

CINCO APROXIMACIONES CRÍTICAS A LA NOVELA COLOMBIANA DEL SIGLO XXI

**Jorge Ladino Gaitán Bayona
Daniela Melo Morales
María Camila Páramo Molina
Paula Andrea Quintero Muñetón**

**UNIVERSIDAD DEL TOLIMA
2019**

Cinco aproximaciones críticas a la novela colombiana del siglo XXI / Jorge Ladino Gaitán Bayona ... [et al.] -- 1ª. ed. -- Universidad del Tolima, 2019.

178 p.

Contenido: Asedios a la literatura infantil y la violencia colombiana : El abuelo rojo y Jorge Eliécer Gaitán -- El Bogotazo y la nueva novela histórica en El crimen del siglo y El incendio de abril, de Miguel Torres -- Un otro, un mismo: la trasgresión de la historia de la mujer en la novela La aldea de las viudas -- Bohemian Rhapsody: la condición del artista en "Tiempos líquidos" -- "Muere Colombia, viaja por ella": El atajo, de Mery Yolanda Sánchez.

ISBN: 978-958-5569-38-6

1. Literatura colombiana - Historia y crítica 2. Novela colombiana I. Título II. Gaitán Bayona, Jorge Ladino III. Melo Morales, Daniela IV. Páramo Molina, María Camila V. Quintero Muñetón, Paula Andrea

Co-863.44

C574

- © Sello Editorial Universidad del Tolima, 2019
- © Jorge Ladino Gaitán Bayona, Daniela Melo Morales, María Camila Páramo Molina, Paula Andrea Quintero Muñetón

Primera edición electrónica

ISBN electrónico: 978-958-5569-38-6

Número de páginas: 178

Ibagué-Tolima

Facultad de Ciencias de la Educación

Grupo de Investigación en Literatura del Tolima

Cinco aproximaciones críticas a la novela colombiana del siglo XXI

publicaciones@ut.edu.co

jlgaitan@ut.edu.co

Impresión, diseño y diagramación por

PROVEER PRODUCTOS Y SERVICIOS S.A.S

Imagen de carátula: "La cabeza de la medusa" (1617-1618). Peter Paul Rubens.

Museo de Historia del Arte de Viena.

Todos los derechos reservados. Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio, sin permiso expreso de los autores.

«Describe tu aldea y serás universal»

León Tolstoi.

*«Bajo la presión de la Historia y de la Tradición
se establecen las posibles escrituras de un escritor
dado»*

Roland Barthes.

Contenido

Presentación	7
Asedios a la literatura infantil y la violencia colombiana: <i>El abuelo rojo</i> y Jorge Eliécer Gaitán	13
El Bogotazo y la nueva novela histórica en <i>El crimen del siglo</i> y <i>El incendio de abril</i> , de Miguel Torres	37
Un otro, un mismo: la trasgresión de la historia de la mujer en la novela <i>La aldea de las viudas</i>	85
<i>Bohemian Rhapsody</i> : la condición del artista en “Tiempos líquidos”	123
“Muere Colombia, viaja por ella”: <i>El atajo</i> , de Mery Yolanda Sánchez	159

PRESENTACIÓN



Este libro de estudios sobre novelas colombianas del siglo XXI, nació en aulas de clases de la Licenciatura en Lengua Castellana de la Universidad del Tolima. Por un lado, la necesidad de pensar desde la cátedra de Teoría literaria qué involucra la literatura infantil y cómo lograr que un trauma histórico de Colombia -el magnicidio de Jorge Eliécer Gaitán- pueda ser recreado desde la visión de una niña en una novela sencilla, poética y evocadora. Dicho aspecto es desarrollado en el primer capítulo, titulado “Asedios a la literatura infantil y la violencia colombiana: *El abuelo rojo* y Jorge Eliécer Gaitán”, escrito por el profesor Jorge Ladino Gaitán Bayona. En dicho capítulo, donde se explora la novela ganadora del Premio Barco de Vapor 2016 (del cucuteño Isaías Romero Pacheco), hay un diálogo crítico con planteamientos de Teresa Colomer, Ana María Machado y Gabriel García Márquez. De otro lado, la realización de proyectos de investigación en pregrado de jóvenes mujeres interesadas en estudiar novelas de autores tolimeses y colombianos que, sin descuidar los valores estéticos, refiuran sus contextos históricos. Ellas saben que textos y contextos históricos se funden para generar no sólo belleza, sino también hondas reflexiones sobre los sentidos de la creación literaria y los eventos trágicos que marcaron el devenir de su nación.

Como segundo capítulo, derivado de una tesis meritoria de la licenciatura en lengua castellana, se encuentra el capítulo “El Bogotazo y la Nueva Novela Histórica en *El crimen del siglo* y *El incendio de abril*, de Miguel Torres”. Allí la autora, Daniela Melo Morales, explora dos textos narrativos del escritor y dramaturgo bogotano Miguel Torres, en los cuales se ficcionaliza la vida del presunto asesino de Jorge Eliécer Gaitán (Juan Roa Sierra) y la forma como distintos habitantes de la capital colombiana sufrieron el 9 de abril de 1948, el crimen del líder liberal y la pérdida de miles de seres queridos que salieron a las calles cuando la ciudad ardió en llamas, desencanto y gritos de impotencia. Para su labor, la investigadora emplea referentes teóricos sobre la Nueva Novela Histórica de Seymour Menton, Fernando Ainsa y Carlos Pacheco.

El tercer capítulo se denomina “Un Otro, un Mismo: la trasgresión de la historia de la mujer en la novela *Tales from the Town of Widows* (*La aldea de las viudas*)”. Corresponde al trabajo de grado de María Camila Páramo Molina para optar al título de Licenciada en Lengua Castellana de la Universidad del Tolima. Ella retoma propuestas sobre el feminismo de Simone de Beauvoir, Virginia Woolf y Julia Kristeva para valorar estética e ideológicamente la novela *Tales from the Town of Widows*, del escritor tolimese James Cañón. La novela, publicada originalmente en inglés en 2007, fue traducida al castellano bajo el título *La aldea de las viudas*. Ha tenido varias traducciones y premios en Francia: Prix du Premier Roman Étranger (Premio a Mejor Primera Novela Extranjera del Año, París, 2008) y Premio de los Lectores del Festival América de Vincennes (Francia, 2008). Se trata de la primera novela tolimese en ser llevada al cine de Hollywood (bajo el título *Without men*). En dicho texto narrativo, las mujeres de un pueblo colombiano, cuyos hombres son raptados por la

guerrilla, alcanzan un alto grado de desarrollo y convivencia, luego de transformar su relación con el tiempo, la idea de poder y su propio cuerpo. Es de destacar que la estudiante asumió el reto de leer, disfrutar y estudiar la novela en el idioma original de publicación, en aras de comprender mejor la propuesta estética de James Cañón en su estilo e intenciones narrativas.

El cuarto capítulo se titula “*Bohemian Rhapsody*: La condición del artista en tiempos líquidos”. Corresponde también al trabajo de grado de Paula Andrea Quintero Muñetón, para optar al título de licenciada en lengua castellana. En su texto explora la novela *Bohemian Rhapsody* (2015), del tolimense Carlos Pardo Viña, obra merecedora del Premio Internacional de Literatura Rubén Darío (2017). Para ahondar en la reflexión sobre las dificultades de la creación literaria y las relaciones periodismo-literatura en una época donde las virtualidades, el vacío y la globalización afectan la vocación artística, se recurre a planteamientos teóricos de Gilles Lipovetsky y Zigmunt Bauman.

El quinto capítulo se denomina “Muere Colombia, viaja por ella: *El atajo*, de Mery Yolanda Sánchez”. El autor, Jorge Ladino Gaitán Bayona, estudia la novela *El Atajo* (2014), de la escritora tolimense Mery Yolanda Sánchez. La obra obtuvo segundo lugar en el Premio Nacional de Novela Corta 2012, de la Pontificia Universidad Javeriana. El texto narrativo aborda la violencia en Colombia, el desplazamiento forzoso y el miedo en la Costa Pacífica del departamento de Nariño. Para reflexionar el tema del viaje, en relación al sentido de la ficción y al escritor como intelectual, se toman conceptos de Edward Said, Michel Maffesoli, Nathalie Sarraute y Mijail Bajtín.



Detrás de los cinco capítulos de este libro está la convicción de que, para llevar la literatura tolimese y colombiana a las aulas de clases de colegios y universidades, primero es necesario ahondar en estudios críticos que se nutran con rigor de referentes teóricos diversos (sean de la propia teoría literaria, de la historia, la sociología, la filosofía o los estudios sobre el feminismo). Igualmente, está la conciencia de que las novelas analizadas permiten interrogar el presente y el pasado de una Colombia signada por la violencia, el desplazamiento forzoso, la desaparición forzada y otros flagelos. Tal como plantea Rafael Gutiérrez Girardot, frecuentemente, “las preguntas a la historia de Colombia no son preguntas que fórmula un historiador profesional, sino preguntas que plantea el análisis de la literatura”¹.

Jorge Ladino Gaitán Bayona

Daniela Melo Morales

María Camila Páramo Molina

Paula Andrea Quintero Muñetón

(Grupo de Investigación en Literatura del Tolima)



1 Aspecto abordado por el crítico colombiano Rafael Gutiérrez Girardot en su ensayo “Estratificación social, cultura y violencia en Colombia”. Publicado en la revista *Aquelarre*, de la Universidad del Tolima, No. 8, 2005, p.p. 85-98.

**ASEDIOS A LA LITERATURA
INFANTIL Y LA VIOLENCIA
COLOMBIANA:
EL ABUELO ROJO Y
JORGE ELIÉCER GAITÁN**

Jorge Ladino Gaitán Bayona



“ Los libros son lugares privilegiados de la memoria” (2008, p. 35), resalta Tzvetan Todorov en *El hombre desplazado*. Más allá de la belleza -erotización del lenguaje y propuesta estética- una obra literaria puede contener una aguda mirada sobre la historia de un país, sus muertos, desaparecidos y sueños silenciados. La literatura infantil no es ajena a estas posibilidades. Tal como destaca la autora brasilera Ana María Machado, “leer literatura, libros que llevan a un esfuerzo de desciframiento, además de constituir un placer, es un ejercicio para pensar, analizar, criticar, un acto de resistencia cultural” (2005, p. 121). Resistir contra la cultura de masas que abusa de los estereotipos y, en ocasiones, conduce a la literatura infantil a “una relación promiscua con la educación y la utilización didáctica” (p. 114). Resistir contra el olvido y las manipulaciones de la memoria histórica en países donde ocurrieron hechos violentos y vergonzosos que merecen la atención de los escritores. Uno de ellos es Isaías Romero Pacheco, creador de *El abuelo rojo* (2017), novela ganadora en 2016 del IX Premio de Literatura Infantil El Barco de Vapor, cuya edición en Colombia cuenta con el auspicio de la Biblioteca Luis Ángel Arango.

El abuelo rojo aborda, desde la perspectiva de una niña, uno de los eventos fatídicos de Colombia: el magnicidio de



Jorge Eliécer Gaitán, candidato presidencial a las elecciones de 1950 y caudillo popular, cuyo asesinato agudizó la violencia en el país. Historia y ficción entrecruzan sus caminos en las 73 páginas de la novela de Isaías Romero Pacheco. ¿Cómo una obra de la literatura infantil abreva en la historia de Colombia y en los discursos de Jorge Eliécer Gaitán para cautivar el gusto lector de niños y adultos? Sobre esta pregunta gira este artículo. En aras del rigor analítico, se toman conceptos sobre literatura infantil de Teresa Colomer y Ana María Machado; también planteamientos sobre el arte narrativo de Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Eduardo Galeano y György Lukács. Dada la importancia del referente histórico, se requiere una aproximación a la figura de Jorge Eliécer Gaitán, previo a la indagación estética e ideológica de *El abuelo rojo*.

