

## El cuento histórico de Pedro Gómez Valderrama y su novela de amor a América

Luis Correa-Díaz  
The George Washington University

*El cuento es el tigre de la fauna literaria*  
Juan Bosch<sup>1</sup>.

a Marilyn Miller

**P**edro Gómez Valderrama (Bucaramanga 1923 - Bogotá 1992), poeta, narrador y ensayista –además de abogado, académico, embajador y político– colombiano de la Generación de 1940, que cuenta, entre las de otros destacados exponentes, con las ya reconocidas obras de Álvaro Mutis, Jorge Gaitán Durán, Manuel Mejía Vallejo, Manuel Zapata Olivella, Eduardo Caballero Calderón, Elisa Mújica y Ramón de Zubiría<sup>2</sup>. A la generación inmediatamente posterior –aquella de 1955– pertenece Gabriel García Márquez (1927), quien se ha convertido, más aún después de haber sido distinguido con el famoso Premio Nobel de Literatura en 1982, por hablar *hic et ubique* de la “soledad de América Latina” –título y materia de su discurso de aceptación y de todos sus escritos–, en el epónimo nacional e internacional de las bellas letras de Colombia.

Sin embargo, hay que tener en cuenta esta advertencia hecha por Jorge Eliécer Ruiz cuando introduce la obra de Gómez Valderrama para la edición venezolana de la *Biblioteca Ayacucho*:

“Si Gabriel García Márquez es la punta del iceberg, no hay que olvidar que el iceberg tiene una base muy amplia. Están Jorge Gaitán Durán y Eduardo Cote, Fernando Charry Lara, Hernando Valencia y [Rafael] Gutiérrez Girardot, Álvaro Mutis y Fernando Arbeláez, Héctor Rojas Herazo y Eduardo Mendoza Valera. Pedro Gómez [Valderrama] aparece en el centro de esta encrucijada como el punto focal de fuerzas concentradas que borran los límites del cuento y del ensayo, de la invención y la reflexión, de la sensibilidad y la inteligencia”. (xiii)<sup>3</sup>.

Esta “encrucijada” se refiere a la situación política y cultural de aquel entonces –décadas de los cincuenta y sesenta– en Colombia y América Latina. La década del cuarenta es el momento en que surgen las primeras obras de muchos de estos escritores y de Gómez Valderrama, quien se inicia en la literatura con un poemario

- 1 Para que este epígrafe no quede en el aire, voy a citar *in extenso* el fragmento donde aparece: “El cuento es el tigre de la fauna literaria; si le sobra un kilo de grasa o de carne, no podrá garantizar la cacería de sus víctimas”. Agrega Bosch, respecto a su culto: “El cuentista debe tener alma de tigre para lanzarse contra el lector, e instinto de tigre para seleccionar el tema y calcular con exactitud a qué distancia está su víctima y con qué fuerza debe precipitarse sobre ella. Pues sucede que en la oculta trama de ese arte difícil que es escribir cuentos, el lector y el tema tienen un mismo corazón. Se dispara a uno para herir al otro. Al dar su salto asesino hacia el tema, el tigre de la fauna literaria está saltando también sobre el lector”. (*Teoría del cuento* 13-14).
- 2 Autores nacidos de 1910 a 1924, véase para los datos respectivos *El cuento colombiano* (1985 [1980]) de Eduardo Pachón Padilla (I: 195-196), además su ensayo “El cuento: historia y análisis” en el *Manual de literatura colombiana* (II: 544-550). Para una síntesis de la personalidad/actividad (intelectual) polifacética del autor, el artículo de Jaime Posada “Evocación de Pedro Gómez Valderrama”.
- 3 Quizás valga mencionar aquí, como dato ilustrativo, que Gómez Valderrama fue el primer escritor colombiano vivo en ser publicado por esa prestigiosa casa editorial.

titulado *Norma para lo efímero* (1943)<sup>4</sup>, al que le seguirá a fines del decenio siguiente el libro de ensayos y crónicas, *Muestras del Diablo* (1958), que le daría renombre, luego en los sesenta una colección de cuentos que lo ubicaría definitivamente entre los más destacados, el *Retablo de Maese Pedro* (1967), y así, de manera un tanto cabalística, en los próximos decenios, continúan apareciendo las obras que le han hecho merecedor de ese lugar que ocupa en las letras colombianas y latinoamericanas: su novela *La otra raya del tigre* (1977); otro nuevo conjunto de relatos, *La nave de los locos* (1984) y, como si esta regla del azar fuera a confirmarse siempre cada diez años no importando, al parecer, el dato de su buena muerte, póstumamente y hasta la fecha los *Cuentos completos* (1996)<sup>5</sup>.

Pero en los años cuarenta fue, como se dijo, cuando comienza a aparecer su obra —líricamente al principio, aunque ya en el año 1948 ve la luz un ensayo interpretativo de la poesía de José Asunción Silva, “Noche oscura del alma”, anunciándose así su vocación de lector y crítico a la vez<sup>6</sup>—, a distinguirse por su actividad intelectual, la que más tarde se convertirá en una referencia influyente, y se inicia también lo que será su labor pública (que lo llevará luego a actuar de consejero de Estado, ministro de Gobierno y embajador en varios países). Por esos años Colombia vive una época bastante dramática, por no decir trágica, en sus asuntos internos sociales y políticos, que desembocará en el asesinato

del líder populista Jorge Eliécer Gaitán —el 9 de abril de 1948— que se había vuelto una especie de amenaza (liberal-socialista) a las instituciones conservadoras que habían regresado al poder luego de dos décadas de “república liberal” (los treinta y cuarenta). Las consecuencias de estos funestos hechos y de las antiguas rencillas en que se debatía la nación colombiana, fueron que este país entró en un largo período de contienda fratricida entre conservadores y liberales, conocido como “La violencia” (1948-1965) y que dejó un vestigio indeleble en Colombia —tanto que, por ejemplo, ya hay una categoría dentro de los estudios literarios/culturales colombianistas desarrollada en torno a este episodio nacional<sup>7</sup>. Período violentísimo y aciago del que se empezó a salir sólo a fines de la década del cincuenta con la caída del dictador Gustavo Rojas Pinilla, derrocado por una Junta Militar que le entregó en 1958 el poder al liberal Alberto Lleras Camargo, quien se convirtió de esa manera en el primer presidente del Frente Nacional, un gran acuerdo político establecido en 1957 que pactaba una alternancia entre liberales y conservadores en el acceso a la presidencia de la nación<sup>8</sup>.

Si en lo político y lo social la república de Colombia —aun desde mucho antes, desde que era la Nueva Granada— ha sufrido los males de una sociedad fragmentada y, consecuentemente, de la violencia fratricida, en lo cultural ha gozado siempre de un gran prestigio intelectual entre los países hispanoamericanos, en particular

- 4 Al que le continuará otro, “Biografía de la campana”, un poema largo publicado como separata de una revista universitaria en 1948. De acuerdo con Yolanda Forero-Villegas en esta década la “poesía, como sucediera antes de *La vorágine* [1924], es el género hegemónico. (*El eslabón perdido* 26). Para un estudio de la lírica de esta época véase *Las palabras están en situación. Un estudio de la poesía colombiana de 1940 a 1960* (1985) de Armando Romero.
- 5 Véase el prólogo de su hijo a esta edición para una relación sucinta y amorosa de la muerte de Gómez Valderrama. Para una lista bibliográfica completa, lo que hubo entremedio y lo que se escribió sobre él, las secciones respectivas de Jorge Eliécer Ruiz en *Más arriba del reino* (363-372) y de Alonso Aristizábal en su *Pedro Gómez Valderrama* (125-135).
- 6 Cuenta Aristizábal que cuando lo fue a entrevistar no pudo dejar “de mirar sus ojos agudos a través de sus lentes, como expertos en detallar el tiempo”. Y concluye enfáticamente: “Eran los ojos de un lector insaciable”. (1) Además del ensayo mencionado, en esta línea vendrán luego, por ejemplo, sus páginas sobre Jorge Luis Borges (1961-1962), Miguel de Unamuno (1964), Ezra Pound (1972), varios textos sobre Germán Arciniegas —dentro de los cuales sobresale el prólogo a la edición venezolana de la Biblioteca Ayacucho (1990)—, Álvaro Mutis (1993), Jorge Isaacs (1989) y Jorge Gaitán Durán (1991).
- 7 Las actas del Cuarto Congreso de la Asociación de Colombianistas Norteamericanos (1987), publicadas a cargo de Jonathan Tittler en forma de libro en España, tienen como eje central el asunto de la violencia (en general y en particular) y el título es, por lo mismo, *Violencia y literatura en Colombia* (1989). Allí aparece un trabajo de Yolanda Forero-Villegas dedicado al tema de lo santandereano en *La otra raya del tigre* de Pedro Gómez Valderrama (113-120), en el que la violencia se refiere, más bien, a la (nueva) penetración conquistadora y colonizadora alemana (de índole empresarial, mercantil) durante el siglo xix en esos territorios y a las continuas guerras civiles que se daban entre conservadores y liberales. El tema de la violencia colombiana, ya sea la de esos tristes y difíciles años a mediados de este siglo o la que aqueja permanentemente a la nación, ha seguido (seguirá) apareciendo en los ensayos de otros congresos y en la reflexión que hace Colombia de sí misma permanentemente.
- 8 Estos años también se han convertido en una periodización literaria, siendo Isaías Peña Gutiérrez con su libro *La narrativa del Frente Nacional* (1982) quien ha fijado hasta el momento las coordenadas textuales y contextuales de esta categoría. Por cierto, el prólogo fue escrito por Gómez Valderrama.

sus letras, su literatura. Dentro de este complejo contexto histórico (inter)nacional, a los escritores colombianos de aquella época y, en especial, a los de la generación de Gómez Valderrama, les cupo un rol fundamental: renovar la producción literaria del país, eso que significaba en términos generales modernización –proyecto que también se venía dando como una ambición global de las tendencias liberales (burguesas) de la sociedad colombiana y que resultaba bastante complicado implementarlo política y socialmente.

Mediados de este siglo es la época del surgimiento de un grupo de escritores –los de la mencionada Generación del cuarenta y otros, más o menos inmediatamente anteriores, o bien posteriores, tales como Hernando Téllez (1908-1966) y el propio Gabriel García Márquez (1927), respectivamente– que tuvieron en sus manos como resultado del ejercicio de su oficio literario la proyección internacional de las letras colombianas. Pero esto se debió en gran medida a lo que podría designarse como una revitalización cultural y política (en tanto la cultura influye, hasta donde puede, en los dominios de los que rigen la *polis*): la introducción de las novedades, de las nuevas posibilidades técnicas y experimentales (modernas) que los escribientes trajeron de otras latitudes (de las metrópolis) a la suya, de otras obras y poéticas a las suyas. Esta particular expresión generacional se sintetiza mejor diciendo que aquello que los caracterizó a todos ellos y al momento artístico que les tocó fue la condición cosmopolita de su quehacer intelectual<sup>9</sup>. Así anota y relata Fernando Arbeláez en su prólogo a la antología clave que tituló *Nuevos narradores colombianos* (1968)<sup>10</sup> –siendo él mismo un testigo presencial y cómplice de esas transformaciones–, que a través de “la obra de los nuevos escritores el «realismo» de nuestros antepasados costumbristas quedaba concluido”. (10) Y

sobre todo, enfatiza Arbeláez, el impacto y valor de estos *nuevos narradores* se hizo mucho más notorio porque: “Nuestra literatura construía un mundo cerrado, ingenuo, simple, *distante*, y en un momento se presentaba lo externo, lo diferente, con sus cargas dinámicas”. (8) Patente queda en este comentario el sentido fecundador que se le asocia a esta etapa de la literatura colombiana.

