaje lanzaba Murillo Toro, de que el cultivo debía ser la base de la propiedad de la tierra? La realidad del latifundio es uno de los ejes de su crítica, y es al mismo tiempo uno de los obstáculos con los que se enfrenta para llevar adelante su proyecto de colonización agrícola. Pero la verdadera causa de su fracaso parece estar plasmada en el título del último capítulo: “El naufragio, la enfermedad, la derrota”. En 1857 Reclus parte enfermo de fiebre amarilla para Le Havre, y permanece en Francia para transformarse en el pensador, geógrafo y el actor político que nos llega hasta hoy.

Si bien su viaje a Nueva Granada corresponde más bien a la etapa de formación de Reclus, el interés por la región se mantuvo a lo largo de los años, y tuvo su culminación en el capítulo dedicado a Colombia en la *Nouvelle Géographie Universelle*. La recepción en Colombia de la obra de Reclus estuvo signada por la mentalidad conservadora que dominó el ambiente político de la regeneración. De acuerdo con Alfredo Gómez Muller, este movimiento se caracterizó por su rechazo al pasado liberal y federalista de Nueva Granada, del que Reclus había sido testigo:

El federalismo de la constitución de Rionegro de 1863 [...] es descrito como una forma de “anarquía”, que hacía el país ingobernable, y [la regeneración] presenta las ideas radicales como utopías peligrosas. Desde estos presupuestos, el programa regeneracionista de refuerzo de la Autoridad es interpretado como la opción “realista”, opuesta a las utopías democráticas e igualitarias del liberalismo doctrinal y del más reciente socialismo. [...] Esta nueva orientación [...] es definida por el abandono tácito o explícito de una serie de principios del liberalismo clásico (equilibrio de poderes, garantías individuales, igualdad, federalismo, anti-clericalismo) y por la opción por un régimen centralizado y fuerte, autoritario y pragmático. (Gómez Muller 2011, 125–26)

Dadas estas características, es fácil entender qué ofendió tanto a las élites letradas conservadoras de Colombia cuando leyeron el texto de la *Nouvelle Géographie...* sobre el país. Reclus se refiere específicamente al régimen constitucional de 1886. Aquí se presenta un dilema: por un lado, el deseo de colaborar con el científico europeo, por el prestigio que Élisée Reclus tenía como geógrafo positivista; por otro lado, su visión de la política colombiana resultaba enormemente incómoda.

El contacto con el militar y geógrafo Francisco Javier Vergara y Velasco se da a partir de la publicación de su *Nueva geografía de Colombia* de 1888. Esta obra sirvió de referencia a Reclus para su tomo sobre Colombia, y en la correspondencia entre ambos compilada por Ramírez Palacios<sup>9</sup> puede apreciarse el reconocimiento que Reclus hace del aporte científico de Vergara y Velasco, a quien el anarquista francés llama “maestro”. La particularidad de la obra geográfica de este autor es que, a diferencia de los trabajos de la Comisión Corográfica de Agustín Codazzi, abandona el criterio de las divisiones administrativas (que en definitiva había dejado la obra de la comisión obsoleta, dados los continuos cambios en la estructura administrativa novogranadina con sus sucesivas constituciones) para adoptar el criterio reclusiano de prestar atención a regiones naturales delimitadas por accidentes geográficos. El criterio regional era, al interior del pensamiento de Reclus, el resultado de su convicción de anarquista de la necesidad de evitar la reificación de lo estatal, dado que los estados y sus divisiones administrativas son entidades temporales sometidos a decisiones arbitrarias y relaciones de poder. Vergara y Velasco no iba tan lejos, desde luego, pero sí reconoce la herencia metodológica del geógrafo francés al dedicarle a él la primera edición de su obra. Al militar y geógrafo colombiano le tocaría luego ser uno de los fundadores de la Sociedad Geográfica de Colombia en 1903, y publicaría además otras obras geográficas e históricas, como el *Atlas completo de geografía colombiana*, publicado entre 1906 y 1910, y los trabajos históricos *1818 (Guerra de independencia)* (1897), y el *Tratado de metodología y crítica histórica y elementos de cronología colombiana* (1907). Pero su *Nueva geografía de*

*Colombia* resultó su obra de mayor impacto, siendo publicada en tres ocasiones con sucesivas correcciones y ampliaciones.

Reclus solía establecer redes de informantes locales para actualizar con sus saberes los conocimientos atesorados en los centros de poder europeos. Pero, a diferencia de Humboldt, que hacía pasar los saberes locales como propios, Reclus muestra respeto por sus fuentes y una sincera convicción de que las relaciones en la comunidad científica deben ser horizontales. Esta actitud forma parte de la ética anarquista de intercambio cultural. La concepción misma del intercambio era para el anarquista francés una forma de práctica política, destinada a intervenir en las formas de producción de conocimiento de las metrópolis de Europa.

En la *Nouvelle géographie...* Reclus hace críticas muy específicas al régimen regeneracionista. Primero, describe el proceso histórico que el país experimenta en el pasaje de una federación que sigue de cerca el modelo de la constitución de Estados Unidos a una república centralizada. Cuestiona el restablecimiento de la pena de muerte, y las mayores restricciones en el sistema electoral, que no permitía la elección directa de representantes. También nota el hecho de que existe un diferente sistema jurídico aplicado a las poblaciones indígenas, que pierden su autonomía y sus instituciones comunitarias. Pero el centro de su crítica es la renovación del lazo entre Iglesia y Estado, y el hecho de que la presidencia carezca de toda forma de control institucional: “El presidente es considerado inimputable y reelegible, no puede ser depuesto ni juzgado: solo le falta el título para ser un rey” (Reclus 1893, 18:400; mi traducción).

Cuando Vergara y Velasco publica la traducción, se toma el trabajo de aclarar en la sección relativa al sistema político colombiano, que el geógrafo francés pertenece a “una escuela diversa de la que rige en el país” (*El Correo Nacional* 1893, 3, col. I). La reacción contra Reclus no se hizo esperar, e incluyó una crítica contra el traductor mismo, a quien se le reprochaba no haber “corregido” la sección. En una columna editorial de *El Correo Nacional* (20 de junio de 1893), le señalan a Vergara y Velasco que debería haber reemplazado la sección donde Reclus analiza el régimen político colombiano con el texto constitucional. El ataque contra Reclus apunta directamente a su pasado como miembro activo de la Comuna de París, por lo que se lo llama “comunista”, palabra que todavía no había adquirido la carga semántica que adquiriría en el siglo XX, pero que sin embargo adquiere en el texto el tono de un insulto:

Muy bien está que Reclus, cabecilla de los comunistas parisienses en 1871; de aquellos ambiciosos que, explotando las penalidades de la población parisiense y la exacerbación de los ánimos, levantaron una parte de la guardia nacional para cebarse en el cuerpo exangüe y moribundo de la patria; [...] bien está, decimos, que Reclus, el condenado

a muerte por aquellos hechos vandálicos en que tan activa participación tomó, se burle de que “a la fecha todavía la instrucción pública está organizada y dirigida por la religión católica y debe reclamar contra el utilitarismo, el materialismo y la impiedad”, bien está que se burle de que nuestra prensa “deba abstenerse de atacar la Iglesia católica bajo cualquier forma que sea”, y que nuestra constitución consigne que “la Religión Católica, Apostólica y Romana es la de la Nación, y que los poderes públicos la protegerán y harán que sea respetada, como esencial elemento del orden social”; bien está que nos diga que aquí “tenemos un Presidente reelegible e irresponsable, que no puede ser depuesto ni juzgado, y a quien solo le falta el título para ser un reyzeuelo”, y otras cosas de la laya; pero lo que no puede tolerarse es que un colombiano que disfruta de los beneficios incomparables del actual régimen [...] estampe en una traducción suya y costeada con fondos de la Nación, aquellas calumnias sin alzar un grito de protesta. (*El Correo Nacional* 1893, 3, V)