Jorge Eliécer Gaitán: un hombre, un pueblo

Jorge Eliécer Gaitán Ayala nació el 23 de enero de 1903 en Bogotá y fue asesinado en la misma ciudad el 9 de abril de 1948. Contaba con respaldo popular para ocupar la presidencia de 1950 a 1954. A diferencia de gobernantes colombianos de cuna dorada y apellidos ilustres, provenía de una modesta familia bogotana: su padre Eliécer Gaitán era librero y su madre Manuela Ayala, profesora de primaria. Graduado en Derecho de la Universidad Nacional de Colombia. Especialista en Derecho Penal de la prestigiosa Real Universidad de Roma. Por sus logros académicos y su tesis *Sobre la posible premeditación en los elementos atenuantes de un crimen* (1927), fue el primer latinoamericano en ser miembro de la Sociedad Internacional de Derecho Penal (grupo itálico), “la más notable institución del mundo en

dicho campo y en cuyo seno figuraron celebridades jurídicas como Ferri, Garófalo, Gandolfi, Altavilla, Manzini y otros maestros de fama universal” (Pérez Silva, 1996, p. 530).

En Colombia efectuó una brillante carrera como abogado y político. Representante a la Cámara y senador. En el Congreso de la República presentó proyectos para garantizar derechos de salud, educación y trabajo. En defensa de los intereses de los obreros cuestionó al gobierno de Miguel Abadía Méndez por la Masacre de las Bananeras en 1928, en la cual cientos de huelguistas de la *United Fruit Company* fueron acibillados por el ejército colombiano en Ciénaga (Magdalena), durante una protesta por las pésimas condiciones laborales de la empresa norteamericana. Como alcalde de Bogotá incomodó a empresarios e industriales al fijar “en los sitios públicos el valor oficial de la hora de trabajo, para dar a los trabajadores una idea de su dignidad y sus derechos” (Ospina, 1997, p. 64). Magistrado de la Corte Suprema de Justicia en 1939. Ministro de educación de Eduardo Santos en 1940, cargo ocupado ocho meses porque su propuesta de reforma encontró la reticencia de la clase dirigente.

Gaitán estructuró un discurso estratégico para ser reconocido como representante de poblaciones vulneradas. “Yo no soy un hombre, soy un pueblo” fue su consigna. Sus palabras replicaban en manifestaciones, emisoras y *La Jornada*, un periódico de los gaitanistas con más de 60.000 tiradas diarias. En un país donde los medios de comunicación son manejados por la élite para su propaganda ideológica (*El tiempo*, *El siglo* o *El Colombiano*), *La Jornada* era financiado por empleadas domésticas, mensajeros y personas humildes.

La idea de un proyecto nacional tomó una fuerza inusitada un 20 de abril de 1946 cuando en uno de sus

discursos Gaitán estableció una diferencia entre “el país nacional” y “el país político”: “En Colombia hay dos países: el país político que piensa en sus empleos, en su mecánica y en su poder, y el país nacional que piensa en su trabajo, en su salud, en su cultura, desatendidos por el país político” (1968, p. 42). Su compromiso era con este último, no con el primero, obsesionado con las cuotas burocráticas en vez de las necesidades reales de la población. Él postuló “un proyecto nacional donde cupiera el país entero; una nación de blancos y de mestizos, de negros y de inmigrantes que pudiera reconciliarse con el espíritu de los pueblos nativos del territorio, y extraer de esa complejidad una manera singular de estar en el mundo” (Ospina, 1997, p.p. 65-66).

Gaitán era piedra en el zapato para el presidente conservador Mariano Ospina Pérez y representantes de los partidos tradicionales alarmados por el ascenso del líder que hablaba de una mejor distribución de la riqueza. El clima de violencia durante el gobierno de Ospina Pérez era preocupante y las fuerzas de seguridad del Estado incurrían en homicidios, desplazamientos y desapariciones forzadas. Gaitán optó por una protesta simbólica pero efectiva donde el pueblo expresó su descontento. Fue uno de los momentos más bellos en la historia de Colombia: *La Manifestación del Silencio*, el 7 de febrero de 1948. ¿Es posible que más de cien mil personas protestando sin necesidad de rebajar la dignidad del otro? ¿No es rara una manifestación en Colombia donde no se termine en riñas, destrucción de establecimientos y vandalismo? El poder de convocatoria de Gaitán era impresionante, la gente lo respetaba y entendió que en el país nacional no es necesario violentar a los otros en defensa de un color político. Los testimonios de la manifestación el 7 de febrero de 1948 dan cuenta de un acto inusitado pero elocuente: “multitudes silenciosas en un orden perfecto,

sin un grito, sin una exclamación, pasaron frente a la casa presidencial, llevando en sus manos banderines negros. Era más formidable y terrible esa acusación muda que una turbulenta exigencia” (Osorio Lizarazo, 1952, p. 68).

La oportunidad de un país más justo e incluyente se frustró con el crimen de Gaitán el 9 de abril de 1948. El supuesto autor material, Juan Roa Sierra, fue linchado por la turba enfurecida, pero nunca se esclarecieron los autores intelectuales del magnicidio. Hubo saqueos, incendios y enfrentamientos entre defensores del gobierno conservador y seguidores del caudillo asesinado. El levantamiento popular no derivó en revolución por la ausencia de líderes (algunos dirigentes liberales pactaron con los conservadores alianzas con la excusa de mantener la estabilidad nacional). Con el magnicidio se mantuvo el “orden social” imperante desde el siglo XIX, ese que perpetúa la estructura excluyente del Estado: “El 9 de abril fue la fecha más aciaga del siglo para Colombia. No porque en ella, como lo pretenden los viejos poderes, se haya roto la continuidad de nuestro orden social, sino porque ese día se confirmó de un modo dramático” (Ospina, 1997, p.p. 65-66).

El asesinato de Gaitán y los tres mil muertos que dejó el 9 de abril de 1948, se conoce en la historia de Colombia como *El Bogotazo*. Fue el acta de nacimiento de un periodo llamado La Violencia, donde las luchas entre liberales y conservadores generaron más de 300.000 muertos entre 1948 y 1964. De esta guerra civil quedaron conflictos que cambiaron la configuración de campos y ciudades. Mientras los dirigentes promotores del enfrentamiento no vieron afectadas sus curules y privilegios, miles de campesinos perdieron sus fincas y seres queridos. Adicional al despojo, la muerte, el desplazamiento forzoso y el hambre generalizada,

pervivieron en los sobrevivientes recuerdos angustiosos de la crueldad de un país cuando enfrentó por el rojo y el azul a sus propios ciudadanos.

El abuelo rojo: **Entre la literatura infantil y el legado de Gabriel García Márquez**

El abuelo rojo, novela ganadora en Colombia del Premio El Barco de Vapor 2016, tuvo una primera edición en marzo de 2017, a cargo de la Biblioteca Luis Ángel Arango y Ediciones SM. En la contracarátula está la indicación de ser obra recomendada para mayores de diez años. Si se trata de niños, la comprensión de la novela de Isaías Romero Pacheco exige lectores con “varios niveles de la escalera en la literatura infantil” (p. 24), tal como plantea Teresa Colomer en “Las funciones de la literatura infantil y el contexto actual” (2005). Cada peldaño de la escalera está relacionado con las siguientes funciones:

- “El aprendizaje del lenguaje y de las formas literarias básicas” (p. 25);
- “La incorporación de los niños y niñas al imaginario de su colectividad de forma que pasan a compartir una parte importante de los referentes culturales” (p. 25);
- “La socialización de las nuevas generaciones en los valores y conductas compartidas en los diversos niveles de pertenencia cultural” (p. 26);
- “Relación de la literatura infantil con el contexto sociocultural” (p. 26).



En el último peldaño se ubica *El abuelo rojo*. En sus páginas se filtra la historia de Colombia y el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948. Su propuesta estética es ajena a la mimesis fantástica. No intervienen en ella brujas, princesas, hadas o elementos mágicos. Es una mimesis realista donde se entrecruzan personajes históricos y antihéroes cuyas aspiraciones chocan contra la sociedad de su tiempo.

Mariana es la niña protagonista de la novela de Isaías Romero Pacheco. Sus dientes de leche caen y brotan los que la acompañarán en su vida adulta. A nivel metafórico, el cambio de dientes es también el ingreso de Colombia a una nueva etapa de su historia, La Violencia, marcada por los odios políticos entre liberales y conservadores luego de El Bogotazo. Ella vive con sus padres (Merina y Fermín), una empleada del servicio (Tomas) que crio a Merina al morir la madre en el parto, y su abuelo Brahim. Este último es un inmigrante libanés. De niño llegó a Colombia con sus padres en 1882. En su vida adulta compró una imprenta, fuente de su sustento y medio para publicar sus ideas liberales en Sabanalarga, población ubicada en el departamento del Atlántico en la Región Caribe. De ahí el nombre de la obra. El rojo es el color del Liberalismo, el partido desde el cual aspira a la presidencia Jorge Eliécer Gaitán, el personaje admirado por el abuelo.

En casa, Mariana escucha de su querido abuelo la vida y obra de Jorge Eliécer Gaitán. El narrador entreteje la historia familiar con la historia nacional: “La Oración por los Humildes que Gaitán pronunció el 15 de febrero en el funeral de varios de sus seguidores, en Manizales” (Romero Pacheco, 2017, p. 11); La organización de la Conferencia Panamericana en Bogotá en 1948 (p. 12), a la cual no fue invitado Jorge Eliécer Gaitán; la Masacre de las Bananeras en 1928, denunciada por

el caudillo liberal (p. 47); la Marcha del Silencio el 7 de febrero de 1948, “cuando en Bogotá los gaitanistas mostraron su duelo por tantos compañeros muertos” (p. 54); el magnicidio, el inicio del Bogotazo, de revueltas populares y reprimendas de conservadores en distintas poblaciones de Colombia (p.p. 60-73). Para evitar que fechas, sucesos y discursos de Gaitán tornen pesada la lectura, hay una propuesta estética sustentada en la sencillez del estilo, la agilidad de los diálogos y los recursos poéticos. De hecho, las evocaciones del abuelo no se limitan a hechos violentos de Colombia, sino también a olores y sensaciones capaces de construir puntos de encuentro entre la patria de origen (Líbano) y la patria de destino (Colombia):

Las canciones de su mamá, que habían cruzado el océano para recordarle su pasado, se mezclaban en los oídos de Brahim con los porros y los fandangos propios de la costa. Los poemas del país de los cedros le llegaban como una fragancia y se fundían con el olor de los guayabos y tamarindos (Romero Pacheco, 2017, p. 33).

En el “abanico de figuras retóricas disponibles” (Colomer, 2005, p. 29) está el uso del símil (poemas como fragancias) y la sinestesia (la fusión en una frase de registros sensoriales auditivos y olfativos). Más allá de identificar o no las figuras retóricas, lo primordial es cómo la belleza de lo poético lleva a auscultar la condición humana, el ser en el mundo de un viejo que recuerda y cuenta a su nieta su historia personal y la historia del país habitado.

exigente de narraciones verosímiles y cuidadosas en el lenguaje, como para el niño, a quien “la literatura infantil facilita el aprendizaje específico de los modelos narrativos y poéticos que se utilizan en cada cultura” (Colomer, 2005, p. 29). El encanto de lo lírico está, igualmente, en la forma como se logra la interculturalidad, la mezcla de la música árabe con los ritmos de la Costa Caribe colombiana: porros y fandangos.

La mención al porro no es solamente un homenaje de la novela a uno de los ritmos más alegres de la música popular colombiana, con raíz africana, altamente festivo e interpretado por una banda denominada “papayera”. En los porros evocados del Folclore de la Costa Caribe hay visión de mundo y los anhelos de la gente sencilla con relación al proyecto nacional de Jorge Eliécer Gaitán. Cuando el abuelo Brahim, su yerno Fermín y sus amigos Emigdio y el Poeta se reúnen a editar *La Bandera Roja* -de periodicidad semanal para dar a conocer ideas y acciones de Gaitán- dejan una ventana abierta para que se escuche en la calle un porro de Pacho Galán, uno de los cantantes, compositores y directores de orquesta destacados de Colombia: “Si eres colombiano, si eres colombiano, lo tienes que probar,/ este es el momento, este es el momento, la patria hay que salvar,/ a la Presidencia, a la Presidencia, Gaitán tiene que ir,/ el pueblo lo quiere, el pueblo lo quiere, y él se hace sentir” (citado por Romero Pacheco, 2017, p. 49).