Aparte de las obras de cada uno de estos escritores, consagrados muchos de ellos hoy, hubo una instancia colectiva de convergencia y acción. Esta fue la revista *Mito* que dirigieran y representaran con tanto acierto Jorge Gaitán Durán, Pedro Gómez Valderrama y Hernando Valencia Goelkel entre 1955 y 1962. Como lo señala Jorge Eliécer Ruiz en el prólogo ya citado más arriba: “Probablemente desde la *Revista Contemporánea* (1904) de Sanín Cano no soplabla el cosmopolitismo tan fuerte sobre el país”. (xii)<sup>11</sup>. Una impresión similar tenía el propio Gómez Valderrama al recordar la revista años más tarde en una entrevista, cuando recalca lo siguiente: “Introdujo el conocimiento de la intelectualidad europea de los años cincuenta, que no se conocía en Colombia”, al tiempo que “tuvo una significación importante en el ámbito latinoamericano: logró hacer conocer a los escritores del país fuera de él, y a los escritores de otros países de América Latina”. (Torres-Silva 56)<sup>12</sup>. Juan Gustavo Cobo-Borda, quien ha sido uno de los que con más entusiasmo se ha referido a la revista y que, seleccionando y prologando, produjo un volumen en forma de libro que contiene una muestra de aquellas páginas –véase su *Mito (1955-1962)* (1975)–, apunta en otro ensayo suyo, enseñando el alcance y el anclaje históricos de *Mito*, que:

“los hitos generales dentro de los cuales se enmarcaba la acción de la revista y la formación de sus colaboradores

9 No obstante, hay que tener en cuenta la observación de Forero-Villegas, quien trabajó críticamente con algunas obras narrativas de la década del cuarenta que parecían pérdidas y que son ya un antecedente maduro para la literatura que estaba comenzando a gestarse por esos años y los de la década siguiente. La crítica expresa que: “La región [Bucaramanga, capital de Santander] de donde vienen los autores de estas novelas [Tomás Vargas Osorio, Rafael Gómez Picón, Jaime Ardila Casamitjana, Ernesto Camargo Martínez y Elisa Mújica] ha recibido el influjo de un cosmopolitismo europeo proveniente, en especial, de las inmigraciones llegadas a sus territorios”. Dato que, para Forero-Villegas, muestra que “Colombia, al igual que el resto de América Latina, era un país que en novela como en los demás asuntos culturales y políticos, se encontraba en franca y rápida modernización”. (35) Téngase presente que Gómez Valderrama pertenece por nacimiento y primeras letras a esta región.

10 El espectro de autores considerados es amplio. Además de varios de los mencionados hasta aquí en estas páginas, incluye entre otros a Álvaro Cepeda Samudio (1936-1972), Gonzalo Arango (1928), Jorge Eliécer Ruiz (1930), Nicolás Suescún (1937) y Fanny Buitrago (1940).

11 Agrega en seguida para marcar de un modo implícito el contexto de cada una: “Con una diferencia substancial: el acento se desplaza de lo formal y estético a lo ideológico, y de la composición a los temas” (xii).

12 Incluso llega a destacar su relevancia como hito cultural en la herencia de las generaciones posteriores: “Hizo posible, además, movimientos literarios que surgieron después en Colombia, y sigue siendo un punto de referencia que no puede desconocerse”. (56) Véanse también sus comentarios memoriosos al respecto en su “Confesión personal” (*Leyenda* 19-20).

a nivel histórico podrían ser los siguientes: del 9 de abril de 1948, pasando por todo el período de la gran violencia (1947-1957), indudable marca de esta generación, al 10 de mayo de 1957 con la caída del general Rojas Pinilla, acerca de lo cual ya anotaba Gaitán Durán, en contra de la interesada amnesia nacional: «Hemos olvidado que el dictador derribado el 10 de mayo de 1957 fue el 13 de junio de 1953 el hombre más popular de Colombia», para arribar a la revolución cubana, a la cual *Mito*, a fines de 1961, dedicó uno de sus últimos números". (*Historia portátil* 149-150).

He aquí los puntos históricos sobresalientes en el itinerario de la revista *Mito* y de la aparición de esos nuevos escritores, a lo que habría que sumar en el orden internacional los avatares de la posguerra en Europa. En este contexto y entre ellos, en especial entre los cuentistas, a Eduardo Pachón Padilla en su "Comentario" sobre el autor en *El cuento colombiano* (1980/5) le parece que Pedro Gómez Valderrama es "el más genuino representante en el país de la tendencia del *cosmopolitismo*". (I: 221) Y una opinión muy parecida expresa Jorge Eliécer Ruiz, para quien "Pedro Gómez Valderrama, por muchas razones (entre otras su conocimiento de varios idiomas, sus viajes a Europa y Estados Unidos, sus preocupaciones intelectuales múltiples y su compromiso con un liberalismo menos conservador) está en la vanguardia de esta encrucijada". (xii) "Encrucijada" que, como ya se ha visto, por un lado hace referencia a uno de los momentos más dramáticos de la política en Colombia durante esta centuria, y, por otro, a la tendencia cosmopolita de los intelectuales y artistas de aquellos años de la violencia, quienes para Ruiz, aunque planteando esto un poco maniqueamente, serían "los civilizados" [los escritores], siempre debiendo responder con su voz libertaria a la "barbarie", a la "situación política" [dictatorial] que de tanto en tanto se impone a la sociedad y a la cultura de una nación.

La obra total de don Pedro Gómez Valderrama se inicia con poesía, género este que luego sería abandonado por el narrativo (cuentos, novelas) y por el ensayístico (ensayos, artículos periodísticos y otros documentos similares). Pero el corazón de esta obra son sus cuentos y, como en una especie de caldero hirviente de mago, allí en su cuentística se mezclan y se recrean to-

dos los géneros, sean literarios o propios de otras áreas del discurso escrito humano. Incluso y paradójicamente, de uno de sus cuentos nace y se desarrolla su novela —sin llegar a proponer que muchos de ellos son verdaderas novelas en miniatura (*Supra*). *La otra raya del tigre* (terminada de escribir en 1976 y publicada en 1977) comenzó siendo un cuento, "El dios errante" (1973) de la colección *La procesión de los ardientes* (1973) (CC 134-139), el que más tarde se convertiría en un capítulo de la novela. Por eso Alonso Aristizábal se atreve a decir, con razón, que la novela (única) de Gómez Valderrama, que es desde cierto ángulo "la culminación de su proceso literario": "En lo referente a su forma, ciertamente ésta es la novela de un cuentista. La obra posee la estructura de cuentos que se suceden y presentan diversos hechos y personajes unidos por un eje central que es el protagonista. Incluso sus capítulos se organizan en escenas, cuadros o descripciones de una imagen que sigue el hilo secuencial". (26)<sup>13</sup>. Estas anotaciones no pretenden desconocer la diversidad genérica de la obra del autor y negarle su calidad de novelista. Se trata, simplemente, de enfatizar su maestría como cuentista.

Por eso es que con la reciente y cuidada publicación de sus *Cuentos completos* (1996) —en la ciudad de Santafé de Bogotá bajo el sello español de Alfaguara—, cuyo prólogo es un feliz ensayo-homenaje (amoroso) de su hijo Pedro Alejo Gómez Vila, se les ha entregado póstumamente a sus lectores todo el precioso corazón narrativo de la obra polifacética de este escritor colombiano. Aunque se trata de su ficción breve completa, según reza el título, cabe esperar en el futuro que se incorpore un vasto material disperso a través de los años. Por lo pronto, fue incluida una de las colecciones de relatos anunciadas hace algún tiempo, *Las alas de los muertos* (cuentos), siendo ésta la única que hasta la fecha se ha hecho realidad y que aparece como sección final en este volumen (355-400) —conteniendo en su mayoría cuentos de la década del ochenta, excepto el texto titulado "Documentos del padre Alameda" (376-386), cuya escritura viene fechada en 1953<sup>14</sup>.

A Pedro Gómez Valderrama, dentro de sus disquisiciones sobre la materia, el cuento como forma literaria siempre le pareció que era un tipo de escritura sintética,

13 También vale aquí observar que el texto *La procesión de los ardientes* (1959) estaría entre la *novella* y el cuento (largo). (CC 149-178).

14 Otras recopilaciones que estarían en preparación: *El sol en torre y torre* (selección de crónicas de las columnas "Pretextos" en la revista *Nueva Frontera*, y "Los pasos perdidos" en el periódico *El Espectador*, ambos de Bogotá) y *Las naves fundadoras de regiones* (ensayos). Estos anuncios están registrados en la sección "Bibliografía" de la edición de la *Biblioteca Ayacucho* (366) y en la de *Pedro Gómez Valderrama* de Alonso Aristizábal (128).

a diferencia del tipo de la novela, más analítico. Así lo reitera en varias ocasiones, como cuando en su "Confesión personal", no olvidándose que también es novelista, dice: "Siempre he señalado que el carácter de síntesis del cuento, frente al análisis de la novela, abren caminos que no son, en forma alguna, opuestos". (*Levyenda* 33)<sup>15</sup>. Sin embargo, al ser Gómez Valderrama el cuentista consumado que fue, el énfasis de su obra y de sus observaciones está puesto en los rasgos de este género, el cuento. Lo definitorio para él no es otra cosa que la condensación (de carácter poético): "Un cuento puede estar hecho de una o dos frases, u ocupar diez o quince cuartillas; la extensión no es forma sacramental. Lo importante es el propósito de la narración, el núcleo de ella, lo que se quiere contar, sin añadiduras innecesarias". (Torres-Silva 56)<sup>16</sup>. De manera, entonces, que el principio básico de la escritura con que este escritor dio vida a su mundo narrativo es el de una rigurosa economía verbal, que él mismo explica a través de la influencia del derecho en su formación intelectual —una de sus vocaciones humanísticas, además de la política y la literatura<sup>17</sup>— y de una lección obtenida en la lectura de la vida/obra de Stendhal. Lo primero de esta doble justificación teórica se debe, según el autor, a que el "mejor atributo que da el derecho es la capacidad de descartar las cosas innecesarias; obtener la organiza-

ción lógica (que es la manera de analizar el hecho histórico o la posibilidad histórica [*Supra*]), y un contacto con la humanidad en muchos de sus aspectos más profundos"<sup>18</sup>. Lo segundo de aquel recurso justificatorio es que, admirando a Stendhal y releyéndolo "frecuentemente, casi tanto como él leía o decían que leía el Código de Napoleón", Gómez Valderrama comprende —y lo asume como algo propio— que la "razón estilística" que el escritor francés tenía para efectuar la dicha ceremonia "era la de poner un freno a la erupción volcánica de la parla romántica". Pero, no sólo la lectura de los códigos o de otros documentos de índole parecida, también el escribirlos proporciona ese tan útil rigor a la hora de actuar literariamente: "La redacción de un alegato, de un memorial o de un informe, dan disciplina, tanto en el desenvolvimiento del pensamiento como en la contención del estilo, en la eliminación de lo innecesario". (Torres-Silva 54)<sup>19</sup>.