El pasaje es un ataque contra Reclus, pero es sobre todo, una acusación contra el traductor por no haber sido más proactivo en “corregir” y censurar al geógrafo francés. Para el comité editorial de *El Correo Nacional*, el rol del traductor es también el del censor: Vergara y Velasco debía haber recortado el texto para limpiarlo de todo elemento que pudiera poner en cuestión el nuevo régimen constitucional, a lo que el traductor accede. Aquí, el traductor es obligado a transformarse en *traduttore*, no por limitaciones propias (en definitiva, Vergara y Velasco había colaborado con Reclus, y conocía bien el contenido de su obra) sino por el nuevo régimen de enunciación establecido por la Regeneración. Al día siguiente de esta columna, aparece una breve en que se consigna que el traductor había retirado de la edición el pliego correspondiente al capítulo de geografía política (“Apaludimos”, edición del 21 de junio). Allí, las críticas a Reclus dejan de pasar por su participación en la Comuna de París para pasar a ser “algunos defectos de forma”. En otro artículo, publicado en el mismo periódico, van a detallarse inexactitudes que, a criterio de otros científicos colombianos, tendría el capítulo referente a Colombia de la *Nouvelle Géographie*.

Pero el tema aquí no era tanto la exactitud científica o las cuestiones de forma, sino la prédica y la militancia políticas de Reclus, que ya por esa época estaba haciendo circular su obra política en el sentido estricto, *Evolución o revolución*, donde intervenía en el debate que se llevaba a cabo en el seno del pensamiento socialista de fines del siglo XIX sobre la necesidad del cambio revolucionario, o si por el contrario el proceso evolutivo iba a llevar naturalmente a la superación del capitalismo. Reclus sostenía que ese dilema repre-

sentaba una falsa dicotomía, ya que la revolución era para él la manifestación del proceso evolutivo de la sociedad. La misma Colombia estaba en las vísperas de otra revolución, la Guerra de los mil días, un capítulo importante en el sempiterno conflicto entre liberales y conservadores.

Pese a las protestas de los regeneracionistas, Élisée Reclus entendía que su rol como científico era también el de adoptar una postura crítica hacia el régimen político expuesto. Como anarquista, su geografía estaba comprometida en una interpretación crítica de la relación del ser humano con su medio ambiente. Su intercambio con Vergara y Velasco también estaba enmarcado, como muestra Ramírez Palacios, en la asunción de que el conocimiento constituye un bien común y debe ser intercambiado a través de fronteras nacionales, moviéndose por redes que, desde el punto de vista de su configuración, no diferían mucho de las redes políticas que el mismo Reclus había contribuido a formar en la primera internacional. Su interés particular por los países latinoamericanos sentaría las bases para la inmigración anarquista posterior al continente. Así, figuras como Errico Malatesta, Giovanni Rossi, Pierre Quiroule, Belén de Sárraga, Soledad Gustavo o Rafael Barret, por mencionar algunos, se trasladarían a América al igual que Reclus huyendo de la persecución política europea, esperando encontrar un ambiente más propicio para llevar adelante sus proyectos utópicos. Otros, como Fortunato Serantoni, Orsini Bertani en el Río de la Plata o –ya más entrado el siglo XX– muchos de los anarquistas republicanos exiliados con el triunfo del franquismo en España establecerían las bases del circuito editorial latinoamericano. Los intercambios culturales del anarquismo crearon un ámbito dinámico de flujos textuales que desafió la lógica de los mercados culturales y las fronteras nacionales.

Al entender la práctica científica como un intercambio horizontal, Reclus cancela la relación de disponibilidad con el sujeto colonial que establecía su disciplina previamente. El saber anarquista la aspiración de neutralidad política y de objetividad, para pasar a ser una herramienta crítica de transformación de la sociedad. La experiencia americana de Reclus le otorgó elementos que le permitieron postular que en términos de relaciones étnicas, de relación con el medio, de régimen dietético o de relaciones afectivas, el Viejo Continente tiene mucho que aprender del Nuevo acerca de “progreso” social. Presentaba una alternativa al proceso de modernización capitalista tal como se vivía en Europa: progreso hacia una relación más armónica con la naturaleza, un mejor relacionamiento entre diversas etnias o un mejor relacionamiento afectivo. Eximía a América de su barbarie, y ponía en evidencia el grado de barbarie que podía encontrarse al interior de la civilización capitalista de la segunda mitad del siglo XIX.

### Notas

1. Los textos escritos para *L'Union* están actualmente en línea, publicados en *Terra Brasilis*: <http://journals.openedition.org/terrabrasilis/1930>.
2. Edición del 20 de septiembre de 1871. Para un comentario sobre esta traducción y sobre la reseña de Samper ver Langebaek 2007.
3. Ramírez Palacios indica solo una fotografía, y lamenta que los documentos de Soledad Acosta de Samper no estén disponibles para el público. La tesis de Ramírez Palacios es de 2010.
4. Cabría recordar, para continuar con el contraste de actitudes entre Reclus y Alexander von Humboldt, la actitud de este último hacia Francisco José de Caldas, quien, rechazado por el naturalista alemán para continuar su viaje por América, la emprende contra él acusándolo de homosexual.
5. El momento histórico coincide con la aparición de otros movimientos socialistas utópicos en América Latina: las Sociedades de la Igualdad, fundada por Francisco Bilbao y Santiago Arcos en 1850 en Chile, así como La Joven Argentina, fundada por Esteban Echeverría según el modelo de *La Giovine Italia* de Mazzini (Gaviria Liévano 2002, 89–92).
6. “La poésie et les poètes dans l’Amérique Espagnole.” *Revue des deux mondes*, enero de 1864: 902–29.
7. Reclus usa aquí el término “colombianas” en el sentido propuesto por Samper, como forma de denominar a las repúblicas que habían ganado su independencia de España. En la época no había todavía un nombre genérico consensuado para lo que hoy llamamos América Latina, aunque el término está siendo adoptado y puesto en circulación por Francisco Bilbao y José María Torres Caicedo. Reclus parece preferir América del Sur. Separa la región sudamericana del istmo centroamericano; trata de hecho a Panamá como otra región, y lo estudia por separado.
8. Pierre-Luc Abramson nota la paradoja en la que incurre José María Samper con su anhelo de mestizaje para la sociedad novogranadina, idea ya formulada en los escritos de Bolívar, a quien Samper acusa de ser “el padre fundador de todas las dictaduras de la América independiente”. Ver Abramson 1999, 95.
9. La correspondencia está disponible en línea: <https://reclus.wordpress.com/las-cartas-de-reclus-a-vergara-y-velasco/>