En *El abuelo rojo* confluyen armónicamente canciones, fragmentos de periódicos colombianos de la década del cuarenta, frases de Jorge Eliécer Gaitán, hechos históricos de una nación y aspectos de la cultura caribe. Indudablemente, junto con el oficio de escritura (la composición y correcciones a la novela), existió previamente un proceso de investigación de Isaías Romero Pacheco para que su ficción fuera verosímil

en el manejo del referente histórico. Hay rigor, complejidad y calidad, no el sometimiento a las fórmulas trilladas del éxito comercial, cargado de “estereotipos, trayendo solo redundancia y repetición de lo ya existente, consolidación del *statu quo*” (Machado, 2005, p. 121). Al *Statu quo* de Colombia conviene que la literatura para niños no corra riesgos y se situé en temas fantasiosos, historias de terror y situaciones que no pongan la lupa en el pasado. He ahí el valor de la novela corta de Isaías Romero Pacheco, su resistencia contra el olvido, su compromiso con verdades históricas y hechos traumáticos de la nación que debieran ser discutidos en escuelas, bibliotecas y universidades.

En *El abuelo rojo*, “la memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva (Halbwachs, citado por Ricoeur, 2004, p. 161). Lo íntimo y familiar van de la mano con lo público. La casa es también el país y la protagonista de la novela asocia los cambios en su cuerpo con acciones violentas que llevan a la pérdida de seres queridos: cuando es asesinado el caudillo Jorge Eliécer Gaitán, la familia abandona la casa rápidamente y el abuelo queda en ella esperando la muerte; en la huida el papá es asesinado por hombres defensores de las causas ideológicas del Conservatismo. El desenlace de *El abuelo rojo* tiene una complejidad narrativa distinta a formas tradicionales del final feliz. De hecho, no se reduce a una de las tres nuevas posibilidades de la actual literatura infantil, tal como caracteriza Teresa Colomer (2005):

- a) La aceptación y asunción del conflicto por parte de los personajes dentro de unas nuevas coordenadas de vida.
- b) Los finales abiertos que nos dejan sin saber cómo termina el conflicto planteado.
- c) Los finales negativos que dejan el conflicto sin solucionar (p. 34).



El final de *El abuelo rojo* funde lo negativo y abierto. La misma Teresa Colomer destaca que hay obras de literatura infantil cuya complejidad permite al lector pensar en la posibilidad de la existencia de finales mezclados. Inesperado es el asesinato del padre de la niña protagonista. Esta muerte, junto a la del caudillo popular y la que aguarda al abuelo, pone al lector en los confines de la novela moderna (más allá del adjetivo infantil), en tanto “el mundo se presenta ante el héroe novelesco como algo cerrado y violento que le cierra los caminos de su realización personal” (Lukács, 1999, p. 119). El cierre de la obra es el fracaso. La novela se convierte en “la biografía de la nostalgia, es expresión de la ambivalencia del hombre escindido entre el mal y los valores, entre la historia y la utopía” (p. 89). Una nostalgia poética y bien lograda a nivel narrativo por la vida de Jorge Eliécer Gaitán, el “hijo de una profesora y un librero” (Romero Pacheco, 2017, p. 47), cuya recia voz denunció “la Masacre de las Bananeras” (p.47), ganando lentamente el respaldo de colombianos humildes porque señaló “un camino a las muchas almas que en el país exigían un cambio urgente hacia la igualdad social” (p. 47).

El final de *El abuelo rojo* es abierto también porque Mariana queda sin figuras paternas, sola con su madre en una lancha que las lleva a un futuro incierto: “El silencio las cubrió con delicadeza. Concentrada en el agua y sus murmullos, Mariana se quedó dormida en el regazo de Merina antes de que tocaran la orilla de su nueva vida” (Romero Pacheco, 2017, p. 73). La escena transcurre de noche, es ambigua en su simbolismo y abierta a la imaginación de cada lector. Una lancha es una pequeña barca y “toda barca es un poco bajel fantasma y es atraída por los ineluctables valores terroríficos de la muerte” (Durand, 1981, p. 238).

La niña intenta borrar la tristeza de su madre con un pensamiento de Jorge Eliécer Gaitán: "Mamá, recuerda, 'Queremos ser cerebros iluminados...' -'...y ardidos por el fuego de nuestro corazón', completó Merina, con fervor, la frase del Negro, y estrechó en un abrazo a su hija" (Romero Pacheco, 2017, p. 73). Los discursos de Gaitán, a quien llamaban "El Negro", están diseminados a lo largo del texto narrativo a través de frases seleccionadas, sentenciosas y aforísticas. Sin embargo, el abrazo y la esperanza de un mejor país y una "nueva vida" (p. 73) son alegrías frágiles cuya contracara puede ser angustiosa: "La alegría de navegar se ve siempre amenazada por el miedo a zozobrar" (Durand, 1981, p. 238). La zozobra, justamente, sería la constante de millones de colombianos por la agudización de la violencia nacional tras el magnicidio, una violencia donde los odios políticos fueron maquiavélicamente manejados por dirigentes del partido liberal y el partido conservador, temerosos de que el crimen de Jorge Eliécer Gaitán llevara a una revolución y la pérdida de viejos privilegios:

Advertidos del peligro de un movimiento popular, los partidos políticos tradicionales se lanzaron a la reconquista de sus huestes y se esforzaron por contrarrestar los efectos del discurso de Gaitán. Para ello radicalizaron su lenguaje partidista, magnificaron una maraña de diferencias retóricas entre los dos partidos, y utilizando todos los recursos y todos los medios de influencia, fanatizaron a la ingenua población campesina [...] Gentes humildes que se habían conocido toda la vida, que se habían criado juntas, se vieron de pronto conminadas a responder a viejos odios insepultos, y sin saber cómo, sin saber por qué, sin el menor beneficio, se dejaron arrastrar por el increíble poder de la retórica facciosa que los bombardeaba desde las tribunas, desde



los púlpitos y desde los grandes medios de comunicación, y la carnicería comenzó (Ospina, 1997, p. 69).

Una carnicería que desde 1948 hasta 1964 dejó trescientos mil muertos y secuelas en sus familiares sobrevivientes. Esas “gentes humildes” (p. 69) vieron cómo el conflicto bélico los llevó a la pobreza, el desplazamiento forzoso y la pérdida de sus tierras. Aunque cambiaron los nombres y escenarios, otra vez se repetían en Colombia los odios ciegos, masacres y despojos, característicos desde el siglo XIX hasta el presente. Tal como destaca el sociólogo, periodista y escritor Alfredo Molano en *Desterrados, crónicas del desarraigo*, “Siempre en Colombia las guerras se han pagado con tierra. Nuestra historia es la historia de un desplazamiento incesante, solo a ratos interrumpido” (2001, p. 14). Del desplazamiento forzoso es consciente la protagonista de *El abuelo rojo*. Cuando va a la escuela encuentra en su camino campesinos a quienes la partida no fue una elección, sino un doloroso destino:

Aquel cuadro se le había hecho muy frecuente a Mariana, pues cada vez más campesinos llegaban al pueblo o seguían de largo hasta las ciudades, cargando con cuanto tenían. Su papá le había contado que en muchas partes del país estaban amenazando a familias como las que veía para quitarles lo único que tenían, sus tierras. Mariana pensó que, si el campo se quedaba solo, también la plaza de mercado a la que solía acompañar a Tomasa se quedaría sin el bullicio de los campesinos que venían a vender sus alimentos (Romero Pacheco, 2017, p. 16).

Mariana no es ingenua frente a las circunstancias de su contexto histórico. La conciencia sobre las injusticias en Colombia y la importancia de Jorge Eliécer Gaitán se acrecienta a través de los diálogos con Fermín, su padre,

y, sobre todo, con su abuelo Brahim, a quien lee diversos periódicos. Además, ha escuchado en casa historias de personas cuyos proyectos de vida fueron duramente afectados por el conflicto interno:

Tomasa había llegado al pueblo de una vereda distante cuando Merina tenía solo tres años. Huía de los bandoleros que se iban metiendo en los campos de toda la costa Atlántica, sacando a las personas de sus pequeñas fincas algodóneras para adueñarse de ellas en nombre de otros más poderosos. Un día, su padre, indignado por esa violencia, decidió hacerles frente. Se armó y Tomasa, protegiendo a sus tres hermanos menores, huyó hasta llegar a Sabanalarga. Allí la encontró Brahim tres días después. Había decidido quedarse un tiempo en el pueblo escondida con sus hermanas, y luego partir en busca de mejor suerte en Barranquilla o en otra ciudad cercana. Mientras tanto, las cuatro lavaban platos en los restaurantes de la plaza o desgranaban maíz por un poco de comida (Romero Pacheco, 2017, p. 24).

El desplazamiento forzoso, el bandolerismo, el magnicidio, la indolencia del Estado frente a la violencia en los campos y el robo de tierras son temas de *El Abuelo rojo*. La novela ganadora en Colombia del Premio Barco de Vapor 2016 es una muestra valiosa de que en literatura infantil no pueden existir temas censurados o prejuicios frente a si los niños deben o no enterarse de asuntos delicados de la política y la historia. En realidad, como cualquier obra literaria -indistintamente del adjetivo- lo importante no es qué se dice sino cómo se dice. Al respecto, Julio Cortázar, resalta: “En literatura no hay temas buenos ni temas malos, hay solamente un buen o un mal tratamiento del tema” (1971, p. 407). Sea fantástico o histórico el argumento elegido por el escritor, importa la verosimilitud y un pacto



ficcional donde sea posible el “secuestro momentáneo del lector” (p. 411).

Atendiendo a Julio Cortázar en su consideración de que el tratamiento del tema es la cuestión fundamental de la ficción, cabe preguntarse: ¿Cómo son abordados los temas sociales e históricos antes señalados en *El abuelo rojo*? Al cerrar la última página de la novela de Isaías Romero Pacheco, el lector sabe múltiples cuestiones trágicas: el magnicidio de Jorge Eliécer Gaitán, el asesinato del papá de la protagonista, masacres en zonas rurales de distintos departamentos de Colombia durante el gobierno de Mariano Ospina Pérez, entre otras. Sin embargo, todas esas muertes están sugeridas, se escuchan de lejos y salvo la mención de una pedrada que llevó a la muerte a un amigo de Brahim, en ningún momento el narrador se detiene a describir los hechos crueles.

He ahí la impronta de Gabriel García Márquez en *El abuelo rojo*: abordar la violencia y el miedo sin necesidad de describir escenas mórbidas donde el narrador se detenga en cada detalle como si su palabra fuera una cámara al hombro captando primeros y primerísimos planos. No puede olvidarse que en la tradición literaria colombiana la principal novela sobre La Violencia es *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), de Gabriel García Márquez, pero en ella nunca se describe un hecho siniestro. Todo está insinuado. La tensión y la zozobra están en la atmósfera o en los recuerdos de los sobrevivientes. Estos últimos son, en realidad, los importantes para un buen escritor. Sabiamente el Nobel de Literatura advirtió a los escritores colombianos cómo abordar el tema de la violencia en la literatura. Se trata de una nota de prensa publicada originalmente en 1959. Se titula “Dos o tres cosas sobre la novela de la Violencia”. En ella se resalta:

Probablemente, el mayor desacierto que cometieron, quienes trataron de contar la violencia, fue el de haber agarrado —por inexperiencia o por voracidad— el rábano por las hojas. Apabullados por el material de que disponía, se los tragó la tierra en la descripción de la masacre, sin permitirse una pausa que les habría servido para preguntarse si lo más importante, humana y por tanto literariamente, eran los muertos o los vivos. El exhaustivo inventario de los decapitados, los castrados, las mujeres violadas, los sexos esparcidos y las tripas sacadas, y la descripción minuciosa de la crueldad con que se cometieron esos crímenes, no era probablemente el camino que llevaba a la novela. El drama era el ambiente de terror que provocaron esos crímenes. La novela no estaba en los muertos de tripas sacadas, sino en los vivos que debieron sudar hielo en su escondite, sabiendo que a cada latido del corazón corrían el riesgo de que les sacaran las tripas. Así, quienes vieron la violencia y tuvieron vida para contarla, no se dieron cuenta en la carrera de que la novela no quedaba atrás, en la placita arrasada, sino que la llevaban dentro de ellos mismos (García Márquez, 1992, p. 648).