Si bien es cierto que la extensión por sí sola no constituye el secreto del cuento como género, tampoco se la debe descartar del todo al momento de definirlo, pues si ella es el significante del espíritu de condensación —de esa eliminación de lo innecesario—, en tal sentido resultará determinante como el rasgo genérico más notorio y evidente, sea cual sea, ya que vendrá sujeta siempre a "lo que se quiere contar" —al propósito y al tema.

- 15 Esta misma idea aparece en la entrevista con Torres-Silva (56). En este punto el escritor colombiano sigue a su manera las opiniones tradicionales en torno al género, aunque de una manera conciliadora, puesto que no lo opone a la novela. Véanse, para un caso extremo (esencialista) en tal asunto, los planteamientos de Brander Matthews en su artículo "The Philosophy of Short-Story", donde su autor señala axiomáticamente que "the difference between a Novel and a Short-Story is a difference of kind", debido a que "the Short-Story differs from the Novel essentially, —and not merely in the matter of length". (Current-García 33-38) Para una revisión de estas ideas y para una exposición de las dificultades teóricas que se presentan al tratar de definir el género, véase el ensayo "Recent Short Story Theories: Problems in Definition" de Norman Friedman, quien aboga más por una diferencia de grado más que de naturaleza genérica, además de establecer que siempre es necesario atender a su evolución histórica (Lohafer and Clarey 13-31).
- 16 "El cuentista —sentencia Juan Bosch como la segunda ley de este género, siendo dos las 'leyes ineludibles, iguales para el cuento hablado y para el escrito'— debe usar sólo las palabras indispensables para expresar la acción". Y la acción es, de acuerdo al escritor dominicano, "donde está la sustancia del cuento"; una acción "no puede detenerse jamás", "debe moverse al ritmo que imponga el tema —más lento, más vivaz—, pero moverse siempre" (la primera ley: "la fluencia constante"), hasta alcanzar el final ideal de esta forma: el final inesperado, que podría ser una tercera ley aquí aunque Bosch no la sugiere. (27).
- 17 Aunque confesara que "a lo largo del tiempo ha ido inclinándose cada vez más en favor de la literatura", lo cual, por supuesto que no significa, en su caso, una abominación de la primera, porque la "calidad de escritor no se riñe con la política", si bien existe el "peligro" constante de que ésta lo "devore", tanto como los "códigos" podrían matarlo también. (Torres-Silva 54).
- 18 Gómez Vila en el ya mencionado prólogo a *CC* anota: "Sus cuentos —escritos con palabras tasadas hasta el preciso matiz— tienen la economía verbal, la precisión de los códigos que transitó como abogado, como magistrado del Consejo de Estado". (15) Insistir en esta sobriedad jurídica de su estilo narrativo no equivale a declarar que su escritura y sus invenciones carezcan de emoción, por el contrario, si algo abunda allí es, precisamente, la emotividad.
- 19 El asunto tocante a la "leyenda" que muestra a Stendhal como un lector habitual del Código Civil de Napoleón, el escritor colombiano la refiere también, a propósito de sus observaciones sobre la cuentística de E.T.A. Hoffmann, en su ensayo "El doble del estudiante alemán" (*Levyenda* 60-61). La reconocida admiración de Gómez Valderrama por Stendhal quedó incluso plasmada en tres cuentos suyos: "Homenaje a Stendhal" (del *Retablo de Maese Pedro*), "Responsabilidad de Stendhal en la batalla de Waterloo" (de *La nave de los locos*) y la entrada "Stendhal" en "Las muertes apócrifas". (*CC* 27-32, 242-248 y 350, respectivamente).

En el caso de Gómez Valderrama su cuentística trasunta todas las posibilidades de la brevedad hasta llegar a las formas de lo brevísimo que se podrían situar bajo el concepto de miniatura, siendo su epifanía varios textos de la colección "Sortilegios" y cada uno de los de "Las muertes apócrifas" (ambas de *La nave de los locos*, CC 329-343 y 344-354, respectivamente)<sup>20</sup>. Sabido es que la miniatura es una manera de pensar, de imaginar y de escribir que, más allá de su causalidad –aun de su probable origen patológico– intenta una operación (aventura) metafísica radical: metaforizar el universo con los mínimos recursos de expresión<sup>21</sup>. El resultado deseado es asombroso, sin embargo. "The miniature deploys to the dimensions of a universe", señala Bachelard, observando esa rara infinitud del mundo miniaturizado o descrito diminutivamente, por eso su secreto puede formularse así: "Miniature is one of the refuges of greatness". (155-157)<sup>22</sup>. Pero, más allá de que algunos de los cuentos de Gómez Valderrama sean verdaderas miniaturas en el sentido de que un todo ha quedado dicho con la mayor brevedad dable al lenguaje –pues cualquiera descripción y narración, por más parca que sea, inmediatamente se sitúa dentro del ámbito de la verbosidad, como advierte Bachelard (159-160)–, su maestría de miniaturista se proyecta al *corpus* completo, todavía más: toda su obra narrativa es una miniatura. Una miniatura en cuentos, que en algún instante se propuso "la utopía de construir otra realidad a partir de la historia",

proyecto inicial que nunca abandonó pero que tampoco, por diversos y azarosos motivos vitales, se concretó a cabalidad, como le explica el autor a su entrevistador, aunque de todas maneras los fragmentos de ese sueño/diseño enseñen, como leyendo las líneas o rutas de un viejo mapa oculto, un itinerario utópico: "Curiosamente, y sin habérmelo propuesto expresamente, si usted analiza cronológicamente mi narrativa de este género, encuentra que empezó con el cuento de Eliézer y Rebeca [1950], y llega, como usted lo señala, a épocas muy recientes". (Torres-Silva 55) En esto se ve al escritor colombiano, a pesar de sus intenciones totalizadoras, aceptando tempranamente lo que se ha convertido a la larga en el meollo de la condición posmoderna, Lyotard y epígonos mediante, "la crisis de los [grandes] relatos" de la modernidad (9 *passim*), puesto que si la idea de producir un discurso globalizador siempre parece "sugestiva", comenta Gómez Valderrama, "en materia literaria hay que dejar que las cosas fluyan", que la literatura no se vuelva una actividad programada, que conserve su libertad creadora<sup>23</sup>.

Pero: ¿síntesis de qué? Pues, como se puede deducir de lo dicho hasta aquí y como lo ha anotado muy bien Alonso Aristizábal en la sección "El cuento, forma y sentido de la cultura" de su prólogo a *Pedro Gómez Valderrama, la cuentística de este escritor* es una "síntesis de historia y cultura" (20)<sup>24</sup>, ya que su invención de carácter literario (su ficción) es un producto que se pro-

20 Tal vez sea oportuno citar aquí un comentario revelador del arte minimalista de Gómez Valderrama, el que se podría muy bien generalizar. Jaime Posada dice que el cuento "La segunda sinfonía" [de "Ensalmos", una de las secciones de "Las alas de los muertos", CC 391-392] es "un breve texto de riquísima rapidez" (5) El autor se acercó decididamente en muchos de sus últimos relatos a lo que hoy se (re)conoce como el género del microcuento, pero prueba de su temprano interés en el asunto y de su lugar como precursor –incluso como antólogo de ellos–, es una compilación titulada "Nuevos complementos a Borges" y publicada en el número 39-40 de la revista *Mío* (Dic. 1961 y enero-febrero 1962), en homenaje al escritor argentino [maestro y coleccionista él mismo de estas pequeñas narraciones], donde reúne "aquellas historias marginales [y autosuficientes como relatos] que aparecen de pronto, con azar de hongos, a veces sin y otras contra la voluntad del autor, en un ensayo, en una novela, en un libro de historia". (141-160) También habría que mencionar la sección "Muestras del Diablo" de *Muestras del Diablo* (145-211), donde se recopilan "breves muestras de brujería", tema que aficionaba particularmente a Gómez Valderrama.

21 Aunque no hay que dejar de advertir que no se trata simplemente de un problema de dimensiones. Gaston Bachelard, quien confiesa su pasión por las miniaturas, lo sugiere así en el apartado "Miniature" de su *The Poetics of Space*: "Of course, we should lose all sense of real values if we interpreted miniatures from the standpoint of the simple relativism of large and small". (163) La verdadera miniatura a la larga y por una lógica inversa, condensativa, se muestra como algo más complejo.

22 Susan Stewart en el segundo capítulo ("The Miniature") de su *On Longing*, donde explica los fenómenos del libro en miniatura y de la micrografía, comenta: "Minute writing [o micrografía] is emblematic of craft and discipline; while the materiality of the product is diminished, the labor involved multiplies, and so does the significance of the total object". (38).

23 Concluye Gómez Valderrama: "La obra lo lleva a uno, muchas veces, más de lo que uno puede conducirla". (Torres-Silva 55).

24 Dice Aristizábal al final de esa sección: "Dentro del contexto de la literatura, pocos autores presentan un contenido tan rico, variado y que refleja tan diferentes tiempos y mundos. Ello se debe a su afán de mostrar la imagen de la vida y la cultura fundada en un universo vasto y cambiante [aunque miniaturizado]. Por ello el cuento cobra sentido de plenitud como forma de cultura. Cuento y cultura siempre han sido dos elementos interrelacionados. Gómez Valderrama retoma este aspecto con el claro propósito de hacer del cuento la síntesis de la historia". (23).

yecta a partir de estas dos fuentes, donde la imaginación es una facultad interpretativa de ese gran texto que son todas nuestras historias y culturas –pluralizo para evitar cualquier gesto de unicidad en estos tiempos. La obra en cuentos de Gómez Valderrama se articula como un feliz artefacto de “una erudita claridad y una portentosa imaginación”, tal cual lo apunta Pachón Padilla (222), rasgos que caracterizan también al autor mismo, quien además de literato fue un historiador singular, eligió los secretos de la historia como tema y la literatura como su forma de escribirla. Cabe recordar aquí que el escritor llegó a ser un miembro correspondiente a la Academia Colombiana de Historia en 1986, leyendo con ocasión de su ingreso un discurso sugestivamente titulado “La historia como novela y la novela como historia”, donde abunda sobre la materia porque entiende que hubo, hay y habrá “una zona de penumbra entre ficción e historia, en la cual se cumple esa unión maravillosa [de ambas]”, por eso en cierto momento y encarnando ambos roles sostiene con toda franqueza:

“Los señores académicos saben muy bien que el historiador es una persona que tiene y debe tener tanta imaginación como el novelista. La historia va hacia atrás, y el esfuerzo de interpretación, de búsqueda de datos, el establecimiento de correlaciones e hipótesis, exige también el vuelo de la imaginación que inspirará esa búsqueda; no simplemente una actitud fría con los hechos anteriores, sino, por el contrario la actitud cálida del creador”. (*Leyenda* 120-121)<sup>25</sup>.