### Obras citadas

- Abramson, Pierre-Luc. 1999. *Las utopías sociales en América Latina en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- De Mazade, Charles. 1852. “Le socialisme dans l’Amérique du Sud.” *Revue des deux mondes*, abril de 1852.
- Dunbar, Gary S. 1978. *Elisée Reclus: Historian of Nature*. Hamden, Connecticut: Archon Books.
- . 1982. “Elisée Reclus in Louisiana.” *Louisiana History: The Journal of the Louisiana Historical Association* 23 (4): 341–52.
- El Correo Nacional*. 1893. “Una traducción... geográfica,” 20 de junio. Biblioteca Nacional de Colombia.
- Flores Pinzón, Mauricio. 2011. “Anarquismo y anarcosindicalismo en Colombia antes de 1924.” En *Presente y pasado del anarquismo y del anarcosindicalismo en Colombia*, editado por el Centro de investigación libertaria y educación popular, 35–58. Buenos Aires: Libros de Anarres.
- Gaviria Liévano, Enrique. 2002. *El liberalismo y la insurrección de los artesanos contra el librecambio: primeras manifestaciones socialistas en Colombia*. Bogotá: Temis.
- Gómez Muller, Alfredo. 2011. “Imaginario de la ‘raza’ y la ‘nación’ en Rafael Núñez.” En *La regeneración revisitada: pluriverso y hegemonía en la construcción del estado-nación en Colombia*, por Leopoldo Múnera Ruiz y Edwin Cruz Rodríguez, 125–54. Bogotá: Carrera Editores.

- Langebaek, Carl. 2007. "La obra de José María Samper vista por Élisée Reclus." *Revista de Estudios Sociales*, no. 27 (agosto de 2007): 196–205.
- Lézy, Emmanuel. 2011. "Una geografía sacrificada: Élisée Reclus y los indios americanos." En *La geografía contemporánea y Élisée Reclus*, 275–98. México, D.F.: Publicaciones de la Casa Chata.
- Loaiza Cano, Gilberto. 2011. *Sociabilidad, religión y política en la definición de la nación*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Mathewson, Kent. 2016. "La Geografía Latinoamericanista de Élisée Reclus. Escritos extensos soportados en viajes episódicos." *Terra Brasilis*, julio, 1–16. <https://doi.org/10.4000/terrabrasilis.1838>.
- Pratt, Mary Louise. 2008. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London; New York: Routledge.
- Ramírez Palacios, David Alejandro. 2010. "Élisée Reclus e a geografia da Colômbia: cartografia de uma interseção." Disertación de Maestría, São Paulo: Universidade de São Paulo. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-06102010-093308/es.php>.
- Reclus, Élisée. 1861. "Ensayo sobre las revoluciones políticas y la condición social de las repúblicas colombianas, Por José M. Samper." *Bulletin de La Société de Géographie*, 5, 3 (febrero): 96–112.
- . 1866. "Atlas de la Colombie: publié par ordre du gouvernement colombien." *Bulletin de la Société de géographie*. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k77518j>.
- . 1869. *Viaje a La Sierra Nevada de Santa Marta*. Bogotá: Imprenta a cargo de Foción Mantilla.
- . 1893. *Nouvelle géographie universelle*. Vol. 18. 19 vols. Paris: Hachette.
- . 1910. *Mis exploraciones en América*. Traducción de A. López Rodrigo. Valencia: Sempere.
- . 2004. "On Vegetarianism." In *Anarchy, Geography, Modernity: The Radical Social Thought of Élisée Reclus*, 172–75. Maryland: Lexington Books.

## Crónica y periodismo ético en la era digital.

### Entrevista con María Teresa Ronderos

Mary Ann Lugo/Michigan State University

“Si todos los periodistas trataran a sus entrevistados, y a los protagonistas de sus noticias como si se tratara de ellos mismos o de sus hijos, quizás tendríamos un país menos hirsuto, menos polarizado”.

María Teresa Ronderos es periodista y directora del programa Open Society for Independent Journalism en la fundación Open Society Foundations. Recibió el premio Simón Bolívar por *Guerras recicladas* (2015), una obra de reportaje que cuenta la historia del paramilitarismo. Es autora también de los libros *Retratos del Poder* (Planeta, 1997) y *Cinco en Humor* (Aguilar, 2007). También ha recibido el premio Rey de España y el Lorenzo Natalí de la Unión Europea por su periodismo de investigación y es la primera mujer Colombiana en recibir el premio María Moors Cabot de Columbia University como reconocimiento a su carrera periodística. En la última década, Ronderos fue pionera en crear medios digitales para esclarecer la verdad de los conflictos armados. En colaboración con la Fundación Ideas para la Paz fundó y luego dirigió el portal *VerdadAbierta.com* para publicar y contextualizar las realidades del conflicto que se revelaban por medio de los procesos de la Ley de Justicia y Paz.

En esta entrevista MTR nos deja saber sus pensamientos sobre la crónica y el periodismo ético en la era digital. En esta época en que los medios compiten por la atención de un público saturado de información, el periodismo de Ronderos ha logrado cautivar el interés del público explicando verdades sin exagerar sentimientos ni protagonizar lo sórdido. El trabajo de María Teresa Ronderos sigue una ética periodística que permanece sólida a medida que los medios se transforman. Esta entrevista nace como parte de una investigación acerca de la empatía en crónicas colombianas del conflicto armado. Ronderos indaga sobre la ética periodística, la responsabilidad del cronista y el desafío que significa escribir sobre “víctimas y victimarios”.

**MAL** *¿Ha cambiado la labor del crónista colombiano desde el auge de los medios digitales? ¿Cómo?*

**MTR** En muchos sentidos la labor del contador de historias periodísticas parece seguir siendo la misma. Las exigencias éticas son las mismas: escarbar e investigar lo que no es evidente, verificar los hechos, darles contexto, ser fiel a las voces consultadas, entre otras. También la necesidad de pensar el lenguaje, para que sea bello, claro y de un amplio registro. Así mismo, aprovechar la naturaleza misma del medio (visual, escrito, sonido) en el cual se esté contando la historia para que nuestra historia llegue más lejos.

Pero vista en acción en la red virtual, la labor se ha ampliado. El periodista dejó de tener el monopolio de los relatos de lo que sucede en el mundo como lo tenía antes de la era digital. Entonces ahora tiene que aprender a vivir en un ecosistema muy distinto. Son miles de ciudadanos con sus propias voces contando lo que pasa. ¿Cómo no aprovechar esa riqueza de pensamientos en nuestras historias? Ahí viene la revolución: contar historias con otros; incluir los relatos de otros en nuestros relatos; descubrir lo que la gente sabe y entretener sus relatos con los nuestros. Y después de que se sube una historia a la red digital, recién ahí comienza a desarrollarse el relato, en la conversación con otros.

Estas últimas exigencias del mundo digital al periodismo refuerzan también las exigencias éticas y estéticas originales. Si todo el mundo sabe qué pasa en su barrio y lo puede contar, y todo el mundo tiene opiniones sobre muchas cosas que pasan y las puede expresar, ¿qué le queda por aportar al periodismo? Con más razón el contador de historias debe ser riguroso, verificar porque hay muchos ojos expertos encima; y con más razón el contador de historias tiene que ir más allá de lo aparente, investigar, pedirle a la gente que le ayude a atar cabos, a juntar esos pedazos de realidad que suceden y que nadie parece estar atando. Así el periodista aporta a la discusión pública unos hechos documentados y que no siempre están al alcance de la gente; le aporta contexto y fondo al debate.