Desde la óptica del Premio Nobel de Literatura 1982, las buenas novelas sobre la violencia privilegian el mundo interior de los sobrevivientes -recuerdos, tristezas y anhelos- en lugar de inventariar el mundo exterior en sus crueldades. En vez del amarillismo o las escenas mórbidas tiene más sentido literario el drama de quienes debieron “sudar hielo en su escondite” (p. 648). Esto último, justamente, ocurre en *El abuelo rojo*. Al final de la novela, el papá de Mariana percibe que hombres armados han notado la huida de su familia en la noche y los distrae para que su esposa e hija puedan salvarse. El narrador anuncia la fatalidad en pocas palabras: “De pronto se oyó un golpe seco y luego un grito

de dolor. Era Fermín” (Romero Pacheco, 2017, p. 72). No se cae en la descripción minuciosa de lo siniestro. Si murió con arma blanca o de fuego es irrelevante para el lector. En esos momentos puntuales la escena concentra la atención en Mariana y su madre. Los nervios están a flor de piel y se acelera la marcha hasta llegar a la lancha salvadora por el miedo a ser atrapadas por los asesinos: “Merina apretó el paso para llegar rápido a la cañada. Mariana miró hacia atrás imaginando lo que había ocurrido. Tras llegar a la cañada, bajaron aún más por el desfiladero” (p. 72). En la novela, la forma exacta como mataron al papá de Tomasa, la suerte de Brahim y los momentos finales de personajes secundarios no están contados. Hay un silencio ritual del narrador, oculta datos mortuorios al lector para llevarlo a pensar que los paisajes de dolor artísticamente relevantes quedan en los surcos de la memoria y al interior de la conciencia de quienes perdieron seres queridos.

Apuntes finales

El magnicidio de Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948 y El Bogotazo son acontecimientos que partieron en dos la historia de Colombia en el siglo XX. Demasiados muertos, desplazados y desaparecidos vendrían tras el asesinato del caudillo popular. Los escritores no podían guardar silencio frente a la tragedia y han posibilitado una tradición novelística al respecto. Sobresale la *Trilogía del Fracaso*, de Miguel Torres, conformada por *El crimen del siglo* (2006), *El incendio de abril* (2012) y *La invención del pasado* (2016). Figuran también *El 9 de abril* (1951), de Pedro Gómez Corena; *Los peregrinos de la muerte* (1952), de Alberto Machado Lozano; *El día del odio* (1952), de José Antonio Osorio; *Viernes 9* (1953), de Ignacio Gómez Dávila, *Vida feliz de un joven llamado Esteban* (2000),

de Santiago Gamboa; *La última tarde del caudillo* (2018), de Jorge Eliécer Pardo Rodríguez; entre otras.

La tradición narrativa sobre el asesinato de Gaitán y sus consecuencias para Colombia urgía, en todo caso, de una novela donde se sintieran los hechos desde los ojos y la conciencia de una niña. De ahí la importancia de *El abuelo rojo* (2017), una obra que, si bien se premió y publicó desde las coordenadas de la literatura infantil, puede abordarse por lectores mayores, dada su calidad literaria y su forma poética de representar la violencia a través de insinuaciones, metáforas, simbolismos y focalizaciones de la psiquis de los sobrevivientes.

En la ópera prima de Isaías Romero Pacheco hay oficio literario y un gesto de resistencia frente a la manera como el mercado trata de encarrilar parte de la literatura infantil en estereotipos y clichés mediante “los caminos más lucrativos del éxito comercial” (Machado, 2005 p. 119). De hecho, llevar a las aulas de clase *El abuelo rojo* -sea primaria, secundaria o, incluso, universitaria- supone un reto. Los estudiantes requieren leer libros, ensayos y documentos sobre la importancia de Jorge Eliécer Gaitán, en aras de que la construcción de sentido adquiera espesor histórico y cultural.

La buena literatura no acepta censuras sobre qué contar o no a los niños y cuáles temas merecen narrarse en una novela infantil. Todo es posible de narrarse, siempre y cuando haya belleza, verosimilitud y una propuesta estética. Las múltiples formas de violencia en Colombia no son ajenas a los escritores de literatura infantil. Ellos, “hijos de los días” (Galeano, 2012, p. 6), pueden dejar un testimonio de época y, sin sacrificar los valores artísticos, plantear cosas incómodas sobre el devenir de su nación. *El abuelo rojo* (2017) de Isaías



Romero Pacheco, es una novela que se articula a un corpus de obras -novelas cortas, relatos y libros álbum- que tocan el desplazamiento, la desaparición forzada, la violencia en los campos, las duras condiciones de vida de niños huérfanos, entre otros flagelos: *Pelea en el parque* (1991), de Evelio José Rosero; *Los agujeros negros* (2000), de Yolanda Reyes; *Camino a casa* (2008), de Jairo Buitrago; *El mordisco de la media noche* (2010), de Francisco Leal Quevedo; *Mambrú perdió la guerra* (2012), de Irene Vasco; entre otras.

Tal como plantea Alice Castaño Lora y Silvia Valencia Vivas, “la literatura dirigida a los niños y jóvenes no es indiferente al conflicto armado, político y social que vive el país, ella toma una participación activa en la visibilización, crítica y transformación de los procesos violentos a través de la ficción (2016, p. 128). Isaías Romero Pacheco y cada uno de los escritores mencionados tienen el peso de un país sobre sus hombros y una responsabilidad ética y estética con la memoria, por eso funden en sus ficciones los contextos y los textos literarios. En sus obras, la belleza refigura acontecimientos traumáticos. Una belleza incómoda por las raíces históricas que la posibilitaron, pero necesaria en tanto, “las verdades desagradables –para el género humano al que pertenecemos, o para nosotros mismos- tienen más posibilidades de llegar a expresarse y ser escuchadas en una obra literaria que en una obra filosófica o científica” (Todorov, 2007, p. 87).

Referencias

- Castaño Lora, A. y Valencia Vivas, S. (2016). Formas de violencia y estrategias para narrarla en la literatura infantil y juvenil colombiana. *Ocnos*, revista de estudios en

- literatura, vol. 15, No 1, Universidad de Castilla - La Mancha, p.p. 114-131.
- Colomer, T. (2005). Las funciones de la literatura infantil y el contexto actual. *Lectura y literatura infantil y juvenil*. Manuel Abril Villalba (coord.). Málaga: Ediciones Aljibe, p.p. 25-47.
- Cortázar, J. (1971). Algunos aspectos del cuento. *Cuadernos hispanoamericanos, revista mensual de cultura hispánica*, No. 255, marzo de 1971, Madrid, p.p. 403-416.
- Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Gaitán, J. E (1968). Los mejores discursos de Gaitán. Jorge Villaveces (Ed). Bogotá: Editorial Jorbi.
- Galeano, E. (2012). *Los hijos de los días*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- García Márquez, G. (1992). Dos o tres cosas sobre "la novela de la Violencia". *Obra periodística 3, de Europa y de América*. Barcelona: Editorial Mondadori, p.p. 646-650.
- Lukács, G. (1999). *Teoría de la novela*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Machado, A. M. (2005). Por una cultura de resistencia. *Literatura infantil, creación, censura y resistencia*. Ana María Machado y Graciela Montes (coautoras). Buenos Aires: Editorial Sudamericana, p.p. 113-122.
- Molano, A. (2001). *Desterrados: crónicas del desarraigo*. Bogotá: El Áncora Editores.
- Osorio Lizarazo, J. A. (1952) *Gaitán: vida, muerte y permanente presencia*. Buenos Aires: Ediciones López Legri.
- Ospina, W. (1997). *¿Dónde está la franja amarilla?* Bogotá: Editorial Norma.
- Pérez Silva, V. (1996). *La autobiografía en la literatura colombiana*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.



- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Romero Pacheco, I. (2017). *El abuelo Rojo*. Bogotá: Ediciones SM y Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Todorov, T. (2008). *El hombre desplazado*. Buenos Aires: Editorial Taurus.
- Todorov, T. (2007). *La literatura en peligro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.



EL BOGOTAZO Y LA NUEVA NOVELA HISTÓRICA EN *EL CRIMEN DEL SIGLO* *Y EL INCENDIO DE ABRIL*, DE MIGUEL TORRES²

Daniela Melo Morales

² Este capítulo corresponde a una tesis meritoria (Nota 4.7), del trabajo de grado titulado “Memorias quebradas: El Bogotazo y la Nueva Novela Histórica en *El crimen del siglo* y *El incendio de abril*, de Miguel Torres”, sustentado en la Universidad del Tolima el 15 de diciembre de 2017 para optar al título de Licenciada en Lengua Castellana.

La literatura que cuestiona, critica y desmantela la versión oficial de los hechos históricos, incorpora en sus páginas voces escondidas entre escombros de edificios, el polvo que dejaron atentados, la última palabra que cuelga del ausente o la preocupación de un testigo por su familiar que aún no regresa. Carlos Fuentes (2011), en *La gran novela latinoamericana* afirma: “debemos imaginar el pasado para que el futuro, cuando llegue, también pueda ser recordado, evitando así la muerte de los eternamente olvidados” (p. 417). No enterrar la memoria de “los eternamente olvidados” (p. 417) implica que la literatura debe tomar la historia oficial de un país para releerla críticamente y cuestionar su pasado. Se trata de pensar en un arte que habla desde las voces de los vencidos.

Este capítulo estudia las novelas *El crimen del siglo* (2006) y *El Incendio de abril* (2012), de Miguel Torres, pertenecientes a su “Trilogía del fracaso”, cuya tercer novela se titula *La invención del pasado* (2016). La primera recrea la vida de Juan Roa Sierra y el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948. La segunda, como si fuera un gran coro, ficcionaliza múltiples voces de personas que vivieron El Bogotazo. El análisis tiene en cuenta algunas características

de la Nueva Novela Histórica, planteadas por Seymour Menton y Fernando Aínsa: cuestionamiento del discurso historiográfico; relectura e invención mimética; abolición y degradación; distorsión consciente de la historia mediante la exageración; los conceptos bajtinianos de carnaval, dialogicidad y heteroglosia.

Trayectoria del autor

Miguel Torres es artista dramático de la ENAD de Bogotá y de la Universidad de las Naciones de París. En 1970, funda y dirige la compañía teatral *El local* y paralelo a sus actividades dramáticas escribe cuentos y novelas. Entre su producción dramática se destaca en montajes teatrales *La cándida Eréndira*, *El círculo de tira caucásico*, *El proceso*, *En carne propia* (Primer Premio, Concurso Bogotá Historia Común, 1998). A nivel de cuentos, figuran: *Los oficios del hambre* (1988) y *Ladrón durante el alba* (beca de Creación Colcultura, 1994). Otras de sus novelas son: *Cerco de amor* (Premio Internacional de Novela Imaginación en El Umbral, 1999); *Páginas quemadas* (2010); y *Amor ciego* (2018). Su escritura evidencia la rigurosidad de un dramaturgo porque prioriza el drama cotidiano de sus protagonistas en vez del “Gran evento”. Es necesario indicar que las novelas de Miguel Torres en su “Trilogía del fracaso” se articulan a una tendencia de la narrativa colombiana que ficcionaliza el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán: *El 9 de abril*, de Pedro Gómez Corena; *Los peregrinos de la muerte*, de Alberto Machado; *El día del odio*, de José Antonio Osorio; *Viernes 9*, de Ignacio Gómez Dávila; *El abuelo rojo*, de Isaías Romero Pacheco; y *La última tarde del caudillo*, de Jorge Eliécer Pardo Rodríguez.