Mucha razón habría, entonces, al decir que el *opus* narrativo de este escritor/historiador –aunque, claro está, todo historiador es también un escritor, más todavía si

participa de la opinión anterior de Gómez Valderrama<sup>26</sup> – puede ser adscrito a lo que se conoce bajo el mote genérico de literatura histórica, que en su definición básica agrupa a todos aquellos (“cultivadores”) que han tomado “los protagonistas y las anécdotas” de “los anales de la historia”, como dice Rosario Castellanos, con suma sencillez y acierto, en su breve ensayo “Historia y literatura” (*El mar* 188-192)<sup>27</sup>. Por lo mismo, habría de considerarse al escritor colombiano como uno de los autores más representativos de esta tendencia en América Latina. De hecho, el crítico Seymour Menton, en su libro *La nueva novela histórica* (1993), lo incluye (menciona apenas) por *La otra raya del tigre* en la larga lista de “Novelas históricas latinoamericanas más tradicionales, 1949-1992” (21), aunque advierte en el párrafo que encabeza el listado: “La mayoría de las novelas históricas tradicionales se distinguen fácilmente de las NNH, pero en unos cuantos casos la categorización es debatible” (15). Discutible la ubicación de Gómez Valderrama –quien puntualizara que “[e]n el fondo, la novela histórica sería el equilibrio entre la historia y la ficción” (*Leyenda* 110)–, puesto que su novela contiene al menos cinco de los seis rasgos que Menton propone como propios de la NNH, a saber: una *mimesis* filosofante, dirtsión histórica deliberada (tales como omisiones, exageraciones, anacronismos), ficcionalización *sui generis* de personajes históricos destacados, metaficción, intertextualidad, bajtinianismos (lo dialógico, lo carnavalesco, lo paródico y lo heteroglósico). (42-46) Ciertamente que *La otra raya del tigre* no cumple del todo con el asunto de tener una personalidad histórica destacada –que parece ser algo fundamental–, por cuanto su protagonista, Geo Von Lengeker, es un personaje cuya historicidad es más bien de tipo legendaria, y aun ale-

25 Importante es tener presente el concepto que maneja el autor del proceso imaginativo y de su función: “El equilibrio entre la historia y la ficción no puede hacerlo la fantasía, sino la imaginación, que es el desarrollo y recreación de la realidad”. (108) Gómez Valderrama había sido también designado miembro correspondiente a la Academia Colombiana de la Lengua en 1979, titulándose su discurso “Academia y Memoria (la vida y la utopía en el lenguaje)”. Ambos discursos fueron recogidos en su *Leyenda* (103-124 y 37-54, respectivamente).

26 O si no olvida eso que Juan Gustavo Cobo Borda sintetiza comentando la obra de Germán Arciniegas, que “la historia es otra forma de ficción”, es decir, que es, a veces muy a su pesar, una ficción más entre las ficciones. (*Desocupado lector* 74 ss) [Cosas que por lo demás ya había planteado Gómez Valderrama en el dicho discurso ante la Academia Colombiana de Historia, su inspiración era también, aquella vez, Arciniegas]. Asunto el anterior que constituye uno de los centros neurálgicos de la reflexión crítica y/o metaliteraria en torno a las relaciones entre literatura e historia –donde la cuestión fundamental sigue siendo pensar sobre las dimensiones literarias de los textos historiográficos y sobre la dimensión histórica de los textos literarios, incluida la institución literaria en sí (Gossman 3 *passim*). Véase para esto el Capítulo 15 (“History: Science and Fiction”) de las *Heterologies* (199-221) de Michel de Certeau, asimismo su libro *La escritura de la historia*; el Capítulo 3 (“Relato ficcional, relato factual”) de *Ficción y dicción* (53-76) de Gérard Genette; *The Content of the Form o Metahistory* de Hayden White.

27 Oportuno sería aquí citar al propio Gómez Valderrama del discurso recién comentado: “En torno a las grandes líneas históricas, la ficción es el manejo literario de los hechos”. (*Leyenda* 110).

górica (el inmigrante y empresario alemán que arribó a tierras santandereanas a mediados del siglo XIX<sup>28</sup>, aunque Menton haya advertido, de todos modos, “que no es necesario que se encuentren los seis rasgos [...] en cada novela”. (42) Si Gómez Valderrama pertenece o no a esa pléyade de novelistas de la NNH –según los lineamientos establecidos por Menton– es un tema que, al final, resulta secundario. [Se entiende, sin embargo, que mi opinión es favorable.]

Pero, lo que sí no podría ser discutible es que Gómez Valderrama no sea el exponente más importante –quizás el maestro– del cuento histórico de América Latina –esa categoría que todavía no cuenta con un tratamiento y con un tratado crítico como el de la novela<sup>29</sup>–, en especial por su riguroso y apasionado trabajo literario con muchos personajes históricos, sin mencionar ciertas épocas y fenómenos que en su obra general adquieren una especie de mítica personificación<sup>30</sup>. La mayoría de sus cuentos –de aquellos de “más definido soporte histórico” (Torres-Silva 56), porque hay otros cuyo soporte es más bien legendario, aunque tal distinción sea en varios aspectos una cuestión un tanto ar-

bitraria<sup>31</sup> –están dedicados a la narración de un gran número de situaciones que son protagonizadas por personalidades históricas. Para este escritor: “Toda novela [o cuento] en el fondo tiene algo de histórico. Los personajes no pueden salir de la nada. Salen de la realidad, del contacto del escritor con la vida”. (*Leyenda* 157) Tal observación resulta, narratológicamente, muy apropiada y lúcida; y si a esa fuente que él llama en general “realidad”, agregamos –o extraemos de ella, puesto que las contiene– historia y cultura, como se ha dicho, se accede así a lo distintivo de sus cuentos: muchos de sus personajes –la lista es larga y rica en sorpresas– salieron de su contacto apasionado con el pasado a través de su presencia escrita (documental), sea de procedencia literaria o histórica, sobre todo de esta última<sup>32</sup>. Sus cuentos se nutren de la historia, pero consciente siempre de que se trata de una historia ya textualizada<sup>33</sup>. Él mismo, comentando uno de sus cuentos –“El historiador problemático” (1970) de *La procesión de los ardientes* (CC 99-103)–, donde es palpable la meta/ficción/historia, le explica a su entrevistador que (quizás) el propósito ma-

28 Aristizábal anota, en su sección “Geo Von Lengerke: el sujeto trágico de la historia” de *PGV*, varios aspectos representados por el personaje –fusionado a su soporte literario–, dentro de los cuales destaca (análogicamente) que la novela y el personaje son la aventura y el aventurero por antonomasia. Así concluye de la novela (y del personaje): “Es la aventura de la novela que nace en Europa y viene a América”. (27).

29 No obstante, a Menton le parece –mientras comenta “El último rostro (fragmento)” de Álvaro Mutis, que es “ni más ni menos un magnífico cuento histórico completo”– que: “En general, el cuento no se presta tanto para los temas históricos como las novelas”, aunque haya excepciones (menciona entre ellas *Falsas crónicas del sur* (1991) de Ana Lydia Vega). (177 ss) Afirmación que la cuentística de Gómez Valderrama desmiente por sí sola y que podría encontrar una temprana y sólida argumentación a favor en *The Art & Practice of Historical Fiction* (1930), capítulo XVII: “The Short Story” (256-266) de Alfred T. Sheppard. A pesar de que existe una abundancia bibliográfica evidente –gran parte antologías– en torno al cuento hispanoamericano, lo que ha predominado a la hora de explicarlo ha sido la perspectiva de la secuencia temporal, donde la división por épocas (romanticismo, naturalismo, etc.) juega el rol principal del análisis. Tal es el caso del mismo Menton en su *El cuento hispanoamericano* (1964), quien tiene el mérito de reconocer en su “Prólogo” las carencias que hay en la materia (7-9). Véase igualmente la *Historia* (1971) de Luis Leal. Falta un estudio genealógico, en el que el cuento histórico –incluso un posible NCH– encontraría su lugar como formulación heurística.

30 A propósito de esto, Sheppard había dicho –con cierta ironía y estableciendo los pilares temáticos del género– hace ya algún tiempo: “It has been said that it is not only a mistake to use the greatest event of history, but to depict the greatest characters in history. If it be a mistake our foremost historical novelists, from Scott downwards, have been in error”. (229).

31 El mismo Gómez Valderrama, atento siempre a estos asuntos, reconoce la arbitrariedad y, es más, la hace desaparecer al borrar la línea divisoria entre historia y leyenda –dicotomía que, en el fondo, es otro modo de formular la antigua/permanente disputa entre historia y ficción–, cosa que dejó bastante clara al titular una de sus colecciones de ensayos (ya citada en estas páginas), con un acto verbal definitorio, *La leyenda es la poesía de la historia* (1988). Título que el escritor tomó de una respuesta (“<No rectifique. La leyenda es la poesía de la historia.>”) que le enviara el poeta español Francisco Villaespesa, en la década del veinte, a su padre, a propósito de un error de éste en un artículo de prensa (que el *Viaje sentimental* de Villaespesa “había sido escrito cuando murió su esposa”). (110).

32 Explica el escritor: “Algún autor decía que el escritor que confesara no tomar sus personajes de la realidad, era un impostor. Yo los tomo [en su mayoría] de una realidad antigua, que se encuentra deteriorada, fragmentaria, y por ello da la oportunidad de construir sobre ella. Construir sobre una ruina o sobre un edificio inconcluso”. (Torres-Silva 54).

33 “El historiador no dispone de <hechos>, sino únicamente de <textos>”, glosa Gonzalo Pontón, en su artículo “Las sendas de un nuevo historicismo”, la segunda parte del célebre aforismo de Louis Montrose –“<la historicidad de los textos y la textualidad de la historia>”– que sintetiza en gran medida muchas de las preocupaciones neohistoricistas. (10-11).



yor que tiene un escritor para proceder de esta manera sea el siguiente: "Una de las ventajas de la narrativa construida sobre la historia es la de permitir esa desmitificación [aquella a la que se asiste en su *Procesión*, le acotaba su contraparte en esta conversación, a la "de los próceres de la independencia, a la decadencia del guerrero, al exilio del legislador, a la nostalgia del gramático, y, en el caso más extremo, al protagonismo de un loro como narrador de la Historia", del cuento aludido recién], la de acercar los personajes, hacerlos descender del pedestal, terminar con la historia grandilocuente". (Torres-Silva 56) Con esta declaración Gómez Valderrama se sitúa, por derecho propio, dentro de la tendencia nuevo historicista (y, por supuesto, posmoderna) de la narrativa de América Latina.