**MAL** *¿Qué riesgos asume un periodista hoy que intenta investigar los conflictos armados? ¿Existen formas de censura? ¿Qué obstáculos siguen impidiendo que se conozcan verdades sobre los conflictos?*

**MTR** Siempre contar la guerra ha sido riesgoso. Como se ha dicho desde hace años, las batallas también se libran en los medios de información. Y cuando alguien revela algo que deja al desnudo los intereses detrás de la retórica de guerra, eso produce furia entre actores que pueden ser muy violentos y que están armados.

Siempre que hay una guerra hay censura. Si es una guerra internacional, empiezan a jugar las formas de censura explícitas para proteger a las fuerzas propias frente a las enemigas. Si es una guerra interna como la colombiana, hay alinderamientos ideológicos que a veces censuran los relatos consciente o inconscientemente. Por ejemplo, no creo que nadie se haya propuesto expresamente censurar las historias sobre la devastación humana y económica perpetrada por el paramilitarismo en el país, mientras el gobierno de Pastrana negociaba la paz con las Farc en

el Cagúan. Pero si usted revisa las primeras planas de los principales medios nacionales seguramente va a encontrar muchas relacionadas con el Cagúan y muy pocas con las masacres y el desplazamiento forzado. Se dio así porque los medios tendemos a ser oficialistas, y más aún en tiempos de guerra. Entonces miramos a donde el gobierno nos dijo que miráramos.

Pero lo que más afecta conocer la verdad de lo que está pasando mientras se desarrolla un conflicto violento es la imposibilidad de constatar las conexiones invisibles de la guerra: las intervenciones de gobiernos extranjeros que suelen ser secretas; los motivos económicos de los protagonistas de la guerra. Por ejemplo, encontrar algunos títulos de propiedad de casas y fincas de los jefes paramilitares es una tarea que yo pude hacer sólo cuando ya estaban fuera de combate. Así mismo, saber quiénes manejaron la venta ilegal de armas en Colombia en los años de guerra, sólo se va poder saber quizás ahora que ya está terminando.

**MAL** *¿Cuál es el valor de un periodismo humano? ¿Cómo puede este periodismo aportar a la construcción de una nación inclusiva?*

**MTR** No entiendo muy bien qué quiere decir por periodismo humano. Pero imagino que se refiere a un periodismo solidario, sensible al sufrimiento humano; que se pone en los zapatos del otro y trata con respeto aún a los delincuentes. No concibo que el periodismo sea otro que así, humano, solidario, sensible. Si todos los periodistas trataran a sus entrevistados, y a los protagonistas de sus noticias como si se trataran de ellos mismos o de sus hijos, quizás tendríamos un país menos hirsuto, menos polarizado.

**MAL** *En una entrevista con el Consejo de Redacción sobre su trabajo con VerdadAbierta.com (<https://youtu.be/PkE99iIFMI>) subrayó que el periodismo de datos “podía ser incluso más humano que el periodismo convencional”. En su entrevista dió el ejemplo del portal Rutas del Conflicto en el cual las cifras se vuelven dinámicas y usables para víctimas que quieren aprender más sobre la historia del conflicto en sus regiones. En la entrevista subrayó que esa es una forma de ser respetuoso con las víctimas. En su opinión ¿Cómo cambian los medios digitales la definición o las estrategias para crear un periodismo humano?*

**MTR** Pues lo bueno del periodismo en la era digital es que tiene que respetar más a sus lectores por obligación porque éstos tienen el poder de responder inmediatamente. Y la gente suele leer más los comentarios de las notas que las notas mismas. También una periodista tiene mayor posibilidad de conversar con su audiencia, de estar más cercana, de escucharla más. Eso, por supuesto, la hace más humana.

**MAL** *En varias entrevistas recientes menciona que “los medios digitales marcan la agenda pública.” ¿Qué ocurre*

*cuando existen temas que son vitales pero no despiertan el interés de los lectores o usuarios en estos medios? ¿Qué herramientas tienen los periodistas en esa situación?*

**MTR** Desde que la gente accede a la mayoría de las noticias vía las redes sociales, es la misma gente la que marca la agenda. Si hay un tema que les duele y les importa, pues hablarán más de él y compartirán más las notas relacionadas a este tema. Pero hay que tener cuidado. Porque hoy hay agentes, muchos de ellos no humanos, sino robots y algoritmos, diseñados para manipular deliberadamente la discusión pública. Entran y buscan peleas, insultan y dan impresiones mentirosas del sentir del público. Y son fuerzas políticas las que han diseñado o les han pagado para ello. Por eso la gente y los periodistas en particular tienen que usar todas las herramientas a su alcance para cerciorarse de que algo que vieron en la red es verdad antes de compartirlo y opinar airadamente sobre ello. Muchos comentarios muy radicales a veces solo muestran que los robots y los trolls están activos, pero la gente cae en la trampa y se engancha en la radicalización. Un estudio mostró por ejemplo, que en el debate sobre la separación de Cataluña de España y la reacción del gobierno español, una buena parte de los que “opinaron” en redes sociales eran robots, que le daban juego en forma masiva y simultánea a los comentarios más hostiles contra la Unión Europea, para que dieran la sensación de que mucha gente pensaba así. Incluso algunas fotos que indignaron a mucha gente eran falsas.

La principal herramienta de los periodistas para marcar agenda es la colaboración con otros medios, periodistas, organizaciones. Si hay un tema que importa y que es necesario que la gente lo vea, entonces hay que tejer alianzas e informar desde muchas plataformas y muchos ángulos. La competencia por la atención de la gente es muy dura.

**MAL** *En cuanto al periodismo narrativo: ¿Cuáles elementos debería tener un periodismo humano que perfila a víctimas?*

**MTR** Bueno, creo que la respuesta es parecida a la que ya dí antes. Con las víctimas que han sufrido enormemente hay que partir de la base que uno ni siquiera imagina cuánto han sufrido, y por eso mismo hay que tener mucha sensibilidad y solidaridad cuando se les hacen preguntas o se les pide un relato. Hay que escuchar y tener paciencia. Pero eso no quiere decir tratarlas con paternalismo y lástima. Mejor pensar en ellas como seres humanos, iguales a uno, capaces de pensar, actuar, crear. Siempre me negué a presentar a las víctimas solo con la imagen de la que llora y sufre, sólo en esa condición, porque eso niega su humanidad.

**MAL** *¿Cuáles elementos debería tener un periodismo humano que perfila a victimarios?*

**MTR** Lo mismo, confrontarlos con los hechos de los que son responsables, pero con respeto, con firmeza y no

traicionar sus relatos (decir realmente lo que nos dijeron en su contexto). No tratarlos para arriba, como unos “machos” que hicieron muchas “hazañas” como a veces ve uno en los medios, con la trivialización de las violaciones a los derechos humanos. Pero tampoco para “abajo”, como si uno estuviera en un pedestal mirando a un ser inferior. Es difícil, muy difícil lograr ese balance. Es más bien una lucha con uno mismo.