Presentación de las novelas *El Crimen del siglo* y *El incendio de abril*

El Crimen del Siglo es la primera parte de la “Trilogía del fracaso”, del escritor y dramaturgo bogotano Miguel Torres. Publicada por la editorial Seix Barral en el 2006 y en el 2010 queda como finalista en el VIII Premio de Novela La Mar de Letras. No obstante, para el año 2013, Alfaguara nota el reconocimiento de la obra en el campo literario y nuevamente sale al mercado. La obra recrea ese encuentro fatal entre Juan Roa Sierra y el líder político Jorge Eliécer Gaitán. En ella se ficcionaliza la vida íntima del presunto asesino que parte la historia sociopolítica colombiana en dos. Después de centrar al lector en el momento histórico, Miguel Torres recorre los pasos de Juan Roa Sierra e inventa las posibles causas que conducen al joven obrero a su prematura muerte. La historia humana de Juan está inmersa dentro de la situación social, política y económica de Colombia desde 1946, un año y medio antes del magnicidio del caudillo.

Juan Roa Sierra va al consultorio del quiromántico Johan Umland Gert el 9 de abril de 1948 en horas de la mañana. El propósito del joven de 26 años es convencer al amigo alemán de impedir el asesinato del líder político Jorge Eliécer Gaitán. Juan le confiesa que va a cometer el crimen, pero sus delirios de grandeza y trastornos psiquiátricos hacen que el maestro le reste importancia. Roa Sierra se encuentra con su fatal destino: le propina tres disparos a la salida del edificio *Agustín Nieto*, cerca de la una y quince de la tarde. Después del acontecimiento, Juan Roa Sierra es linchado por la turba enfurecida. Desde ese instante los habitantes de la capital de Colombia sienten profundo rencor e inician lo que se conoce como *El Bogotazo*: todas las estructuras que representan

poder y jerarquización son incendiadas y saqueadas. El dolor del pueblo colombiano se extiende por el país, sin embargo, los ánimos son aplacados tras la llegada de grupos reaccionarios a la capital.

La segunda parte de la trilogía es *El incendio de abril*. Ésta es publicada en el 2012 por la Editorial Alfaguara. La obra muestra El Bogotazo desde dos ambientes: la calle y un recinto. Esta obra funde testimonio, novela y tragedia al contar desde 68 voces el caos del 9 de abril de 1948. En la primera parte, “El día y la noche”, se refleja la ira de la memoria colectiva, desde el tendero hasta el ladrón cuentan cómo los invade el sentimiento de venganza y destrucción contra años de hegemonía. Sin embargo, cuando llega “La noche”, (segunda parte de la novela) la voz de Ana Barbusse personifica la angustia de familiares que buscan a sus desaparecidos. A través de ella, el lector percibe el miedo a la muerte y la melancolía de no encontrar a su ser querido. Mientras que la voz narrativa de “La noche y el día”, (tercer parte de la obra) la tiene el conservador adinerado Silvio Villegas. El hombre junto a su esposa y amigos se esconde en la mansión del loco Campuzano. Los mayores temores de estos personajes son la soledad y la muerte en manos de la muchedumbre enfurecida.

Jorge Eliécer Gaitán es trasladado a la Clínica Central, tres proyectiles invaden su cuerpo y amenazan con acabar su carrera política. Mientras tanto, las personas que están a su alrededor gritan estremecidas “mataron a Gaitán” y empapan sus pañuelos de sangre. Odio e ira recorren las calles de la capital, el pueblo pierde a su intérprete. Los capitalinos destruyen todo lo que representa a la oligarquía y la supresión de clases: iglesias, tranvías, edificios del gobierno, lugares emblemáticos. Paralelamente, el cuerpo de Juan Roa



Sierra es llevado al Palacio de Nariño. Para los habitantes el responsable del crimen es el presidente Mariano Ospina Pérez, quien ante la ola de Violencia y persecución de los chulavitas guarda silencio desde mediados de 1946. El viernes 9 de abril de 1948 Bogotá se consume entre saqueos e incendios, no obstante, el panorama se transforma en miedo por la sevicia de los militares. De masa popular pasan a ser seres aislados que caminan entre las llamas, el crujir de tanques y el silbido de balas.

Aproximaciones teóricas a la Nueva Novela Histórica

La ruptura que ofrece la Nueva Novela Histórica frente a la novela histórica de corte tradicional es que en vez de una “función constructiva” que mira lados épicos de los héroes nacionales, opta por una deconstrucción en la que se afecta la historia oficial y la imagen de los llamados héroes patrios, a tal punto que los reduce a su condición humana para mostrar también sus vergüenzas, miedos, traiciones. Además, marca tendencia en la escritura de Latinoamérica desde finales de los años setenta porque se atreve a cuestionar “la verdad histórica”, dismantlar la legitimidad y el discurso que ha permanecido imperante en instituciones gubernamentales y religiosas de un país. La versión no oficial “expresa con franqueza lo que no quiere o no puede hacer la historia que se pretende científica” (Aínsa, 2003, p. 84). La relectura y reescritura del texto oficial rescatan la memoria del pueblo desvanecida por el tiempo. La vida del individuo común tiene sus propios límites y preocupaciones; su obstinación no es el poder, sino la sobrevivencia. Este tipo de literatura subraya al hombre detrás del telón, sin nombre ni aplausos.

La Nueva Novela Histórica revisita el pasado desde la mirada crítica del presente y apunta a un nuevo contexto. Cuando el escritor establece un vínculo entre el ayer histórico y el ahora, observa que las consecuencias del suceso acechan como fantasmas y afectan dimensiones psicológicas, cognitivas, culturales, sociales y emocionales del individuo común. En la creación literaria la historia se muestra fragmentada, dado que sus personajes no tienen “el conocimiento completo y organizado, resultado de una investigación concluida y exitosa, más bien como una indagación en proceso, como un conjunto -casi siempre incompleto o defectuoso- de piezas de rompecabezas aún a medio armar” (Pacheco, 2001, p. 215). La fragmentariedad revela una historia con vacíos y preguntas, no se puede acceder a una verdad global, sino a versiones y contradicciones.

Además, tiene un carácter deslegitimador y deconstructivo, en el que prima “una estética de la irreverencia, la desmesura y el gesto irónico, profundizando en el empleo de diversas prácticas intertextuales y de la metafictionalidad problematizadora del pasado, esta novelística realiza un vuelco en los modos de ficcionalizar la memoria colectiva” (p. 210).

Este corpus novelístico representa las voces de individuos comunes que tienen una interpretación y experiencia propia del evento histórico porque aproxima la dimensión humana a través de descripciones de objetos y aspectos cotidianos (zapatos, un pocillo o las huellas del café derramado). El amor, lealtad, locura y desdén tienen participación en el “Gran evento” porque sus personajes sufren situaciones dramáticas paralelo a la tragedia Nacional.



Seis rasgos de la Nueva Novela Histórica según Seymour Menton

Seymour Menton analiza novelas que han roto con el esquema romántico-tradicional de narrar la historia desde 1949 hasta 1992, como lo son: *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier; *Moreira* (1949), de Cesar Aira; *El mundo alucinante* (1969), de Reinaldo Arenas; *Morada interior* (1972), de Angelina Muñiz; *La renuncia del héroe Baltasar* (1974), Edgardo Rodríguez Juliá; *Terra Nostra* (1975), de Carlos Fuentes; *Gálvez imperador do Acre* (1976), de Márcio Souza; *La guerra del fin del mundo* (1981), de Mario Vargas Llosa; *La tejedora de coronas* (1982), de Germán Espinosa; *Los perros del paraíso* (1983), de Abel Posse; *La risa del cuervo* (1992), de Álvaro Miranda. Además, el teórico norteamericano plantea seis rasgos que permiten considerar si una novela es o no Nueva Novela Histórica: 1) “La subordinación, en distintos grados, de reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas” (1993, p. 42); 2) “La distorsión consiente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos” (p. 43); 3) “La ficcionalización de personajes históricos a diferencia de la fórmula de Walter Scott” (p. 43); 4) “La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación” (p. 43); 5) “La intertextualidad” (p. 43); 6) “Los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia” (p. 44). Cabe señalar que las obras estudiadas por Seymour Menton no necesariamente tienen todos los seis rasgos. El eje central de este corpus novelístico es su carácter cuestionador y deslegitimador frente al discurso historiográfico. El autor lo que pretende en su investigación es resaltar la variedad de propuestas estéticas y las distintas formas de ficcionalizar los sucesos históricos en el contexto latinoamericano.

Seymour Menton en su primer rasgo, “la subordinación, en distintos grados, de reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas” (1993, p. 42), señala que las propuestas estéticas que abordan este fenómeno reflejan la imposibilidad de acceder totalmente a un hecho histórico. Esto se evidencia a través de técnicas como “el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados y más asombrosos pueden ocurrir” (p. 42). En ciertas ocasiones, indagar los intersticios históricos se torna oscuro, entonces, el escritor propone reflexiones a partir de la filosofía de la historia o el carácter cíclico de ésta en el argumento de su obra. En la primera, la ficción juega con la idea ¿qué pasaría si no hubiera ocurrido esa eventualidad? o si fueran otros personajes históricos o aconteciera en otro sitio; y la segunda, plantea que por más generaciones o periodos que avance la historia del hombre ésta transcurre de forma circular (cada inicio posee ascensos y al final caídas). Paralelamente a la historia ficcional el escritor recrea un hecho histórico particular, sin embargo, él mide el grado de “sucesos reales” que va a contar.

Las páginas de una Nueva Novela Histórica seducen por la intriga que siembra el autor hasta el final de su obra y la forma en que se cuenta un hecho histórico. El segundo rasgo, “la distorsión consiente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos” (p. 43), tiene un estrecho vínculo con el anterior porque refleja la imposibilidad de acceder totalmente a la historia, no obstante, el escritor pone en juego sus técnicas narrativas para persuadir al lector. Él puede omitir expresiones lingüísticas para aumentar la velocidad de la lectura, hiperbolizar sucesos, inventar rasgos de personalidad de personajes históricos, involucrar personajes ficticios o históricos del pasado en hechos del presente o viceversa.



Un autor dedica la mayor parte de su tiempo a la creación de sus personajes. Como creador juega a ser Dios y diseña a sus criaturas según las proyecciones de su realidad, recuerdos e imaginación. En el tercer rasgo, “la ficcionalización de personajes históricos a diferencia de la fórmula de Walter Scott” (Menton, 1993, p. 43), el novelista tiene dos posibilidades para contar una historia. Toma un personaje histórico, pero en vez de dar prioridad a sus gestas, las páginas se llenan de sus momentos de deterioro, soledad y vacío. Por otra parte, el escritor puede poner en escena “como protagonistas a los ciudadanos comunes, los que no tenían historia” (p. 43). Según Menton, los últimos son más usados en la creación literaria porque tienen mayor plasticidad.

El cuarto rasgo que propone Seymour Menton es la forma como se cruzan ficción y realidad. Este recibe el nombre de “metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación” (1993, p. 43). El protagonista es consciente de ser un personaje ficcional y la narración es alternada con pasajes en los que se aprecia la autoconciencia literaria. En las páginas abundan reflexiones sobre el sentido de la escritura y lectura misma o de otras obras; la dificultad de representar hechos históricos; el papel del lector en la co-creación de la obra; protagonistas que hablan de sus influencias literarias; datos, hechos o personajes de la vida del escritor. Una novela que problematiza la versión oficial de la historia no sólo reescribe sucesos históricos, parodia textos y voces establecidas o se apoya con los testimonios que surgen a través de las microhistorias.

Mediante el quinto rasgo, “intertextualidad” (Menton, 1993, p. 43), se posibilita una forma estratégica para que el autor lleve a su obra documentos oficiales, fragmentos de libros, artículos, letras de canciones, discursos célebres,

no para convertirla en un *collage*, sino para transformarla, dar fuerza a su argumento y deslegitimizar el discurso historiográfico. La intertextualidad es el diálogo de la obra con otras creaciones artísticas, producciones académicas, documentos historiográficos o textos interdisciplinarios. Estos vínculos que crea el escritor tienen como propósito criticar o proponer otra versión de un hecho trascendental para la historia. Julia Kristeva (1978), en *Semiótica 2* dice: “Para los textos poéticos de la modernidad es, podríamos decirlo sin exagerar, una ley fundamental: Se hacen absorbiendo y destruyendo al mismo tiempo los demás textos del espacio intertextual; son por así decirlo, alter-junciones discursivas” (p. 69). Dicho concepto al ser un subconjunto de un conjunto está inmerso en otras fuentes influenciadas y dan más peso al texto creado. En una enunciación no es la voz auténtica de un individuo la que se destaca sino las voces que ha leído o escuchado puestas en lugares estratégicos de su palabra.