El cuento histórico de Pedro Gómez Valderrama no lo es tan sólo porque sus personajes y anécdotas hayan sido tomados/sacados de los anales de la historia, sino también, y sobre todo, debido a su estrategia compositiva y a la finalidad que persigue. Acerca de lo primero hay que partir estableciendo que su cuento es una forma híbrida<sup>34</sup>. Y antes de observar ésta en particular, dentro de su pensamiento teórico, el escritor reconoce –y se confiesa practicante de– la existencia de un hibridismo elemental en el desarrollo de la literatura, cuya madre para él es la poesía<sup>35</sup>, donde el cruce de géneros actúa como una fuerza constante sobre el discurso humano. Sin embargo, reconoce asimismo que hoy "la división de los géneros se ha hecho mucho más tenue", siendo la hibridación genérica una especie de gran signo de los tiempos. (Torres-Silva 55)<sup>36</sup>. Por lo tanto y aun cuando se trata de algo permanente, es en la actualidad que esto ha hecho su verano (por eso el adversativo inicial de la cita siguiente):

"Pero en la época actual encontramos que en la novela hay poesía, que en la poesía hay narrativa, que un cuento puede elaborarse en forma de ensayo e incluso un ensayo en forma de apólogo o de cuento. Y volvemos al momento primordial, en que el diseño original del mar de la poesía se altera, se combinan miles y millones de veces, sin repetirse nunca, y a su vez vuelve a aferrarse a la filosofía, y con ella, seguramente, a la historia". (*Leyenda* 28)

Como lo han señalado oportunamente los más cercanos conocedores de su obra –Ruiz, Aristizábal, su hijo y el mismo escritor–, en su cuentística aparece otro género, el ensayo. Aristizábal dice esto de un modo que revela, a la vez, el lugar en la jerarquía literaria que ocupa Gómez Valderrama en las letras nacionales de Colombia y en las continentales: "Otro factor muy moderno en estos cuentos es su fusión de los valores del cuento con los del ensayo". (19) Esto se debe a que, como agrega Aristizábal luego en otra parte de su presentación, el que los ha redactado es un cuentista y, al mismo tiempo, un ensayista –encarnándose aquí el escritor ideal para el autor, es decir, en otras palabras y más de acuerdo con sus intereses intelectuales y con sus expresiones (que recuerdan las de Saul Bellow), un "historiador imaginativo" (*Leyenda* 158)–: "Detrás de cada relato hay un ser razonador e investigador. La novela y muchos de sus cuentos son en sí mismos ensayos, obras que parecen el resultado de una investigación histórico-literaria". (34) Por tal motivo, la impresión que producen sus cuentos es la "perplejidad" en el lector y, sobre todo en el crítico, como bien lo advierte Jorge Eliécer Ruiz en el prólogo ya citado a la edición de la Biblioteca Ayacucho; es más, exclama: "En ocasiones desesperamos de llegar a conocer si una obra es ensayo o cuento" (ix-x). Otro tanto dice Aristizábal en sus páginas introductorias, al darse cuenta de la po-

34 Para fines prácticos tengo en cuenta esta definición que entrega Raymundo Mier –durante la conversación de Néstor García Canclini sobre el tema con Margarita Zires, Mabel Piccini y él–, en la que indica que: "The hybrid designates a liminality, a material whose existence exhibits the dual affirmation of a substance and its lack of identity, that which is in the interstices, which profiles itself in a zone of shadow, which escapes, at least in appearance, repetition". (75) En cuanto a la hibridación genérica, ya que lo anterior se dice en el contexto de un análisis cultural, aunque partiendo de un concepto propio de la biología, a veces la forma híbrida funda una nueva línea o, en otras, indica el fin de una sucesión, eso va a depender de su finalidad y del complejo fenómeno de la recepción. (Fishelov 143).

35 Dice en su "Confesión personal": "En el principio fue la poesía". (*Leyenda* 28) En el mismo texto, párrafos más arriba, había expresado: "La poesía es la indiscutible madre de las literaturas [a nivel individual y colectivo, sincrónico y diacrónico], y a través de ella, y por su causa se llega a otros aspectos, a otros géneros literarios, todos los cuales están contenidos, irremediamente, en la poesía". (16).

36 Agrega de inmediato, mostrando su opinión favorable y su temprana (pos)modernidad en el asunto, que "es satisfactorio poder usarlos como formas dándoles contenidos diferentes", lo cual implica, por supuesto, parodiarlos también. (55) Véase a este respecto el ensayo "Do Postmodern Genres Exist?" de Ralph Cohen y el libro *A Poetics of Postmodernism* (1988) de Linda Hutcheon. Hibridismo como signo de los tiempos actuales que ha encontrado en el libro *Culturas híbridas* (1989) de Néstor García Canclini a su vocero en América Latina.

derosa alquimia genérica presente en los textos del autor: "Por eso el lector ignora si lee un cuento o un ensayo". (19) Sin embargo, ninguno de estos dos lectores y críticos, tal vez por un apego/respeto irrestricto y oficioso a la condición literaria de estos cuentos, va más allá de señalar esta feliz y fecunda hibridación que convierte a Gómez Valderrama en un escritor singular<sup>37</sup>.

Es hasta tal punto que los cuentos dejan translucir, a sabiendas, su configuración ensayística que parecen perder por momentos su condición literaria "o sea, el carácter ficcional", aspirando a ser algo más o, por lo menos, diferente<sup>38</sup>. La finalidad de los cuentos históricos de este autor es, y sin querer renunciar a la literatura que los determina, transformarlos (trasponerlos a) en verdaderos ensayos historiográficos —donde además se reflexiona sobre cómo se hace (hacer: escribir) historia, tanto como en la cuentística, vista así, se reflexiona sobre cómo se hace (hacer: escribir) literatura; también encontramos reflexiones cruzadas que vuelven mucho más complejo el tejido escritural. Este secreto anhelo —el de ser considerados a la larga como documentos de la historia y no sólo de la literatura— está planteado en cada uno de ellos por su misma naturaleza y su composición, pero, además, y de una manera indirectamente confesional se encuentra expuesto en un pasaje del discurso sobre la novela y la historia, citado poco más arriba, ante la Academia Colombiana de Historia. Allí el escritor, aceptada su calidad de "historiador imaginativo" entre los académicos, explica lo siguiente y que retrata las esperanzas personales depositadas en esa parte tan central de su oficio:

"El tema de esta exposición no sería únicamente la novela ante la historia, sino también el relato [cuento]. Así como la novela es análisis, la calidad del relato es de síntesis. Van, por ello, por direcciones opuestas hacia la historia. Pero el principio es el mismo, es la necesidad del escritor de tener el contacto con una realidad para transformarla, para recrearla. Cuando ha pasado mucho tiempo desde que un cuento se escribió sobre un tema de

actualidad, comienza a ser historia. Porque siempre se están refiriendo hechos, que con el paso del tiempo, piedra de toque inevitable, se convierte, paulatinamente, en historia. No sólo o no tanto por el uso de personajes vivos, cuanto por el ambiente, la vida que recrean, la visión de otra época que comienza a surgir". (*Leyenda* 112).

He (ex)traído *in extenso* este párrafo ya que revela, como dije, de un modo algo indirecto, las intenciones del cuento histórico practicado por Gómez Valderrama. Aspiración última que no borra de la conciencia y de la escritura el que esos textos ante todo son apócrifos. No desconocen esta condición presente, aunque el mismo hecho de exhibirla, paradójicamente si se piensa que sus cuentos pretenden ser históricos, no tan sólo ha de verse como un acto de reconocimiento, sino también, y sobre todo, como un gran desafío (latente en buena medida) a ambas disciplinas, a sus principios y cánones, a las costumbres de la cultura, pero, más que nada y en última instancia, al lector, quien deberá decidir sobre el particular, de acuerdo con su competencia e intereses. No obstante, la apuesta que hace esta obra cuentística se relaciona con el tiempo, del que se espera que elimine aquella marca que lo (des)califica, que lo margina al señalarlo como un *corpus* de un carácter histórico e historiográfico supuesto o fingido, cuyos fundamentos sería falsos o, quizás con alguna condescendencia, inciertos.

Para garantizar la historicidad del texto, además de tratar sobre personajes (vivos alguna vez) y/o de épocas salidas de los anales de la historia, el cuento-ensayo histórico (minimalista) de Gómez Valderrama (de) muestra en su ejecución una precisión y ritualidad historiográficas impecables, es el producto de una investigación profunda y solvente que en nada se aparta del estudio, lucidez y profesionalidad esperables de cualquier historiador que se precie de tal, protocolos de los cuales quedan nada más que las huellas necesarias en la versión final del texto, donde aparecen siempre, de algún modo, "las inagotables citas de autoridad y de

37 "Sus libros constituyen hallazgos de elementos nuevos que abren otras perspectivas al panorama de las letras colombianas. En Latinoamérica, su logro se concreta en la identificación de lo imaginario y de lo histórico en una sola vertiente" (Aristizábal 8-9).

38 Entre tanto no se debe olvidar que el escritor colombiano fue, además, un ensayista en un sentido más estricto del término y que gozó de un merecido prestigio como tal. Prueba suficiente de esto último sería haber sido considerado en el volumen *Ensayistas colombianos del siglo XX* (1976), selección de Jorge Eliécer Ruiz y de Juan Gustavo Cobo-Borda —donde figura su conocido ensayo "El engañado" (247-260) que proviene de sus tempranas y siempre bien recibidas *Muestras del Diablo*—, y, ciertamente, su larga travesía por el género en sus diversas modulaciones. Para Gómez Valderrama en su prólogo a Arciniegas (Biblioteca Ayacucho), el ensayo es la forma de expresión, sin duda, "que más profundamente se compagina con el genio americano", recordando luego una serie de escritores que le han dado realce a esta forma, de cuya genealogía destaca a Arciniegas, su maestro en muchos sentidos, y con eso se incluye a sí mismo en ella. (XV-XVII).

continua apelación a la historia”, como anota en su prólogo Jorge Eliécer Ruiz (ix)<sup>39</sup>. Esta rigurosidad de ninguna manera se pierde cuando el escritor pasa, en algún momento crucial de su(s) relato(s), de la historia (re/conocida) a la “historia posible” —aquella que se define por el procedimiento/estrategia conjetural—; o sea, cuando se pasa del territorio de lo real, historiográficamente hablando, al pleno ejercicio de la su imaginación; cuando el relato ingresa a la condición de ser una historia apócrifa, ficticia, aunque en todo —menos en su apuesta (literaria/libérrima) por lo posible, por lo utópico— (en)tramada en esa realidad (narrativa, al fin y al cabo) histórica de los personajes, de los hechos y épocas.

El arte de la “conjetura histórica” de Gómez Valderrama, definida como una forma de resolver, científica y creativamente (donde hay siempre un “afán lúdico” irrenunciable), las incertidumbre que ha ido dejando y deja(rá) a su paso, indefectiblemente, el registro, la narración de la historia. Le acota el escritor colombiano a su entrevistador: “La historia está llena de misterios [de sombras, vacíos, hipótesis, incluso engaños]: la conjetura histórica no es sino una manera de intentar resolver el misterio”. Esto se basa en la conciencia suya respecto a lo indisociable que son realidad (histórica) y escritura: “La historia se reescribe siempre. Cada época la reescribe”. (Torres-Silva 53-54)<sup>40</sup>. Reescritura que, a su vez, es una forma de relectura —y la de cualesquiera de sus lectores un dígito más en el exponencial de esta cifra.