***MAL En tiempos de crisis nacional ¿qué papel desempeñan los cronistas que valoran el periodismo humano?***

**MTR** No estoy muy segura que el término periodismo humano sea el más apropiado. Me gusta más periodismo ético.

Siempre estamos en tiempos de crisis... desde que me conozco. Guerras internas, extrema miseria, desigualdad inaceptable, catástrofes naturales, siempre hay crisis. Entonces el periodismo tiene que ser fiel siempre, haya crisis o no, a sus postulados básicos: contar lo que pasa, verificando los hechos lo mejor posible (y ahora ayudado por las audiencias), dando el contexto, explicando con claridad, curando la información que fluye a rodos por las redes y tratando con decencia a todas sus fuentes. Y también, el periodista tiene que intentar explicar por qué pasa lo que pasa, y como decía el gran periodista Bastenier, luchar contra los propios prejuicios.

**Andrea Fanta Castro, Alejandro Herrero-Olaizola y Chloe Rutter-Jensen editores**

***Territories of Conflict. Traversing Colombia Through Cultural Studies***

Rochester NY: University of Rochester Press, 2017, 309 pp.  
ISBN: 978-1-58046-580-9

María Helena Rueda/ Smith College

Si algo caracteriza este libro es la multiplicidad. Cada uno de los capítulos presenta una línea de análisis particular sobre un asunto específico y un aspecto interesante en sí mismo. El prólogo unifica las distintas propuestas en torno al tema y enfoque anunciados en el título del volumen. Todos los autores incluidos, nos dicen los editores, se acercan a la realidad colombiana como espacio de conflictos y lo hacen desde la perspectiva de los estudios culturales. Se centran entonces principalmente en el estudio de la representación y de las dinámicas de poder que se revelan en ella. En cuanto al conflicto, se concentran principalmente en los tiempos más recientes.

Sólo dos capítulos trazan los orígenes de las violencias actuales en un pasado relativamente distante. En uno de ellos, Tatjana Louis reflexiona sobre la representación de la historia nacional en textos escolares desde comienzos del siglo XX. En otro, Felipe Martínez-Pinzón examina discursos del siglo XIX sobre el clima en Colombia, que racionalizaban la exclusión como medio para alcanzar el progreso en un país del trópico. Otros dos capítulos se refieren a culturas originarias de la Colombia anterior a la colonización española, pero centrándose en la forma como sus descendientes resisten hoy la modernización y sus violencias. Maurizio Ali habla sobre la comunidad de los Kuna y su defensa del Darién, mientras que Álvaro Diego Herrera Arango investiga la manera conflictiva en que los Wuitoto apropian el discurso de los derechos humanos para salvaguardar sus comunidades. La mayoría de los capítulos, divididos en cuatro partes, exploran las muy diversas maneras en que las violencias recientes aparecen en textos, imágenes, canciones, sonidos, y movimientos sociales.

La primera parte gira en torno de la idea de la nación, en su relación con la violencia y la memoria. Además del capítulo de Louis sobre los textos escolares, incluye estudios de Sven Schuster, sobre la importancia de recuperar las memorias de la época de La Violencia; Camilo Alberto Jiménez Alfonso, sobre textos en los cuales los líderes de las FARC-EP autodefinen su papel en la construcción de la nación; Felipe Gómez Gutiérrez, sobre la complejidad con la que dos novelas gráficas se refieren a la identidad nacional; y Gregory Lobo, sobre las estrategias del *uribismo* para exaltar una idea de nación que congregaba a los colombianos, mientras desplegaba un aparato de violencia y brutalidad.

La segunda parte se refiere al espacio, la etnicidad y el medio ambiente. Aquí están incluidos los textos de Ali, Herrera Arango y Martínez Pinzón, además de un estudio de Margarita Cuéllar Barona y Joaquín Llorca Franco, sobre la forma como los sonidos de un barrio en Cali configuran un sentido de territorio entre sus habitantes.

La tercera parte incluye estudios sobre el cuerpo y las políticas de género. Diana Pardo Pedraza se refiere a una campaña mediática que pretende crear conciencia sobre las minas anti-personales y termina llevando a la invisibilización de los cuerpos mutilados por ellas. Kate Paarlberg-Kvan discute la potencialidad de los movimientos de mujeres surgidos del conflicto, como signo de la centralidad del género en la construcción de lo político. Stacey L. Hunt hace un recuento de la transformación de la zona cafetera en espacio turístico donde se despliega una identidad nacional basada en rígidos paradigmas heterosexuales, mientras se silencian las violencias y los desajustes económicos que acompañan este radical cambio en la geografía de la región. Héctor Fernández L'Hoeste, por su parte, lleva a cabo una aguda interpretación de las políticas del cuerpo en Colombia, desde el análisis de un video musical que fue inicialmente retirado de circulación por representar de manera muy violenta el sufrimiento de un personaje transgénero.

En la cuarta parte del volumen se incluyen análisis de diversas expresiones musicales e imágenes audiovisuales. Ingrid Johanna Bolívar Ramírez habla de la música producida por miembros de las FARC y en general del papel de la música en esa guerrilla. David Fernando García analiza el periplo global del grupo Chocquibtown, como ejemplo de la apropiación de lo local por el mercado cultural. Silvia Serrano estudia la trayectoria de la música *carranguera*, que impulsada por Jorge Velosa consiguió un reposicionamiento de lo rural en un país cada vez más urbano. María Ospina se ocupa de películas que justamente dirigen su mirada a esos espacios rurales, resistiendo políticas gubernamentales que tienden a definirlos por su potencial para la explotación y el turismo. Claudia Liliana Salamanca Sánchez explora la traumática experiencia del secuestro, desde la forma como los secuestrados son representados en dibujos, fotografías y videos. Finalmente, Aldona Bialowas Pobutsky habla de la mercantilización mediática de Pablo Escobar y su mundo criminal, en cuanto fenómeno que termina oscureciendo los

orígenes sociales, políticos y económicos de los conflictos colombianos.

Este muy rápido recuento de los capítulos del libro quizás dé una idea de la riqueza de sus temas, algo que constituye su mayor aporte. Cada uno de los capítulos llama la atención sobre un asunto significativo, relacionado con algún aspecto de los conflictos colombianos, planteando preguntas y señalando posibles caminos de acercamiento. Más que una hipótesis general sobre una faceta específica del conflicto, este volumen presenta una propuesta multifocal de acercamiento a sus diversas aristas, para dar cuenta de su complejidad. Queda para el lector o lectora la indagación mayor sobre cada una de las propuestas presentadas.

La lectura deja también abiertas algunas preguntas sobre temas no incluidos. Llama la atención, por ejemplo, que en un volumen con tantos estudios sobre formas de representación,

no haya prácticamente ninguna referencia a las muchas obras que desde la literatura, las artes plásticas y el performance ofrecen reflexiones sobre los conflictos colombianos. Se trata de una evidente decisión editorial, quizás relacionada con la tendencia general de los estudios culturales a enfocarse en la llamada cultura popular, que no es sin embargo discutida en la introducción al volumen. Sólo se habla de ella en una nota de pie de página (17 n7) donde los editores señalan que existe ya bastante producción académica sobre esos campos, y el volumen buscaba explorar otros. Esta aclaración, que quizás tendría que haber entrado en el cuerpo de la introducción, plantea preguntas sobre cuáles son los discursos y temas de análisis que privilegia la academia, y sobre cómo se relaciona esto con el propósito general del libro. Son preguntas que se hace ahora esta lectora en particular, tras absorber cada uno de los capítulos aquí incluidos, en una reflexión que resulta importante en sí misma, y para la cual ofrece también elementos este estimulante volumen.