En las novelas de carácter iconoclasta abundan la inclusión de distintas percepciones frente a un suceso histórico a partir de varios personajes dentro de una misma escena, la burla o crítica de textos sagrados o canónicos, la representación de lo grotesco y el protagonismo concedido a seres comunes en su vida cotidiana. El sexto rasgo expuesto por Seymour Menton se titula “los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia” (1993, p. 44). Dichos conceptos rompen con la seriedad, formalidad discursiva y el protocolo de determinados autores; sus páginas se alejan de la belleza, perfección de libros de historia, manuales y creaciones literarias con fines moralizantes. Cruzan esa línea de la restricción y lo convencional por medio de expresiones coloquiales, escenas cotidianas, obscenidades y el placer de lo carnal.



El primer “concepto bajtiniano” (Kristeva, 1978) es la dialogicidad, entendido como “dos interpretaciones o más de los sucesos, los personajes y la visión del mundo” (p. 44); es decir, la capacidad que tiene la obra para engendrar múltiples percepciones sobre un tema o suceso. La Nueva Novela Histórica genera diferentes perspectivas sobre un suceso histórico determinado a través de la inclusión de varios personajes en una misma escena. Paralelamente al dialogismo, en la literatura surge otra propuesta que tiene un vínculo con éste, es llamado “heteroglosia”. Mijaíl Bajtín en *Teoría y estética de la novela* (1989) señala que por medio de discursos, conciencias y lenguajes de los personajes se pone en conflicto las diversas posiciones, intenciones y argumentos del escritor: “Ese movimiento del tema a través de los lenguajes y discursos, su fraccionamiento en las corrientes y gotas del plurilingüismo social, su dialogización, constituyen el aspecto característico del estilo novelesco (p. 81). Las novelas dialógicas y de heteroglosia seducen al lector porque revelan micro-mundos en los que cada ser ficcional posee la palabra. Esto a su vez genera el efecto contrapunto, puesto que en medio de las intervenciones surge más de una perspectiva.

Otro concepto bajtiniano es el carnaval. Según Mijail Bajtín, éste ofrece a la literatura un mundo al revés dominado por seres imperfectos, con deseos carnales o secretos perturbadores. En el carnaval los personajes abandonan su seriedad para entregarse a la risa y criticar aquellas situaciones o seres que les producen tedio. Ellos se caracterizan por contravenir los valores establecidos en la sociedad y religión.

Relectura y cuestionamiento del discurso historiográfico según Aínsa

Fernando Aínsa en *Reescribir el pasado, historia y ficción en América Latina* (2003) hace aportes tanto a la Nueva Novela Histórica como al pensamiento latinoamericano. Esta forma de novelar en América Latina toma el discurso historiográfico para cuestionar la versión oficial y proponer otra perspectiva: “se trata de dar sentido y coherencia a la actualidad desde una visión crítica del pasado. La historia se relee en función de las necesidades del presente” (p. 84). El tratamiento de la historia dentro de estas novelas es innovador ya que el acontecimiento histórico no va de trasfondo sino como el principal objetivo de la trama. La memoria colectiva experimenta dos procesos con esta forma de novelar. Por un lado, al reconstruir la historia sobre escombros se encuentran microhistorias desencantadas (testimonios que vivieron el horror de los “héroes patrios” o de las “fechas simbólicas nacionales”). Por el otro, la dura responsabilidad de asumir una identidad nacional con un pasado desgarrador.

La novela de Latinoamérica reconstruye “tras esta máscara del hombre convencional, los rasgos del hombre único, individual” (p. 32) y “la vida cotidiana de un pueblo desposeído de archivos y personalidades ilustres” (p. 40). La Nueva Novela Histórica se interesa en la memoria del individuo común y cómo ésta se teje con otras historias de la memoria colectiva. Las voces que vivieron detrás del telón de las guerras, dictaduras (totalizadora, fascista o autoritaria), traiciones o conquistas muestran que la historiografía es polisémica. Cada protagonista asume una percepción distinta. Las anécdotas de los desaparecidos, silenciados, vencidos o victoriosos cambian de rostros, estratos, cultura y afectos.

El crítico hispano uruguayo propone nueve aspectos para considerar si una Nueva Novela Histórica cumple con su carácter deslegitimador y desmitificador: “relectura y cuestionamiento del discurso historiográfico” (p. 84); “abolición de la «distancia épica» de la novela histórica tradicional” (p. 86); “degradación de mitos constitutivos de la nacionalidad” (p. 87); “textualidad histórica del discurso narrativo e invención mimética” (p. 88); “los tiempos simultáneos de la novela” (p. 96); “multiplicidad de puntos de vista y verdad histórica” (p. 100); “diversidad de los modos de expresión” (p. 102); “la reescritura del pasado por el arcaísmo, el pastiche y la parodia” (p. 105) y “la Nueva Novela Histórica puede ser reescritura de otra novela histórica” (p. 110). El autor resalta en sus estudios el tratamiento, estilo compositivo y la deconstrucción que da la Nueva Novela Histórica al documento historiográfico, la importancia que aporta la vida del individuo común a la memoria colectiva, y como ésta combate contra el olvido. Cabe resaltar que de los elementos propuestos por Fernando Aínsa, en este capítulo se analizan las novelas a partir de la “relectura y cuestionamiento del discurso historiográfico” (p. 84); “abolición de la distancia épica de la novela histórica tradicional” (p. 86); “degradación de mitos constitutivos de la nacionalidad” (p. 87) y “textualidad histórica del discurso narrativo e invención mimética” (p. 88).

En el primer aspecto, “la relectura y cuestionamiento del discurso historiográfico” (2003, p. 84), la ficción replantea el concepto de veracidad y lo pone en tela de juicio. El pasado “se relee en función de las necesidades del presente” (p. 84), para deconstruir mitos y arquetipos de seres aparentemente honorables. Las historias irreverentes desentrañan datos y cifras ocultas a los pobladores, sus palabras representan un contacto piel a piel con el acontecimiento histórico. La

historiografía no responde porqué o cómo sucedieron los hechos, mientras que la literatura toma esos vacíos y recrea otras situaciones no contadas.

En el segundo aspecto, “la abolición de la <distancia épica> de la novela histórica tradicional” (2003, p. 86), la novela contemporánea se aleja del tono elitista y los finales idílicos. La Nueva Novela Histórica incorpora creaciones literarias, textos interdisciplinarios, testimonios de voces que vivenciaron el lado aterrador de un hecho histórico, el lenguaje del individuo común y su cotidianidad. La creatividad y la composición de una Nueva Novela Histórica pone en juego recursos y técnicas narrativas como: polifonía, heteroglosia, locura, vida social y privada de sus protagonistas. “Se trata de despojar a la historia anterior de su jerarquía distante y absoluta para atraerla hasta un presente” (p. 86). Por su parte, el escritor crea personajes según su imaginación, percepción histórica y seres de la vida real o ficticia.

El tercer aspecto es “degradación de los mitos constitutivos de la nacionalidad” (Aínsa, 2003, p. 87). Éste reduce el valor simbólico de héroes y fechas patrias. La literatura desde su presente se pregunta por hechos pasados con el objetivo de mostrar a los pueblos que la identidad de su país no se construye sólo con los relatos de vidas “ejemplares de conquistadores o libertadores” (p. 87), sino con el horror y su barbarie: “incorpora una visión crítica, cuando no irónica, crítica ausente de la versión oficial de los manuales de historia y de la inmediatez testimonial de la novela histórica” (p. 87). Las producciones literarias que cuestionan el discurso historiográfico rompen con la intención de moldear la identidad nacional de los pueblos.

En el cuarto aspecto, “textualidad histórica del discurso narrativo e invención mimética” (Aínsa, 2003, p. 94), las

versiones de los protagonistas establecen un contacto familiar. Los sufrimientos, alegrías, angustias y desesperaciones sensibilizan a los que están frente a la novela; a diferencia del ensayo historiográfico que muestra su lado calculador por detallar cifras de muertos y desaparecidos. En la “textualidad histórica” (p. 88), cuando el escritor termina su búsqueda bibliográfica, escoge las piezas fundamentales de los archivos historiográficos para reescribir su historia: “Carpentier afirmó, casi como una *boutade*, en una entrevista: «...*Cuanto más inverosímil le pueda parecer un acontecimiento, puede usted estar seguro de que es tanto más cierto*»” (2003, p. 88). La Nueva Novela Histórica desmiente a los “hombres mármol” (p. 111), que parecen inventados por el intachable perfil que trascienden hasta estos días: personajes históricos que se les han borrado milagrosamente las violaciones de derechos humanos, su pensamiento patriarcal, trastornos sexuales, venganza, maldad o enfermedades mentales. La “invención mimética” (p. 94) hace un proceso de inmersión porque toma aspectos de la vida cotidiana y los adapta a las necesidades de la novela. Es decir, los personajes de una obra representan situaciones y problemas reales como el desempleo, desesperación, anhelos, frustraciones, miedos, ambiciones. Mientras más aspectos humanos tengan del individuo común, mayor verosimilitud y conexión crean con la historia de la memoria colectiva. La literatura que cuestiona, también traslada al lector a la época y lo sacude por sus intensos matices, puesto que está atrapado en la piel del otro.

Otro factor importante entre literatura e historia es el papel que desempeña la memoria. Frente a este aspecto, Fernando Aínsa (2011), propone tres conceptos claves para mirar con sentido crítico y deconstructivo el pasado histórico de una nación: memoria histórica, memoria colectiva y memoria



individual. En su ponencia “Guardianes de la memoria. Novelar contra el olvido” argumenta que la “memoria colectiva” (p. 15) puede perder su esencia cuando instituciones políticas y religiosas perpetúan las historias embellecidas por héroes patrios. Plazas, parques, monumentos, bibliotecas, monedas y calles llevan los nombres y fechas nacionales. Estos “signos conmemorativos” (Ainsa, 2003, p. 61) marginan la versión no oficial, esa que cuenta horror y miedo. “La memoria colectiva” (Ainsa, 2011, p. 15) es la voz del pueblo, no obstante, si callan, la documentación historiográfica privilegia la hegemonía: “la llamada ‘memoria histórica’ ha desconcertado a sus detractores empeñados en ‘pasar página’ o asociarla con el resentimiento, la sed de venganza o el victimismo” (p. 5). Los relatos de ancianos, niños o jóvenes se deshilachan porque asumen su máscara de olvido y silencio.

La historia es releída y reescrita en la novela contemporánea porque priman los testimonios de los olvidados. La esencia de la vida cotidiana, el hombre común y los objetos que lo rodean se muestran desgarradores dentro del suceso, dado que sus preocupaciones y angustias tocan sensibilidades, humanizan. Sus voces abren un paréntesis en la historiografía y dicen “aquí está incompleto”. El tiempo subjetivo se yuxtapone al objetivo. La linealidad cronológica se rompe para dar paso a una narración con saltos temporales (analepsis o prolepsis) y un destino distinto para sus protagonistas. El escritor busca entre los intersticios históricos los relatos de los vencidos, en sus páginas el discurso historiográfico es cuestionado a través de los fragmentos de la memoria de los individuos comunes. La Nueva Novela Histórica rememora el tiempo subjetivo, el de humanos sin rostro. El novelista observa la historia con lupa y allí descubre que las experiencias varían de tamaño según la distancia que los protagonistas tienen con el evento. Entre polvo, huesos y escombros surgen historias paralelas a la oficial.