Hay que advertir que su obra en cuentos, es decir, el corazón de sus obras completas, está geográficamente dividida en dos grandes zonas contrapuestas y, al mismo tiempo, complementarias. Como lo ha dicho el autor en sus ensayos y/o conferencias, el “desarrollo geográfico” de su *corpus* narrativo oscila entre los cuentos de tema europeo y los de tema latinoamericano. Hasta los textos de *El retablo de Maese Pedro* —escritos, en su mayoría, durante la década de los cincuenta— “fueron temas inicialmente europeos, que trataban de traducir ese primer impacto de la vida, la historia y el ambiente europeos sobre un estudiante errante en el Viejo Mundo”.<sup>41</sup> El mismo estudiante y viajero, en sentido vital, que con el relato “Tierra...!” (1959) —que aparece, paradójicamente, en primer lugar en *El Retablo*— “inicia el viaje de regreso [...] para volver al Nuevo Mundo, a su propio mundo”. (*Leyenda* 17) Sin embargo, esta vuelta mítica a su mundo, que por lo demás incluye nuevas salidas y regresos, no implica la cancelación de temática europea en sus escritos. Por el contrario, siguió produciendo en esa línea, que se desarrolla de una manera tanto paralela como confluyente con su americanismo. Ciertamente, como bien señala Aristizábal, que ve en su obra “un puente” indispensable “entre ese universo europeo y Latinoamérica”, este escritor no es el primero en hacerlo ni será tampoco el último, pero “es necesaria la reflexión y la claridad de autores como Gómez Valderrama, para que este puente continúe su proceso racional y siga latente nutriendo la cultura humana”. (35-36).

39 En el mismo párrafo este crítico —y escritor él también— había dicho: “Para quien deba afrontar la obra de Pedro Gómez Valderrama con ánimo reflexivo [que espero sea el mío en estas páginas], la empresa no resulta tan simple: el escritor no proporciona claves, no define terrenos y, antes bien, se complace en un juego de ambigüedades, referencias y citas apócrifas, que toman más apasionante el empeño de desentrañar la esencia, el mero sentido de sus creaciones”. (ix) Ciertamente es lo que Ruiz observa, aunque me parece que no debe ponerse el acento en las “referencias y citas apócrifas”, en especial cuando se habla de sus cuentos con “más definido soporte histórico”, porque eso se prestaría para perpetuar lo que ellos desean hacer que el tiempo desvanezca (esa recepción que los lee como historias apócrifas). Esto no quiere decir que no haya tales referencias y citas, pero su cantidad es mínima y la función que cumplen está ligada al factor legendario (poético) que el autor ve en el fenómeno histórico. Precisamente, esta cuestión en torno a lo apócrifo es la que, a mi entender, separa a Gómez Valderrama de Borges, con quien tanto se le ha comparado y al que el propio escritor colombiano, por lo demás, reconoce como uno de sus maestros.

40 La conjetura, en general, como forma de pensamiento es “a useful activity, which is nothing but the development of a quite natural activity” —evaluar el estado presente/pasado de las cosas y que, en su momento ulterior, llega a predecir, a transformarse en esa ciencia de las probabilidades que es la futurología— y tiene un lugar propio dentro de la matemática, la física, las ciencias sociales, la política, la demografía, la meteorología y, también, por supuesto, dentro de la filosofía y de la historia. Véase para esto el libro de *The Art of Conjecture* (1967) de Bertrand de Jouvenel. La fórmula “conjetura histórica” aplicada a Gómez Valderrama pertenece a Torres-Silva como su entrevistado le reconoce (53).

41 Entre 1948 y 1949 realiza estudios de posgrado (Derecho Constitucional y Administrativo) en París; en 1953 viaja a Londres a seguir estudios en ciencia política e historia constitucional inglesa. Más tarde volverá a salir de Colombia como embajador ante la ONU (1967 y 1983), en la URSS (1968) y en España (1986). (Véanse las cronologías respectivas de Aristizábal y de Ruiz).

Es de esta cuentística híbrida y conjeturadora —cuya delicada artesanía resulta muy difícil tocar sin, obvia y lamentablemente, deshacer— habría que estudiar sus breves capítulos y la secuencia que se establece entre ellos, en especial para nosotros, ciudadanos de este continente, aquella sección americanista. Se trata de una serie de cuentos-ensayos de intención historiográfica que, unidos y reunidos, forman una especie de breviario histórico de estas todavía, en muchos aspectos, *Indias occidentales*, o, si se quiere de otra manera, en clave martiniana, por qué no, de *nuestra América*. Breviario que Gómez Valderrama escribió y que, no obstante, nunca se convirtió en un proyecto acabado del todo, quedando sólo fragmentos de él, por las razones que más arriba se consignaron. Dentro de ese *corpus* americanista me permito sugerir la consideración de cuatro relatos que conforman una secuencia impecable que va desde los tiempos del Descubrimiento de América hasta el presente. Estos capítulos, estudiados y puestos en contacto producen una especie de hipertexto, una novela, la gran novela de amor a América que el escritor dejó dispersa y que este lector suyo ha intentado reunir y comentar en sus trabajos, dispersos también en algunas revistas. Por eso el breviario se organiza de tal manera que puede, lo más bien, leerse como si fuera una (sola) novela histórica o una historia novelada, la que a través de sus (apócrifas) microhistorias dialoga críticamente con los hechos narrados por la H/historia.

He aquí, entonces, una tan breve historia de América Latina, esta su muy brevísima relación histórico-literaria, en cuatro cuentos, porque éstos, de acuerdo con Aristizábal son, aunque aparentemente desarticulados, “como celebraciones y ritos en torno al camino de nuestra cultura” (17)<sup>42</sup>. Cuatro casos —cuatro personajes y sus respectivas épocas—, de entre los muchos relevantes que hay en su cuentística para la historia socio-política y cultural de estas tierras<sup>43</sup>.

El primer relato-capítulo de esta novela histórica americanista, “¡Tierra...!”, escrito en 1959 y con el que se

produce/inicia el (re)descubrimiento de América por parte del autor —y con él esa aventura, reconstruida, de la novela en estas tierras—, quien había emprendido primero el de Europa en calidad de estudiante y viajero soñador, puede ser visto como una entrada apócrifa (y amotinada) al *Diario* de Cristóbal Colón. Entrada en la que un marinero, Juan Rodríguez Bermejo, enfermo en su litera, a punto de dejarse morir, experimenta el histórico y ya casi legendario avistamiento de Tierra colombino —aunque con la voz de Rodrigo de Triana, otro marinero— como una fantasía erótica en la que se mezclan sus recuerdos (anécdotas amorosas) del Viejo Mundo y los utópicos (pre)sentimientos respecto al Nuevo, creándose de esta manera una metáfora del mestizaje biológico americano, algo que generalmente no recibe la atención necesaria, puesto que habría que detenerse a observar y a seguir, sin ninguna torpe vergüenza, el curso violento y vital de esa “otra fiebre” que Ricardo Herren estudia en *La conquista erótica de las Indias* y que nos trajo al mundo a millones desde entonces.

El segundo relato-capítulo, “En un lugar de las Indias”, que fue escrito en 1970, donde el escritor hace pasar a Cervantes y a su *alter ego*, don Quijote, a América, conjeturando sobre la base de un hecho real, las intenciones/ilusiones frustradas y la carta de aquél (1590) en la que quedaron impresas éstas, puede ser visto como un texto en que se devela la hibridación originaria y, por lo mismo, fundacional, de acuerdo con este y con otros autores, del género narrativo del continente americano, la cópula literaria e histórica entre la novela de caballería —la que por ser, en este caso, quijotesca trae en sí la novela picaresca incorporada— y la crónica de Indias. En esta novela-crónica, Pedro Gómez Valderrama, a través de un narrador enmarcante (una especie de encarnación contemporánea del maese Pedro), cuenta e informa que don Alonso [Quijano], narrador-cronista enmarcado, está escribiendo (allá, *en un lugar de La Mancha*) las aventuras andantescas de don Miguel [de Cervantes y Saavedra] en América [acá, *en un*

42 Cuentos-ensayos en los que, como se ha dicho, se reflexiona tanto sobre el quehacer de la literatura como sobre el de la historia, por lo tanto devienen también artefactos metaliterarios y metahistóricos a un mismo tiempo. Sin embargo, cada uno de estos cuentos-ensayos va más allá de esta hibridación —y de aquella más global aún, esa que entrecruza sin ningún pudor las esferas de lo literario y de lo historiográfico, y viceversa, para no pecar yo de promover una jerarquía inútil entre ambas—, al adoptar un género (discursivo) propio.

43 Otros relatos que podrían integrar este *corpus* son por ejemplo: “El historiador problemático” (sobre Bolívar y Manuelita Sáenz; sobre El Libertador también “La habitante” y la entrada “Simón Bolívar” de *Las muertes apócrifas*), “¿La revolución no tendrá lugar?” (sobre Francisco de Miranda), “Información sobre el convento de Santa Clara” (sobre el demonio en el Nuevo Mundo; también para esto “La procesión de los ardientes”), “Cien años de aire” (sobre Francisco de Paula Santander), “Cuando lord Byron navegó hacia América”.

lugar de las Indias, la Cartagena del Nuevo Reino de Granada], creándose así la (triste) figura alegórica de un *Quijote indiano/caribeño* que, pese a su idealismo (a su teoría de Dulcinea = a su utopía de América), sucumbe, muere derrotado por la realidad colonial de su patria en estas tierras ultramarinas, donde la persecución de la Inquisición, entre otros factores, juega un papel muy importante en su desencanto del mundo —aunque, respetando el final del texto y por boca de don Pedro, nos enteramos que este personaje nunca llegó a venir y que todo no fue sino un ensueño, acto imaginario de Cervantes mientras contempla un atardecer melancólico por la ventana. Con esto el escritor colombiano pone de manifiesto el quijotismo (la melancolía) de la cultura de América —presente en su historia, literatura, política, etc.— y el carácter dulcinaico de su inasible/imposible identidad.