**Gabriela Castellanos Llanos**

*Jalisco pierde en Cali*

**Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2015, 328 pp.  
ISBN: 9789587651508**

**Diana P. Londoño Ramírez/Universidad de Kansas**

En las décadas del sesenta y setenta el mundo vivía intensas manifestaciones de cambios sociales, económicos, políticos y culturales que hicieron que estos años se conocieran como los años de la revolución. China experimentaba una trascendental revolución cultural, Cuba una de tipo político y social; Estados Unidos se sumía en la Guerra Fría con Rusia, al mismo tiempo que el movimiento por los derechos civiles para los afroamericanos cobraba más importancia y hacía frente a las protestas que se daban en contra de la guerra de Vietnam. Por su parte, Francia era testigo de revoluciones obreras y estudiantiles. La lista por supuesto es más larga, aunque no del todo conocida, pues lo cierto es que de las muchas protestas y revoluciones que se vivieron a lo largo y ancho del planeta, varias pasaron inadvertidas o la historia las fue relegando, olvidando, esto muy a pesar de lo que en su momento significaron y en ocasiones conquistaron.

Tal es el caso de las protestas estudiantiles que se vivieron en Cali, Colombia en 1971, y que son el centro de la historia que la autora cubana Gabriela Castellanos Llanos narra en su novela *Jalisco pierde en Cali*. A través de sus 328 páginas la autora lleva al lector a la Cali de la época. Una ciudad intermedia de Colombia que se preparaba para los Juegos Panamericanos y que por cuenta de esto y del anhelo de su clase dirigente de modernizar la ciudad, estaba viviendo grandes cambios en su infraestructura. Se construían escenarios deportivos, se mejoraban las avenidas, se ampliaba la oferta hotelera, se edificaban más viviendas y se mejoraban las instalaciones de entidades e instituciones públicas, entre esas las de la Universidad del Valle.

Pero la transformación iba más allá de lo físico, algo que se entiende desde el inicio de la novela cuando se nos ubica en una protesta estudiantil que se sale de control cuando un estudiante (Jalisco) es asesinado. Pero la novela no es sobre Jalisco; él es una víctima de lo que ocurre el 26 de febrero de 1971 cuando el ejército ocupa la Universidad del Valle en respuesta a las protestas de El Movimiento Estudiantil. El grupo, conformado por estudiantes y algunos profesores, denunciaba el poder de decisión que tenían organizaciones estadounidenses en asuntos de la Universidad al invertir capital en esta. El Movimiento, inspirado por las protestas del 68 de Francia y por el pensamiento socialista que Rusia promulgaba, contrastaba con el de las élites, más afines al capitalismo de Estados Unidos. Este choque de ideologías que ocurría en el mundo se daba también en Cali, una ciudad

latinoamericana que reflejaba lo que en muchas otras de la región estaba pasando, todo esto enmarcado en la situación de Colombia que la escritora presenta a través de los diferentes personajes de la novela.

Están los estudiantes de la Universidad, Marcos, Catalina y Pacho. Los une su convicción por la justicia y la igualdad social, el deseo de cambiar la sociedad en la que viven. Pero los diferencia sus historias personales, el origen de sus familias. Mientras que Marcos proviene de una familia humilde, de barriada, Catalina y Pacho lo hacen de familias de clase media alta, burguesas a los ojos de sus hijos quienes recriminan a sus padres por no conocer ni querer entender el mundo más allá de sus círculos. Son ellos en gran medida quienes en la novela representan, por medio de sus vidas privadas, los dos polos en los que se debatía la sociedad, pero, sobre todo, las etiquetas que existían de un lado y del otro. Si para ellos sus padres eran burgueses sin conciencia social, para estos las ideas socialistas de sus hijos y sus amigos eran en los mejores casos ingenuas, en otros, subversivas y peligrosas para el statu quo. Esta misma visión es compartida por otros personajes de la novela. En un día como el vivido en Cali en el 71 la preocupación de muchos de ellos nada tiene que ver con las causas y consecuencias de las protestas y la violencia que se dan ese día, sino con las incomodidades que sufren por cuenta de las mismas o incluso por las ventajas que muchos otros sacan de la situación, como el caso de una mujer que aprovecha el desorden para deshacerse del cuerpo de su madre a quien acaba de asesinar.

Esta sociedad clasista y dividida que la autora caracteriza a través de la vida privada de sus personajes, también es testigo de cómo la Iglesia Católica, tan importante en la sociedad colombiana, no es ajena a las transformaciones del mundo, de su ciudad. *Jalisco pierde en Cali* nos presenta una Iglesia en la que muchos de sus miembros apoyaban la lucha de los jóvenes, como es el caso de Sor Juana y de los sacerdotes Ignacio y Javier, pero en la que existía un gran temor a todo lo que la figura de Camilo Torres ("el cura subversivo") representaba y a que la Iglesia estuviera involucrada en la formación de jóvenes comunistas. Una Iglesia que refleja a la sociedad en la que está inmersa.

A través de toda esta diversidad de personajes y otros tantos que la novela tiene, Castellanos logra mostrar el abanico de conciencias, vidas e historias que habitaban en la

Cali del momento y cómo los eventos de ese día los afectaron de una u otra forma. Este es un importante alcance de la obra, que sin embargo, en ocasiones deja la sensación de tener algunos personajes que no logran del todo involucrarse en la trama y de incluir ciertos apartes que quedaron inconclusos y que no le sumaron mucho a la obra.

Pero el más importante mérito y alcance de la novela es traer al presente un suceso tan importante para la ciudad y para el país del que cada vez menos tienen memoria y del

que muchos no saben, aunque de manera directa o indirecta hayan vivido sus consecuencias. Las protestas estudiantiles de Cali de 1971 demostraron la convicción y el poder de una juventud organizada que exigía sus derechos, pero al mismo tiempo perpetuaron el imaginario del estudiante guerrillero. A través de la novela la autora logra desenmascarar estos imaginarios y darle a El Movimiento Estudiantil la importancia que tuvo para la historia de la educación pública universitaria en Colombia.

**Felipe Gómez Gutiérrez y María del Carmen Saldarriaga, eds.**  
*Evelio Rosero y los ciclos de la creación literaria*

Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2017, 272 pp.  
 ISBN: 978-958-781-063-9

Yoanny Sanabria Vergara / Universidad Distrital Francisco José de Caldas

La crítica literaria es una práctica cultural que ayuda a consolidar y a canonizar las obras y sus autores. Las reflexiones y las discusiones que una obra genera entre sus lectores completan el círculo de la creación literaria, al tiempo que la justifican y la legitiman en el campo literario. En este horizonte podemos situar el libro que editan Felipe Gómez Gutiérrez y María del Carmen Saldarriaga sobre la obra de Evelio José Rosero. Se trata de una colección de ensayos que busca repensar toda la obra del escritor colombiano y corregir el aparente silencio del público frente a ésta. El título nos anticipa el criterio editorial, pues se piensa la obra como ciclos creativos en torno a símbolos, temas e imágenes que persisten en Rosero. Los ensayos están organizados entorno a cuatro ejes de interés provocados por la escritura del autor. Los editores abren el texto con una entrevista a Rosero en la que reflexiona sobre el sentido de la escritura en la contemporaneidad.