El crimen del Siglo y El incendio de abril: De la violencia al Bogotazo, una perspectiva desde la Nueva Novela Histórica

El crimen del siglo (2013) y *El incendio de abril* (2012) son novelas desafiantes, dado que cuestionan la historia oficial, la prensa y radio desde 1946 hasta el 9 de abril de 1948 y ceden su protagonismo a rostros cotidianos y al asesino en vez de su víctima. El “Cuestionamiento del discurso historiográfico” (Aínsa, 2003, p. 84), se refleja en la obra a través de dos aspectos: El papel de la radio y el significado de Gaitán en las novelas. En el papel de la radio, la historia se deconstruye desde la perspectiva de narradores y personajes. El novelista relee de forma crítica los periódicos *El Tiempo*, *El Espectador* y las emisoras radiales *La Voz de la Víctor* y *La Radiodifusora Nacional de Colombia*, debido a la poca relevancia que le dan a la tensa situación económica del país, los problemas sociales, la ola de crímenes producto de la violencia política y la otra versión de lo sucedido durante El Bogotazo.

En *El crimen del siglo* se cuestiona el papel de la *Radiodifusora Nacional de Colombia* porque se refleja el enfoque didáctico de las emisoras propuesto por el presidente liberal Eduardo Santos: “Estarán excluidas de ella las polémicas personales, voces de discordia, las propagandas interesadas. Sus únicos propósitos son: trabajar por la cultura nacional en todos los órdenes; colaborar con las universidades, colegios y escuelas en intensas labores de enseñanza” (1940). Este medio de comunicación tiene mayor audiencia en Bogotá por ser la sede principal. Sin embargo, las noticias que indican la verdadera atmósfera en la que está Colombia entre 1946 y 1948 son reemplazadas con formación

cultural y educativa: “Los policías del resguardo habían disparado en la tarde del viernes sobre un grupo liberal que asistía a una concentración política en la población de Suta, [...] cuando la voz del locutor fue interrumpida en forma abrupta y reemplazada” (Torres, 2013, p. 33). La obra recrea el momento en que al locutor le cortan la noticia y los oyentes perciben este hecho. Los boletines informativos que describe el autor en la novela se funden con las historias de vida de los personajes, en este caso con María de Jesús Forero. El viejo radiecito hace parte de su cotidianidad. Cuando el locutor se sale de los parámetros y publica la noticia, María queda atónita por los graves acontecimientos.

Por su parte, en *El incendio de abril* (2012), Torres cuestiona el manejo de la información de los medios de comunicación del 9 de abril de 1948 tras el magnicidio de Jorge Eliécer Gaitán. La participación de la radio es crucial porque los locutores priorizan los daños materiales por encima de la crueldad de los militares: “ponen más énfasis en los saqueos que en el número de víctimas” (p. 223). Miguel Torres al fundir “intertextualidad” (Menton, 1993, p. 43) con “cuestionamiento de legitimidad histórica” (Aínsa, 2003, p. 84) crea una obra desencantada de esos finales de los años cuarenta. La palabra Violencia es mencionada por primera vez en la radio, justo el viernes 9 de abril de 1948. Sin embargo, el locutor que la enuncia responsabiliza al pueblo por los muertos y destrucción. A través de la perspectiva y angustia del estudiante Nicolás Mena Palacios por tener noticias de sus familiares, Torres hace una relectura al discurso del locutor: “refiriéndose, con lujos de detalle, a los primeros brotes de violencia que desató el crimen, al dramático traslado de Gaitán a la Clínica Central y a la gravísima situación de orden público que tiene postrada a la ciudad” (2012, p. 166). Esos “brotes de violencia” (p. 166) no



se originan en aquel momento fatídico, sino que inician en 1946 tras el posicionamiento del conservador Luis Mariano Ospina Pérez a la presidencia y el triunfo de los liberales ante Cámara de Representantes y Senado en el 47; como lo expresa Jesús Antonio Bejarano: “la violencia es claramente la prolongación de la crisis política y de la dislocación entre el campo social y el campo político” (1985, p. 309).

El periódico *El Tiempo*, a través de su corresponsal en Pereira, menciona la tensa atmósfera que se vive en todas las partes del territorio colombiano en 1947: “El éxodo de familias en Apia, Belén de Umbría y Anserma, les suministro la sensacional información, con los nombres de casi todas las que aquí han llegado durante los últimos días buscando salvar sus vidas” (Duque, 5 de octubre de 1947). Esta aseveración oculta los sucesos desde hace dos años y cuando el pueblo estalla de rabia por las injusticias y desatención son tildados de violentos. Para el 9 de abril de 1948 hombres y mujeres se enfrentan con elementos rudimentarios a “un ejército del siglo XX armado con todas las de la ley, fusiles, revólveres, ametralladoras, tanques” (Torres, 2012, p. 200). Esos rostros perdidos en el tiempo llenan vacíos con sus historias.

Otro de los cuestionamientos es la falta de planeación por parte de los personajes que se toman la *Radiodifusora Nacional de Colombia*. En Bogotá la mayoría de la población sigue esta emisora y el primer contacto que establece la multitud enfurecida es con este medio. Tanto estudiantes de la Universidad Nacional, pobladores, algunos policías y personajes como Jorge Gaitán Durán, Jorge Zalamea, Jaime Ibáñez y Jorge Añez no dan las directrices idóneas para conducir al pueblo. En medio del calor de las ideas les dicen a los oyentes que tomen objetos de los almacenes, sin embargo, no previenen que la lucha es desigual porque ellos cuentan

con armas elementales: “Había que asaltar las ferreterías, tomarse las carreteras y los puentes, [...] asaltar los mercados, las tiendas, aprovisionarse de alimentos” (Torres, 2012, p. 110). Esto repercutió negativamente después del nefasto 9 de abril porque los periódicos como *El Tiempo*, *El Espectador* o *El Siglo* hablan de la destrucción y saqueos.

Dentro del escenario del Bogotazo hay algunos personajes que reflexionan los resultados de la revuelta popular. Para el ebanista Epaminondas Rojas, las causas que los distancia del triunfo de derrocar el gobierno de Ospina Pérez son la falta de organización y el descontrol emocional: “Yo creo que ninguno de nosotros sabía que era lo que íbamos a hacer allá adentro. Estábamos llenos de rabia y de dolor, pero no sabíamos cómo desfogarnos” (Torres, 2012, p. 63). La destrucción y caos que se genera el 9 de abril de 1948 en Colombia es porque el pueblo siente desolación.

El segundo elemento es el significado de Gaitán en las novelas. El Jorge Eliécer Gaitán de Miguel Torres es el intérprete del pueblo liberal. Hacia finales de los años cuarenta está en la cima de su carrera política y ejerciendo su título de Doctor en Jurisprudencia de la Real Universidad de Roma. Su oratoria se caracteriza por generar movimiento entre las masas populares: “La verdad es que nadie en Colombia ha sembrado raíces tan profundas en el corazón del pueblo. Él sabía fundir la pobreza y el abandono, para mutarlos como en un crisol, en pasión revolucionaria” (Galindo, 1998, p. 162). Como candidato a la presidencia conoce las necesidades de la población menos favorecida de Colombia. Gaitán o “El Jefe”, como lo llaman, es la esperanza de transformación política, agraria y económica del país.

La imagen de Gaitán sobrepasa los límites del territorio colombiano debido a su aporte en el campo forense y derecho

penal sobre la importancia de la conducta de un individuo en casos criminales. Sus marchas se caracterizan por ser emotivas y los pobladores se sienten reivindicados en sus discursos. Para las elecciones de 1950 el pueblo ve más cerca a su “país nacional”. Un ejemplo en *El incendio de abril* (2012) es el testimonio del ferroviario Adalberto Pinzón, donde compara el 9 de abril con las manifestaciones organizadas por el caudillo: “Era igual a una de esas concentraciones a las que nos tenía acostumbrados Gaitán, con el pueblo alrededor, oyendo esos discursos suyos que clamaban por la paz y la justicia, pero sin machetes ni sables ni gritos desgarrados” (p. 83). El tiempo pasa, pero la memoria de los que aún recuerdan el 9 de abril sueñan cómo es el futuro de Colombia si en 1948 no es asesinado; mientras que otros lo ven como “El Negro” que quiere transgredir los parámetros fijados por la oligarquía con sus ideas socialistas. Las novelas tienden “a descronologizar el relato” (Aínsa, 2011, p. 12), la imagen de Gaitán es percibida desde distintas perspectivas sociales y económicas.

El escritor toma dos sucesos históricos y los lleva a su obra. El primero, “La marcha de las antorchas” organizada el 18 de julio de 1947 por Jorge Eliécer Gaitán. Torres yuxtapone en sus personajes esa emotividad que recuerdan los testigos de aquel viernes. En esta manifestación se entrelazan los destinos de Juan Roa y Gaitán. El Roa Sierra ficcional siente una confusión en sus sentimientos porque experimenta rencor, y a su vez, está atraído por esa voz dirigente y sus denuncias: “Mientras Roa atravesaba el amplio espacio de la concentración un prolongado bostezo del viento azotó sus cuatros costados, y fue como si el eco de la voz de Gaitán se oyera todavía imprecando al gobierno por la violencia oficial” (Torres, 2013, p. 61). El viernes 18 de julio por primera vez caminan en silencio y con antorchas en las manos viejos,

niños y jóvenes en Bogotá. El pueblo marcha porque está cansado de la desigualdad y persecución. El segundo suceso es el sábado 7 de febrero de 1948, la población hace a un lado su tendencia política. Liberales, conservadores, comunistas y los que se declaran al margen de una ideología se juntan en “la Marcha del Silencio”. El autor de “yo no soy un hombre, soy un pueblo” sacude los ánimos caídos de la masa popular. Por fin, a lo largo de la historia colombiana, encuentran a un intérprete y no un político.

En Bogotá sobran las palabras a las tres de la tarde: “La multitud viste ropas oscuras y agita en las manos banderines negros y rojos. Marchan de luto por el país que sangra a causa de la violencia” (Torres, 2013, p. 115). Gaitán es un hombre que conoce las necesidades y problemáticas del pueblo. Sabe sobre la pobreza y de la lucha de la clase trabajadora. La voz metálica del abogado y jurista Jorge Eliécer Gaitán retumba en la Plaza Bolívar y en el Teatro Colón; sus discursos generan conmoción en los colombianos. En esas dos oportunidades la población sale a las calles a exigir a la presidencia de Mariano Ospina Pérez no más Violencia. No obstante, al “Negro Gaitán” le lueven críticas de su detractor político Laureano Gómez y del jefe de la Policía Nacional Virgilio Barco antes de la “Marcha del Silencio”: “A Barco le sobraba paño verde bajo las insignias para jugar a dos bandos. Y eso fue lo que hizo. En la ciudad nadie ignoraba que la fuerza pública debía permanecer acuartelada por orden suya” (2013, p. 116). El novelista critica la función de la policía de la época, puesto que no brinda garantías sobre los derechos y libertades. Quien lee inicialmente esta obra asume que muchos de los hechos narrados hacen parte de las exageraciones del escritor. El jefe de la Policía Nacional de Colombia está alerta ante el “primer asomo de violencia” (Aínsa, 2013, p. 81). Esta imagen es “grotesca” (p. 81) para Miguel Torres porque hace parecer



que quienes desangran al país con la persecución política son los civiles y no los uniformados.

El crimen del siglo (2013) retoma esos rumores en cafés y bares de Bogotá sobre el número de enemistades que tiene Gaitán. Sus fuertes señalamientos dentro del partido liberal, las denuncias sobre la Violencia y su marcada personalidad despiertan rencores en todas las clases sociales: “lo van a joder, enfatizó el de la gabardina. ¿Y quién putas se le va a medir a semejante vaina? El cliente es lo de menos” (p. 124). El autor recrea a través de la ficción las discusiones que se dan en lugares públicos. Sin embargo, en *El incendio de abril* (2012) ya no es un corrido de pasillo sino una sentencia. El testimonio del tipógrafo Florentino Tapias evoca esas voces que tildan a la oligarquía de ser los responsables: “Él los tenía señalados. A los godos, por la violencia que desataron contra el pueblo liberal en el campo desde el 46, y a los liberales, por la corrupción, por las componendas” (2012, p. 93). El papel del narrador en la novela es replantear y cuestionar los sucesos y lo dicho por los prohombres durante uno de los periodos más violentos de la historiografía colombiana. El hombre histórico se redimensiona en “hombre real” (Aínsa, 2003, p. 42). La obra muestra la otra cara de sus protagonistas, desnuda pensamientos y actitudes. Allí cada personaje tiene su atmósfera. Mariano Ospina Pérez, Virgilio Barco, Laureano Gómez, Plinio Mendoza Neira, José Antonio Montalvo, Darío Echandía y Jorge Eliécer Gaitán son releídos desde el presente.