El tercer relato-capítulo, el “Corpus Iuris Civilis”, escrito en 1974, con el que se aborda la época de la (pos)Independencia de las naciones americanas, mientras se (re)cuentan algunos aspectos de la *vita* de Andrés Bello, puede ser tenido como una semblanza (biográfica) del personaje y, a la vez, como una autobiografía de carácter apócrifo —en cuanto don Andrés habla en ciertos pasajes en primera persona— que suple la ausencia de este género en la obra del maestro. En esta semblanza-autobiografía se ingresa, con muchísimo tacto, a la vida íntima/privada (amorosa) de Bello, que por contraste con su vida pública, de la cual siempre ha existido abundante información, hace que el personaje *real* y su obra sean refigurados, descubriéndose así en el uno la pasión que callaba y que no se le supone/reconoce como un atributo de su personalidad —sepultada ya en su momento bajo el peso excesivo, marmóreo, de su incalculable sabiduría—, y en la otra las huellas sutiles de esa pasión, sobre todo y, por tal razón, más impactante aún, en un tipo de escritos, aparentemente, reñidos con la verbalización de esta clase inquietante de emociones, en ciertos escondrijos [fray Luis de León mediante] de uno de sus textos jurídicos trascendentales para la historia y la cultura de América, el ejemplar *Código Civil de la República de Chile* (1841-1855), donde se rescata el valor poético-erótico de uno de sus artículos, convirtiéndose de pronto lo que no ha sido sino hasta ahora un cuerpo de leyes —evidentemente invaluable— en un verdadero canto épico —en el poema de esta índole genérica que nunca llegó a escribir en versos—, porque en su origen y realización no sólo está la razón de Estado sino también, y ante todo, una razón de amor (a América, al pueblo americano).

El cuarto y último relato-capítulo —que aquí se considera de esta novela en cuentos de Pedro Gómez Valderrama—, la entrada *Augusto Pinochet Ugarte* de la colección “Las muertes apócrifas” (1976), en la cual el autor, además de crear una doble narración que las introduce como género (“ultraficción”) y donde se plantean las circunstancias fantásticas por las que llegan a ser públicas —de lo cual se deduce un *caveat lector* a manera de corolario—, narra la(s) muerte(s) hipotética(s) de varios personajes históricos (13 en total, contándose entre ellos y en relación con la historia de América: Cristóbal Colón, Vasco Núñez de Balboa, Simón Bolívar, Henry Kissinger, el susodicho Augusto Pinochet Ugarte y el mismo escritor, en particular y en general), pudiendo ser visto este *corpus* como el ejercicio de una tanatología histórico-literaria (juegos necrológicos/necroscópicos que, a veces, parecen mimar la forma de epitafios provocadores, de autopsias al cadáver cultural de esos seres alguna vez vivos [dizque], y, ciertamente, la de un obituario apócrifo). En la entrada sobre Pinochet, el autor crea cuatro hipótesis para contar la(s) muerte(s) del General —quien, hasta la fecha (1997) y especialmente cuando el texto fue escrito (hace ya dos décadas) goza/ba de buena salud, lo cual convierte a esta miniatura narrativa en una especie de profecía, asunto que queda confirmado en la última de las hipótesis, donde a través de una suerte de depuración verbal y gnoseológica del acto profético o augural se alcanza, ni más ni menos, la perfección predictiva, esa su muerte que allí se le/nos anticipa es/será aquella “a la cual [simplemente] estaba predestinado”—, mediante las cuales se pasa revista, mientras se le hace un juicio literario en cada uno de los casos, a a) la conjetura épica: al momento histórico (el golpe militar del 11 de septiembre de 1973) en que emerge su figura dictatorial, engañosamente heroica, a b) la conjetura elegíaca: a la consecuencia política de cierto más importante: la defunción/refundación de la democracia en Chile, un *exemplum* del paradigma latinoamericano de aquellos y otros años *in imagine parva*, a c) la conjetura policiaca: al establecimiento de un gobierno autoritario cuyo delirios inquisitoriales terminan por volverse en su contra, y, como se dijo recién, a d) la conjetura trágica: al futuro de la patria con/sin la presencia de esta “mano dura” [*absit* digo yo y cruzo los dedos para que no vuelva *nunca más* ninguno como él y los suyos]. Pero, además de ser este cuento un ensayo histórico sobre la Unidad Popular (ese sueño, el “socialismo a la chilena”), sobre la dictadura militar posterior y sobre la libertad de un pueblo como muchos, también el texto es una biografía crítica de Pinochet, la única que existe

por ahora —pero, por ausencia, hay entrelíneas y silente un sentido epitafo para Salvador Allende Gossens, sobre cuyo imperdonable asesinato se alzó victorioso ese “soldado neto” que vive su último capítulo para el que el final no será otro que aquel que ya ha escrito, apenas tres años después del magnicidio, este escritor colombiano, ejerciendo un tipo de justicia política desde la literatura<sup>44</sup>.

Es, por tanto, a través de estos personajes y de sus respectivas épocas que Pedro Gómez Valderrama vuelve a narrar(nos) —o sea, la re/lee, la re/escribe— la historia de *nuestra América*, siguiendo y apartándose, a un tiempo, de lo sabido (= escrito, por cuanto se trata de una historia ya textualizada), para lo cual, por un lado y sin quererlo, hace gala de su fructuosa erudición, y, por el otro, de su (in)disciplinada imaginación —recuérdese que se define a sí mismo como un “historiador imaginativo” y como un escritor enamorado de y tentado por la historia—, empalme este, intelectual y creativo, donde su arte de la conjetura histórica (estrategia literaria e historiográfica, híbrida, que se propone resolver los misterios, llenar los vacíos e iluminar, si fuera el caso, las sombras de la historia, todo siempre con una intención re/de/constructora) es una forma de utopía, de esa misma utopía que tanto atrajo y (pre)ocupó las horas de este escritor. Utopía doble, en tanto que se puede hablar, lo más bien, de que existe en ella un movimiento retrospectivo que se sumerge en el pasado, que lo e/in/voca y que intenta corregirlo partiendo del axioma de que el pasado es una invención heredada que se debe reinterpretar constantemente (dice el propio autor: “la historia se reescribe siempre”); y un movimiento proyectivo que trae hasta al presente esa corrección utópica para que éste y el futuro se reconozcan en su historia, especialmente en lo que han olvidado de ella o en lo que ésta les oculta, proponiéndose una rectificación anticipada de los yerros del porvenir, no menos utópica que la anterior, ya que ambos movimientos no

son sino efusiones verbales, es decir, productos literarios e historiográficos, realidades que no se dan más que en el ámbito del lenguaje, el único lugar posible de cualquiera utopía.

Sin embargo, estos cuentos-ensayos no tienen por objeto último a aquellos personajes masculinos. Por eso es que, en segundo lugar en estas conclusiones, agréguese: detrás de todos ellos aparece y desaparece una mujer. Como lo observara globalmente Aristizábal en su presentación de Pedro Gómez Valderrama: “En casi todas las páginas de este autor existe una mujer de fondo que es buscada y la mayoría de las veces alcanzada. Ella es el símbolo del arte y de la vida”. (11)<sup>45</sup>. En ella, utilizando la muy feliz expresión de Octavio Armand, “está la Utopía” del escritor colombiano. Pero, no se trata, en este caso, como pudiera creerse a primera vista, de un gesto romántico ni de un absurdo idealismo o de cualquier otro engaño de la inteligencia, sino del pleno reconocimiento y celebración del lugar preeminente de la mujer en la historia del hombre como especie, lo que no es más que haber entendido la vida —y la creación toda—, que el principio de ésta es innegablemente femenino y que la verdadera vocación del arte es cantarla *per secula seculorum*. Las mujeres concretas de estos relatos y lo que simbolizan: 1. Las prostitutas del Viejo Mundo y las indígenas del Nuevo Mundo, delirios eróticos de Juan Rodríguez Bermejo, un marinero del primer viaje colombino; la madre mestiza de lo que sería en adelante América. 2. La mulata Piedad de Cartagena de Indias (sin par Dulcinea caribeña), la fiel amante de Cervantes como Quijote indiano; la América nunca vista. 3. María José de Sucre, la Griega, amor juvenil de Bello; las letras y leyes de América libertada. 4. (Excepción: no hay mujer concreta aquí) La novia del pueblo, la libertad, violada y recuperada.

Si hay que decirlo de una vez aquí, esta (nueva) novela histórica americanista de Gómez Valderrama es ni

44 Para un análisis detallado de cada uno de estos capítulos, véanse mis artículos: “Un cuento histórico colombiano/colombino: ¡Tierra...! de Pedro Gómez Valderrama” (*Hispanic Journal*); “El Quijote indiano/caribeño: novela de caballería y crónica de Indias” (próximo en Colombia); “Una (auto)biografía apócrifa-erótica de Andrés Bello según Pedro Gómez Valderrama” (*Mapocho*). Y en forma de libro, *Todas las muertes de Pinochet. Notas literarias para una biografía crítica* (próximo en Chile).

45 Esto no quiere decir que la mujer en su obra juegue un papel meramente simbólico ni, mucho menos, sugiere que sea un ente secundario que adquiere relieve narrativo y cultural sólo como objeto del deseo del hombre. No. Aquí se trata de algo bastante diferente y de mayor importancia. Pero, si el lector no quedara satisfecho con esta aclaración, habría que contarle que hay un buen número de cuento donde es la mujer la protagonista, entre ellos destacan “Homenaje a Stendhal” [sobre la tía Cayetana, “amante de una noche” de Stendhal], “El corazón del gato Ebenezer” [sobre la vida Catalina McCallahan, condenada a la hoguera como bruja en la Inglaterra del siglo xvi], “Su hora de gloria” [sobre la *prima donna* Roxana Cavaletti], “Suma teología” [sobre Sor Cayetana de la Santísima Trinidad], “Lucrecia Borgia”, “María Antonieta”, “Segunda sinfonía” [sobre Alma Malher].

más ni menos que una (su) novela de amor a la "América Hispana"<sup>46</sup>. Es decir, su pequeño e inmenso canto/himno a la población mestiza de esta(s) tierra(s) y a sus, desde aquel entonces, aspiraciones libertarias, por eso es que se remonta—investigando y (re)creando, volviendo a imaginar el curso de *nuestra* historia—, al Descubrimiento/Conquista (a esa cópula entre el europeo y las Indias), continúa con la Colonia (con la compleja convivencia, incluida ya la presencia africana), síguela la Independencia (la separación y autonomía, las grandes ilusiones emancipadoras), hasta llegar, en fin, al estado de las repúblicas contemporáneas, visto a partir de la segunda mitad del siglo que se va (la política, sus fiestas y sus dramas, esperanza democrática y dictadura/s). Cada uno de los cuentos-ensayos (más subgénero propio) son—aunque la anécdota sea apenas un detalle a punto de olvidarse, como en el caso *bellista*— breves relatos de grandes amores, buenos amores que demandan una lectura (a)morosa y que haga su exégesis hasta re/vivirlos en carne (letra) propia.