Al comienzo aparecen textos que proponen categorías de análisis para delimitar las búsquedas estéticas y las formas de representación en Rosero. Aunque por momentos los críticos caen en la trampa de sobreponer las categorías a la obra, se logran explicaciones profundas. Se acude a conceptos como el de espectro de J. Derrida para observar cómo las estrategias narrativas del autor en *En el Lejero* (2003) construyen un mundo de pesadilla que le da contornos estéticos al tema de la desaparición. Un estudio muestra cómo a partir de la reinención de elementos góticos en *Los Almuerzos* (2001), Rosero produce una atmósfera de truculencias y abyecciones para tratar las historias femeninas del desarraigo.

Otro ensayo hace una arqueología de la enfermedad en novelas de Rosero para analizar cómo el malestar de los personajes socava sus interacciones con el cuerpo individual y social. Aquí, los signos de la enfermedad y los inventarios anatómicos representan la desmembración y la disfunción de los cuerpos en la narrativa. Al final de esta sección se estudia una faceta poco conocida de Rosero: la de poeta. Se analiza el poemario *Lunas de Chía* (2004) usando el significado del *flâneur* para explicar la mirada periférica, lo marginal y la soledad en la urbe postindustrial. Esta categoría permite observar cómo en Rosero triunfa la individualización de seres aislados, quienes están al asecho de experiencias como el voyerismo para poder conectarse con el exterior.

En la segunda parte del libro se analiza la relación entre historia y ficción en la narrativa y sus repercusiones en el estilo de Rosero. El primer ensayo se observa la función de la historia y la memoria en *La carroza de Bolívar* (2012), siguiendo una perspectiva sociocultural para cuestionar la tipología de esta novela. Se concluye que la de Rosero no obedece al tipo de novela histórica decimonónica, pues incorpora elementos populares de la tradición oral a través de una carnavalización de la memoria.

También se explora la reconstrucción de la memoria en *Los ejércitos* (2007) y *La carroza de Bolívar*, a través de la simbología de los nombres y de la relación que sostienen los protagonistas con el mundo femenino. En el último ensayo de esta sección se aborda la cuestión de la reinscripción de la historia, para explicar la necesidad de Rosero de contar el presente cercano por medio de una reconsideración de fragmentos de la historia. Rosero buscaría propiciar interpretaciones distintas de eventos ya contados por la historia oficial y por la tradición literaria.

En una tercera unidad se reúnen textos que vuelven sobre *Los ejércitos*, tal vez la novela más conocida de Rosero. En el primero se torna al tema de una narrativa fantasmal en la representación de la violencia, arguyendo que la figura del fantasma permite a Rosero establecer conexiones entre la subjetividad, la memoria y la crisis social. Más adelante se analiza la forma en que la guerra se integra a la poética de *Los ejércitos* a través de las vivencias y padecimientos afectivos del protagonista, que lo llevan del erotismo a la abyección. El erotismo se observa como evasión de la violencia, mientras la abyección sería la trasgresión de ese límite. Al final se incluye un ensayo cuya enfoque enriquece los acercamientos políticos a la obra, al analizar la posición crítica que Rosero despliega en la novela frente a la concepción que se tiene del sujeto liberal en el discurso de los derechos humanos. Una narrativa testimonial permitiría la empatía entre los lectores y las víctimas, y la reflexión colectiva sobre sus derechos más allá de las narrativas mediáticas que manipulan la indignación de las audiencias.

Al final del libro aparecen dos ensayos que abordan el sentido de una “literatura transparente” en obras de Rosero catalogadas como narrativas para niños y jóvenes. En el

primer caso la transparencia se toma como la forma en que la escritura le permite a Rosero huir de la violencia y neutralizarla a través de la fantasía y la imagen del niño. En el otro estudio la transparencia resulta ser la manera de analizar las transformaciones de la infancia al ser incorporada de forma abrupta al entorno normativo de los adultos. Este momento sería la base de las narrativas tempranas del autor agrupadas en la trilogía *Primera vez*, y estaría caracterizado por el descubrimiento de la sexualidad convertida en tabú.

Como se observa, el libro aporta miradas muy diversas sobre la obra de un autor que es referente de la literatura colombiana contemporánea. Los lectores podrán discutir las ideas y las posturas que aquí se exponen, incluso ponerlos en duda, pero no podrán obviar su pertinencia. En esto estriba tal vez el valor de este libro, pues encierra el deseo de críticos y editores por participar y ampliar la tradición crítica que empieza a fundarse alrededor de la obra de José Evelio Rosero.

## Laura Restrepo

### Pecado

Penguin Random House, Alfaguara, 347 pp.  
ISBN: 978-1-941999-79-0

Lourdes Rojas/ Colgate University

La novela *Pecado*, de la escritora colombiana Laura Restrepo, se inicia con un epígrafe del escritor e intelectual francés, Emmanuel Carrère, sacado de su obra *El adversario*: “pensé que escribir esta historia sólo podía ser un crimen o una plegaria”. Esta cita junto con el leitmotif de *El jardín de las delicias* de Jerónimo Bosch, nos dan una ventana a una posible lectura de la novela de Restrepo.

La obra consta de siete capítulos enmarcados por una introducción, ‘Peccata mundi (1) y un epílogo que repite el final del primero, Peccata mundi (2). La diversidad temática de la obra la ensarta el hilo de la pintura del Jardín de las delicias con variantes del tema recurrente: el pecado y los comentarios sobre las transgresiones.

Los diversos personajes boschianos se suceden en cada capítulo: desde “Las Susanas en su paraíso”, tres mujeres clase alta citadina en busca de la felicidad en un ambiente tropical, siguiendo por la relación incestuosa entre padre e hija de “la promesa”, hasta “Amor sin pies ni cabeza” con la joven descuartizadora romántica que mata al novio que le pegaba.

Sin dejar de notar el sesgo irónico, de tono casi telenovelesco- que hemos advertido en otras novelas de Restrepo--estas “vignettes novelescas” autónomas de títulos sugestivos como “Pelo de elefante”, “Olor a rosas invisibles”, nos ofrecen personajes que pecan o trasgreden las leyes sociales con conciencia de su culpa pero a la vez con tonalidades de plegaria en busca del perdón de ellos mismos o de sus lectores.

Como bien sugiere la autora, en una entrevista con Carriña Navia Velasco, esta narrativa ofrece “una especie de balance con respecto a lo anterior: Muchos de los protagonistas de *Pecado* ya habían dado la vuelta por mis escritos previos, tal vez con otro nombre, de otra manera, con otra máscara, pero siempre con un mismo drama: su vínculo con el mal” (Navia Velasco 2016: 2). Esa línea difusa en que viven los personajes de *Pecado* cuestiona nociones de bondad y maldad en la sociedad, al poner de relieve la cercanía entre pecado y aceptación moral.

La novedad de la estructura de esta novela tampoco escapa al ojo crítico de su autora cuando en la misma entrevista de *El País*, Restrepo nos invita a leer esta obra como si fuéramos a desprender las uvas una por una de un

racimo: juntas en integrados racimos pero autónomas cada una. En novelas anteriores, Restrepo también crea “historias que existen por sí mismas “ en su narrativa, pero a la vez componen un entorno unificado que le da sentido a todo el texto. Por ejemplo en una de sus primeras novelas, *Leopardo al sol*, cada personaje es una historia individual que se abre y se cierra en sí misma, pero a la vez el conjunto de esas historias de los personajes le da el tono unificador a la temática que los arropa. Esos personajes también “juegan” con el bien y el mal, con la fachada externa de transgresores y con la cara íntima de su soledad y ansia de perdón. Es el melodrama humano que Restrepo despliega en su narrativa con un sentido de ternura y comprensión para la fragilidad de todos los que vivimos en “este viaje por zonas oscuras”, entre la tentación, el deseo y el pecado. Y yo añadiría, y la esperanza de redención.

Sobre esta “estructura suelta” pero enlazada, según palabras de la misma autora en la entrevista con Navia Velasco, Restrepo consigue su propósito: “que cada capítulo fuera una suerte de novelita corta en sí misma, ligada a las demás por tema y por una serie de señas recurrentes que ya irá descubriendo el lector” (3). Esta disposición narrativa, coincide con tendencias al llamado “relato corto” de escritoras contemporáneas a uno y otro lado del Atlántico, pero más que cuento o relato corto, Restrepo busca y logra en *Pecado* el impacto de un “texting”(inmediato y breve) con la profundidad temática de una novela corta. El interés del impaciente lector contemporáneo se mantiene y la riqueza de análisis no se escatima. El pecado se da en todos los grupos sociales y tiene infinitas formas. No es privilegio de una clase determinada. Los “pecadores o transgresores” cubren todo el espectro social, las diferencias de género, de medio, y de edad. Nadie se escapa a la lente de Restrepo. Como si nos dijera a los lectores: fijémonos hasta qué punto el pecado, es parte de la condición humana, en todos los tiempos y ámbitos sociales.

Otro aspecto interesante de la novela, es que busca llegar “al grano” rápidamente. La historia se presenta sin rodeos: las viñetas son concisas y sin embargo cuentan todo lo que tienen que contar. La pluma de Restrepo se mueve con soltura y rapidez en las descripciones de entornos, personajes y situaciones. Con ojo certero la narración dibuja, igual que el Bosco, la condición del pecado, la aberraciones en cuestión, el crimen abyecto sin remilgos. El tono irónico

de algunas descripciones subraya el carácter ficticio pero a la vez humano de los actores del drama.

*Pecado* se inserta como otra exitosa muestra reciente de la maestría narrativa de Restrepo. El lenguaje de la obra, al igual que en sus novelas anteriores, se decanta por la mezcla del lenguaje descriptivo- normativo del narrador y las incidencias de algún lenguaje popular de algunos personajes. El lenguaje, hasta cierto punto, crea a los personajes, les

da verosimilitud y fuerza. El diálogo es conciso y avanza la narración. La internacionalización de temas, en algunos capítulos, le ofrece al lector traspasar fronteras nacionales sin desligarse del ámbito central en torno al tema.

Igual que la pintura de *El Bosco*, las novelitas cortas de *Pecado* nos ofrecen una inmersión viva, divertida y seria a la vez en temas universales.

---

### Obra citada

Navia Velasco, Carmiña. “Entrevista a Laura Restrepo”. *El País*, sección cultura. Madrid. 20 de marzo del 2016: 2-5.

## COLABORADORES

**David Alvarado (artista de la portada).** Artista colombiano residente en Granada, España. Es Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá y doctor en Bellas Artes por la Universidad de Granada. Su serie sobre Cien años de soledad ha sido expuesta en varias galerías en Colombia, Europa y Estados Unidos. El cuadro de la portada, titulado “la belleza exaltada” representa a Remedios la Bella en su ascenso al cielo sobre las plantaciones de banano en Macondo. Úrsula, Fernanda y Amaranta la despiden desde la tierra.

**Nohora Viviana Cardona.** Es licenciada en Literatura en la Universidad de Valle, donde también completó una maestría en Literaturas Colombiana y Latinoamericana. Especializada en docencia universitaria en la Universidad Santiago de Cali, realiza también una maestría con énfasis en la cultura y literatura hispanas en la University of Ottawa, donde también obtiene su doctorado en la misma modalidad. Ha desarrollado su labor como docente e investigadora en la Universidad del Valle, University of Ottawa, Southern Utah University y Cleveland State University.

**Bibiana Fuentes.** Es profesora asistente de español de la Universidad de Wisconsin, Eau Claire. Se graduó con un Ph. D en Estudios literarios y culturales hispánicos de la Universidad de Illinois en Chicago. Su investigación se enfoca en subjetividades alternativas en literatura comparada latinoamericana. Bibiana Fuentes ha publicado ensayos de escritores colombianos, tales como Laura Restrepo y Mario Mendoza.

**Luis Henoa Uribe.** Estudiante del programa de Latin American, Iberian and Latino Cultures del Graduate Center, CUNY. Actualmente avanza en su tesis de grado, una investigación sobre el rol de las novelas violentas en la formación del estado revolucionario mexicano y del Frente Nacional en Colombia. Entre sus intereses académicos se encuentra la relación entre literatura y formación del estado y la circulación de imaginarios latinoamericanos en traducción. Es uno de los editores y fundadores de *Chatos inhumanos*, editorial que publica a autores hispanoamericanos desde Nueva York.

**Juan Felipe Hernández Gómez.** Estudiante de doctorado en la Universidad de la Columbia Británica, Canadá. Su proyecto investiga las narrativas de extracción mineral o literatura minera en Latinoamérica con énfasis en la subregión andina. Analizando textos olvidados por la crítica, su proyecto reevalúa tanto los aspectos sociales e históricos como los procesos no-materiales y ecológicos en relación con lo mineral, la ideología dominante de los escritores interesados en el tema y los afectos de la extracción sobre mineros y escritores.

**Ricardo Andrés Manrique Granados.** Literato de la Universidad de los Andes con opción en educación y maestría en literatura de la misma institución. Fue asistente docente de Historia y Filosofía de las Ciencias en la Universidad de los Andes y profesor de cátedra de la carrera de Cine y Televisión de la Escuela de Artes y Letras. Un estudio suyo sobre aves en la literatura colombiana fue publicado en el *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Tiene varios años de experiencia en el área de edición.

**Carlos Mario Mejía Suárez.** Profesor asistente de español y de literatura y cultura latinoamericana en Gustavus Adolphus College, MN. Su investigación ha estudiado versiones del mito de Fausto en las letras latinoamericanas desde el siglo XIX hasta el presente. Actualmente estudia la novela colombiana contemporánea y sus tensiones con el discurso oficial de la época de los post-acuerdos. Para este fin, se analiza la producción estética desde su intersección con los estudios de paz, memoria y de género.

**Marcos Wasem.** Docente de Literatura en la ANEP de Uruguay. Realizó su doctorado en Lenguas y Literaturas Hispánicas y Luso-Brasileñas en el Graduate Center de la City University of New York. Ha publicado los libros *Barroso y sublime: Poética para Perlongher* y *El amor libre en Montevideo. Roberto de las Carreras y la irrupción del anarquismo erótico en el Novecientos*, ganador del premio nacional de Literatura 2014 en Uruguay, en la categoría ensayo inédito.