## OBRAS CITADAS

- Armand, Octavio. "América como *mundus minimus*". *Hispania* 75 (octubre 1992): 828-835.
- Ayala Poveda, Fernando. *Manual de literatura colombiana*. Bogotá: Educar Editores, 1984.
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Trans. from the French by Maria Jolas. Foreword by Etienne Gilson. Boston: Beacon Press, 1969.
- Bosch, Juan. *Teoría del cuento*. Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes, 1967.
- Brown, Heather, Ed. *Hypermedia/Hypertext and Object-oriented Databases*. London: Chapman & Hall, 1991.
- Bruce, Donald. *De l'intertextualité à l'interdiscursivité. Histoire d'une double émergence*. Toronto, Canada: Paratexte, 1995.
- Brushwood, John S. *La novela hispanoamericana del siglo xx. Una visión panorámica*. Trad. Raymond L. Williams. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Canary, Robert and Henry Kozicki, eds. *The Writing of History. Literary Form and Historical Understanding*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1978.
- Carr, David. *Time, Narrative, and History*. Indiana: Indiana University Press, 1986.
- Carrard, Philippe. *Poetics of the New History. Franch Historical Discourse from Braudel to Chartier*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- Castellanos, Rosario. *El mar y sus pescaditos*. Prólogo de Emilio Carballido. México: Editores Mexicanos Unidos, 1987.
- Certeau, Michel de. *Heterologies. Discourse on the Other*. Trans. by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Clark, Miriam Marty. "Contemporary Short Fiction and the Postmodern Condition". *Studies in Short Fiction* 32.2 (Spring 1995): 147-159.
- Cobo-Borda, Juan Gustavo. *Desocupado lector*. Bogotá: Ediciones Temas de Hoy, 1996.
- , *Historia portátil de la poesía colombiana*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1995.
- , *Mito (1955-1962)*. Selección y prólogo. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975.
- Cohen, Ralph. "Do Postmodern Genres Exist?" *Postmodern Genres*. Edited by Marjorie Perloff. Norman: University of Oklahoma Press, 1989. 11-27.
- Correa-Díaz, Luis. "Una (auto)biografía apócrifa-erótica de Andrés Bello según Pedro Gómez Valderrama". *Mapocho* 40 (segundo semestre de 1996): 19-31.
- , "Un cuento histórico colombiano/colombino: ¡Tierra...! de Pedro Gómez Valderrama". *Hispanic Journal* 17/2 (Fall 96): 309-327.
- Curcio Altamar, Antonio. *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975.
- Current-García, Eugene and Walton R. Patrick, Eds. *What Is the Short Story? Revised*. Glenview, Illinois: Scott, Foresman and Company, 1974.
- D'Amico, John F. *Theory and Practice in Renaissance Textual Criticism*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Delany, Paul and George P. Landow, Eds. *Hypermedia and Literary Studies*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995.
- Dimock, Peter. "Literature as Lyrical Politics". *The Review of Contemporary Fiction* 16(1) (Spring 1996): 28-33.
- Fishelov, David. *Metaphors of Genre. The Role of the Analogies in Genre Theory*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1995.
- Fitzsimons, M.A. *The Past Recaptured. Great Historians and the History of History*. London, Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1983.
- Forero-Villegas, M. Yolanda. *El eslabón perdido: la novela de los años cuarenta (1941-1949), primer proyecto moderno en Colombia*. Santafé de Bogotá: Editorial Kelly, 1994.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridadas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo, 1990.

46 Por lo tanto, el que suscribe aquí estas páginas ha (re)escrito—leído hipertextualizando sus (micro)textos— uno de los capítulos mayores de nuestra literatura y, en particular, de esa "historia de amor de la novela de América Hispana" que al autor le parece que es nuestra historia como pueblo(s). Un amor que para Gómez Valderrama es igual a la libertad—el gran tema de su obra—, al largo peregrinaje de la humanidad en pos de ella; porque, dice claramente, "el amor, que es una libertad, sigue la evolución de ésta". Es hablando de la novela *María* de Jorge Isaacs donde el escritor expone de manera teórica estas ideas suyas sobre la historia de la libertad—en la cual las mil caras del mestizaje es lo protagónico— como una novela de amor, sobre todo en América [de la que podría haber dicho, como en la canción de Gilberto Gil y de Capinan, "Soy loco por ti América, / soy loco por ti de amores"]. (*Jorge Isaacs* 11-25).

- , "The Hybrid: A Conversation with Margarita Zires, Raymundo Mier, and Mabel Piccini". *Boundary 2* 20,3 (Fall 1993): 75-92.
- Gómez Valderrama, Pedro. "Biografía de la campana". [Poema] Separata de *Correo Universitario* (Bogotá, Universidad Nacional Colombiana) 16 (octubre de 1946).
- , *Cuentos completos*. Prólogo de Pedro Alejo Gómez Vila. Bogotá: Alfaguara, 1996.
- , "El engañado". *Ensayistas colombianos del siglo xx*. Selección de Jorge Eliécer Ruiz y Juan Gustavo Cobo-Borda. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976.
- , "Germán Arciniegas, el estudiante de la América mágica". [Prólogo]. Germán Arciniegas. *América, Tierra Firme y otros ensayos*. Cronología y bibliografía de Juan Gustavo Cobo-Borda. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1990. ix-xxx.
- , *Invencciones y artificios* [Antología de relatos hecha por Jorge Eliécer Ruiz y Juan Gustavo Cobo-Borda] Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975.
- , *Jorge Gaitán Durán*. Bogotá: Clásicos Colombianos Procultura, 1991.
- , *Jorge Isaacs*. Bogotá: Clásicos Colombianos Procultura, 1989.
- , *Más arriba del reino*. [Antología] Prólogo de Jorge Eliécer Ruiz. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1990.
- , *Muestras del Diablo. Justificadas por Consideración de brujas y otras gentes engañosas. En el Reino de Buzirago y El Engañado*. [Ensayos y crónicas] 4a. ed. Bogotá: Colcultura/Altamir Ediciones, 1993 [1958].
- , *La nave de los locos y otros relatos*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- , *Norma para lo efímero*. [Poemas] Bucaramanga: Imprenta del Departamento de Santander, 1943.
- , "Nuevos complementos a Borges" y "Encuentro con Borges" *Mito* 39-40 (Nov.-Dic. 1961 y enero-febrero 1962): 141-160 y 184, respectivamente.
- , *La otra raya del tigre*. [Novela] 6a. ed. Madrid: Alianza Editorial, 1986 [1977].
- , "La odisea del Almirante". [Sobre Álvaro Mutis] *Tras las rutas de Maqroll El Gaviro*. [Varios autores] Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993. 167-169.
- , "Palabras inaugurales". *Unamuno en Colombia*. [Varios autores] Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1964. 9-11.
- , "En Perigord". [poema de Ezra Pound, traducción y comentarios de Gómez Valderrama] Separata de la revista *Eco* (Bogotá) Tomo xxv, N° 6 (octubre de 1972).
- , *La procesión de los ardientes* [cuentos y una novela corta] Barcelona: Montesinos Editor, 1981 [1973].
- , *Retablo del Maese Pedro*. [Cuentos] Bogotá: Ediciones Espiral, 1967.
- Gómez Vila, Pedro Alejo. "El mundo, espejo de mi mano, iba" [Evocación de su padre, prólogo a los *Cuentos completos* de Pedro Gómez Valderrama] *El Tiempo* (Bogotá, Colombia) 3 de noviembre de 1996, "Lecturas Dominicales": 2-4.
- Gossman, Lionel. *Between History and Literature*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1990.
- Hamilton, Paul. *Historicism*. New York: Routledge, 1996.
- Hutcheon, Linda. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. New York: Routledge, 1995.
- , *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- Kline, Carmenza, ed. *Apuntes sobre literatura colombiana*. Bogotá: Ceiba Editores, 1997.
- Lamarque, Peter. *Fictional Points of View*. Ithaca: Cornell University Press, 1997.
- Leal, Luis. *Historia del cuento hispanoamericano*. 2a. ed. ampliada. México: Ediciones de Andrea, 1971.
- Levy, Isaac Jack y Juan Loveluck, eds. *El ensayo hispanoamericano*. Columbia, SC: University of South Carolina, 1984.
- Lohafer, Susan and Jo Ellyn Clarey, eds. *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989.
- Lytard, Jean-Francois. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Manual de literatura colombiana*. [Varios autores] Bogotá: Planeta, 1988. 2 tomos.
- May, Charles E. *The Short Story. The Reality of Artifice*. New York: Twayne Publishers, 1995.
- Menton, Seymour. *El cuento hispanoamericano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985 [1964].
- , *La novela colombiana: planetas y satélites*. Bogotá: Plaza & Janés, 1978.
- , *La nueva novela histórica de América Latina, 1949-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Molina, Gerardo. *Las ideas liberales en Colombia. Tomo 3. De 1935 al Frente Nacional*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1989.
- Mosès, Stéphane. *El ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Trad. de Alicia Martorell. Madrid: Cátedra, 1997.
- Nielsen, Jakob. *Multimedia and Hypertext. The Internet and Beyond*. Boston: AP Professional, 1995.
- Núñez Segura, José A., S.J. *Literatura colombiana (Sinopsis y comentarios de autores representativos)*. 6a. ed. Medellín: Editorial Bedout, 1962.
- Once ensayos sobre la violencia*. [Varios autores] Bogotá: Centro Gaitán/Fondo Editorial Cerec, 1985.
- Pachón Padilla, Eduardo. *El cuento colombiano*. 2a. ed. Bogotá: Plaza & Janés, 1985 [1980]. 2 vols.
- Pécaut, Daniel. *Orden y violencia en Colombia*. Bogotá: Siglo XXI, 1989.
- Peña Gutiérrez, Isaías. *La narrativa del Frente Nacional*. Bogotá: Universidad Central, 1982.
- Pontón, Gonzalo. "Las sendas de un Nuevo Historicismo". *Revista de Literatura* Tomo LVIII, 15 (enero-junio 1996): 5-26.
- Porrás Collantes, Ernesto. *Bibliografía de la novela colombiana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976.
- Posada, Jaime. "Evocación de Pedro Gómez Valderrama. Las ideas y las letras" *El Tiempo* (Bogotá, Colombia) 9 de mayo de 1993, "Lecturas Dominicales": 4-5.
- Propp, Vladimir. *Las raíces históricas del cuento*. Trad. de José Martín Arancibia. 5ª ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 1987.
- Rada, Roy. *Hypertext: from Text to Expertext*. London: McGraw-Hill Book Company, 1991.
- Reid, Ian. *The Short Story*. New York: Barnes & Noble Books, 1977.
- Romero, Armando. *Las palabras están en situación. Un estudio de la poesía colombiana de 1940 a 1960*. Bogotá: Procultura, 1985.
- Sheppard, Alfred Tresidder. *The Art & Practice of Historical Fiction*. London: Humphrey Toulmin, 1930.
- Spilka, Mark and Caroline McCracken Flesher, eds. *Why the Novel Matters. A Postmodern Perplex*. Indiana: Indiana University Press, 1990.



- Stewart, Susan. *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1984.
- Tittler, Jonathan, Ed. *Violencia y literatura en Colombia*. Madrid: Orígenes, 1989.
- White, Hyden. *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.
- . *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973.
- Williams, Raymond L. *The Colombian Novel, 1844-1987*. Austin, TX: University of Texas Press, 1991. Traducción al castellano: *Novela y poder en Colombia: 1844-1987*. Trad. Álvaro Pineda-Botero. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1991.
- . *Una década de la novela colombiana: la experiencia de los setenta*. Bogotá: Plaza & Janés, 1980.
- , ed. *Ensayos de literatura colombiana*. Bogotá: Plaza y Janés, 1985.