Relectura, la Bogotá de las dos caras

Miguel Torres en *El crimen del siglo* (2013) muestra dos atmósferas históricas colombianas: local y nacional. El escritor encuentra que, en Bogotá, las problemáticas

son distintas al resto del país. En la capital de Colombia los dramas cotidianos se originan con el alza de precios en la canasta familiar; racionamiento de servicios públicos; una ciudad fragmentada (la céntrica al estilo colonial y la de los suburbios) y el alto índice de desempleo. No obstante, los pobladores olvidan sus penas ante la comida, bebida y música que ofrece el gobierno conservador para la inauguración de la IX Conferencia Panamericana. Paralelamente a los hechos locales, en Colombia la ola de crímenes, destierro y desapariciones asecha a liberales. En *El incendio de abril* (2012), el sentido de las calles de Bogotá es trastocado tras la revuelta popular del Bogotazo. Sus líneas de estratificación tan marcadas en la primera novela se borran en la segunda. La alta cultura queda reducida entre escombros y cadáveres.

Un aspecto presente en *El crimen del siglo* (2013) es “la relectura e invención mimética” (Aínsa, 2003, p. 84). Una constante es el papel que juegan los capitalinos ante los festejos organizados por el Estado para la inauguración de la IX Conferencia Panamericana. La ciudad cívica crea asombro entre los representantes de las delegaciones latinoamericanas, ministros de relaciones exteriores de las diferentes latitudes y turistas. La zona céntrica de Bogotá atrapa las admiraciones con sus edificios pintados, el hechizo arquitectónico, la efusividad de los capitalinos, su alta cultura y sus “banderas desplegadas en azoteas, balcones y ventanas, así como en los postes y faroles del alumbrado público (Torres, 2013, p. 241). Bogotá está preparada para mostrar su máscara “a los miembros de las delegaciones y a los centenares de periodistas recién llegados que habían salido de sus hoteles y hospedajes a disfrutar de las bondades de la ciudad” (p. 244). Cabe destacar que, para el escritor, la responsabilidad no solo recae en la negligencia del Estado, puesto que los habitantes también están implicados. Ellos se integran a los festejos que



organiza el gobierno, se entregan al gozo sin notar que son usados para mostrar una unión, felicidad e igualdad entre el “país político” y “el país nacional” que tanto critica Jorge Eliécer Gaitán (1946) en sus célebres discursos.

Fernando Aínsa señala que la historia se relee en las necesidades del presente, dado que desde el tiempo actualizado se mira hacia el pasado y se junta las piezas del rompecabezas histórico con su versión bárbara e idílica. El escritor al retratar esos problemas locales y nacionales cuestiona el papel del periódico *El Tiempo* porque destaca la importancia de la IX Conferencia para el país y ésta ocupa varias páginas: “El gobierno de Colombia ha hecho una buena labor en preparar esta reunión” (Comité de redacción, 2 de abril de 1948). Uno de los aspectos criticados por Torres es la negligencia del Estado hacia las personas de condición económica baja. La pobreza se maquilla con lugares pintados y banderas izadas para evitar la vergüenza. La gente de escasos recursos es marginada de la zona céntrica y sus casas desaparecen de los cerros capitalinos: “Más de una vez recorrieron la hermosa alameda del Paseo Bolívar y se maravillaron de la metamorfosis que se había operado en aquellos parajes de tugurio poblados de chozas, cuevas y bareques que el alcalde había ordenado arrasar” (Torres, 2013, p. 179). Cuando el escritor entra a los universos mentales de sus protagonistas revela las distintas formas de pensar de finales de los años cuarenta, sus paisajes urbanos y algunos rurales, el estilo de vida y las luchas cotidianas por sobrevivir.

La cara estética del corazón de Colombia oculta a los extranjeros la realidad de “las bulliciosas calles de los barrios populares que mostraban la otra cara, fea, sucia y desgreñada, de Bogotá” (Torres, 2013, p. 178). Para la inauguración, el gobierno de Ospina Pérez esconde su miseria real. Fuera

del perímetro colonial el ambiente es desolador y se pone en tela de juicio ese título de Atenas Suramericana. La obra está impregnada de “la *mímesis* de la realidad, [...] tal como lo consagra la aparición del género novela al incorporar lo inmediato y lo cotidiano a su universo” (Aínsa, 2003, p. 21). La narrativa relee a través de la “invención mimética” (p. 94) el significado que denotan lugares y objetos de esa Bogotá de finales de los años cuarenta; los estratos sociales a partir de los diseños arquitectónicos y la dimensión real de barrios que se alejan de conceptos suntuosos.

La novela desentroniza lugares élités y se sumerge en la cotidianidad de seres humildes, sus necesidades y anhelos. Además, revela las dos caras de Bogotá a través de la experiencia que perciben los protagonistas al entrar en contacto con el hipnotismo que genera la zona céntrica. Estos se caracterizan por evocar cierta nostalgia hacia épocas pasadas, un ejemplo rememorado en la novela es el clásico septimazo: “se bajó del tranvía echó a caminar por la carrera Séptima, llamada también la calle real, camuflado entre el torrente anónimo que desbordaba los andenes de regreso a sus hogares disfrutando del clásico septimazo, paseo habitual de los bogotanos” (Torres, 2013, p. 24). Uno de los atractivos históricos es la carrera Séptima, pero en la obra se rompe el estilo enigmático neoclásico al convertirse en la búsqueda de empleo por parte de sus habitantes: “no es sino a salir a echarse un septimazo, añadió. De cada diez personas que uno ve paseando por la calle cinco andan buscando trabajo” (Torres, 2013, p. 143). *El crimen del siglo* (2013) relee no solo los sucesos de 1947 y 1948, sino que se compenetra con la “historia anónima vivida lejos de los centros de poder privilegiados por la historiografía oficial” (Aínsa, 2003, p. 29). La obra por medio de esas microhistorias interpreta la esencia del individuo común, reduce el valor simbólico de la



Atenas Suramericana y prima la vida auténtica de esa cara marginal de la capital colombiana.

Después de la una y media de la tarde la capital es “releída en la simple perspectiva del tiempo transcurrido” (Aínsa, 2003, p. 28). Su valor histórico es trastocado y pasado el 9 de abril se reconstruye con escombros y cenizas de los que perecieron allí. Cincuenta y ocho años pasan entre el magnicidio de Jorge Eliécer Gaitán y la primera publicación de la novela de Miguel Torres. Sus palabras punzantes se sumergen dentro de los sectores conocidos y desconocidos para desempolvar la Bogotá con su hechizo roto: “la visión es apocalíptica. Un reguero de cadáveres lavados por la lluvia que se va llevando la sangre, heridos que claman ayuda a gritos, vándalos que tropiezan unos con otros disputándose a empollones las paredes” (Torres, 2012, p. 153). La capital se transforma en una metáfora de la desolación. Por medio de las microhistorias, la ficción reconstruye con verosimilitud el pasado de hombres, mujeres y niños detrás del telón del Gran evento. La turba enfurecida destruye lo que representa a la oligarquía y la supresión de clases, una ilustración es el testimonio de la costurera Rosalinda Salguero: “Nosotros no somos rateros. No vinimos a robar. Somos gaitanistas y vinimos a destruir y quemar los edificios del gobierno, las iglesias de los curas y los negocios de los ricos” (Torres, 2012, p. 69). A partir de voces comunes y corrientes surge otra versión de los sucesos del 9 de abril. Los personajes saquean para conseguir armas y combatir. Fernando Aínsa afirma que “el cuestionamiento de legitimidad histórica puede servir para hacer ‘justicia’ al convertir personajes marginalizados de los textos historiográficos en héroes novelescos, restablecimiento de la verdad histórica” (2002, p. 84). Los “héroes novelescos” (p. 84) de Miguel Torres son rostros comunes y corrientes que desmienten lo dicho por la historia oficial y los medios

de comunicación. Sus vidas y recuerdos son un ejemplo de antítesis para la historiografía.

La abolición y degradación de personajes y sucesos históricos

La abolición y degradación reflejan el origen y consecuencias de la Violencia en *El crimen del siglo* (2013); mientras que *El incendio de abril* (2012), es abordada desde dos aspectos: El primero, la traición del Ejército y jefes del partido liberal; el segundo, la transformación del odio al miedo del pueblo colombiano durante el viernes 9 de abril de 1948. El escritor cubano Fernando Carpentier es contundente al decir: “y cuando más inverosímil le pueda parecer un acontecimiento, puede usted estar seguro de que es tanto más cierto” (Citado por Echevarría, 2008, p. 83). En el momento en que una obra literaria integra ciertos episodios históricos parecen invención, exageraciones o fabulaciones por parte del autor. Pero cuando se trata de historia, la mayoría de sucesos no son incoherencias, distorsiones o disparates, estos realmente ocurrieron. Con la abolición y degradación se desenmascara a los monstruos de la historia. La primera figura política desmitificada en *El crimen del siglo* (2013) es José Antonio Montalvo: “La amenaza de defender a sangre y fuego la posición de Ospina Pérez, lanzada meses atrás en el Senado de la República por el ministro de Justicia y Gobierno José Antonio Montalvo, cobraba vigencia día a día como consigna” (Torres, 2013, p. 176). La figura de este conservador es desmantelada tras declarar públicamente los intereses del gobierno conservador para extender su hegemonía a través de la Violencia. El 16 de marzo de 1947 el liberalismo obtiene mayor plaza ante la Cámara de Representantes y Jorge Eliécer Gaitán es su jefe. Pasan ocho meses cuando el ministro de



Gobierno expresa el 7 de noviembre de 1947 su desacuerdo sobre el proyecto que circula de la no conservatización del Cuerpo de la Policía Nacional.

Para el escritor bogotano, los chulavitas son “civiles armados por las autoridades” (Torres, 2013, p. 119) que surgen en la vereda Chulavita del municipio de Boavita, ubicada en Boyacá. Su función es sembrar terror a los pobladores que se identifiquen con partidos diferentes al conservador. Desde 1946 tras la victoria de Mariano Ospina Pérez se intensifican los crímenes en dicho Departamento. Un ejemplo de ello es la noticia publicada en la prensa *Sábado*, del 10 de enero de 1948: “En Duitama, en Chiquinquirá, en Soatá, en Saboyá armas oficiales disparan sobre los campesinos indefensos” (Forero, p. 6). Torres crea un puente intertextual entre los datos novelados y la ficción. Este autor colombiano funde la ficción con la realidad. Las historias se caracterizan porque los personajes experimentan sus dramas dentro de la tragedia nacional, sus vidas hacen parte de la historia.

Miguel Torres a través de sus personajes revela el desconocimiento que tienen los capitalinos sobre los problemas nacionales. La columna “ante la violencia conservadora” publicada en el periódico *El Tiempo* del sábado 1 de marzo de 1947 menciona los graves sucesos que sacuden al país. Sin embargo, no señala la frialdad con la que son masacrados los cuerpos, ni las cifras de desterrados o los horrores que recuerdan los vivos: “por su vinculación con liberales, pacíficos ciudadanos se ven obligados a abandonar sus lugares de domicilio por el temor de ataques inesperados; trabajadores sencillos dejan su labor y viajan en busca de otras tierras, porque la persecución se extiende” (Comité editorial, p. 4). La Violencia desde 1947 deja de ser primicia para la prensa y radio porque en Bogotá se hacen repetitivos

los rostros que huyen del horror. Además, la novela relee de forma crítica una de las fechas históricas más importantes para Colombia: El 30 de marzo de 1948. Este hecho paraliza el centro del país, los medios de comunicación difunden la importancia que tiene la IX Conferencia Panamericana y el gobierno conservador de Mariano Ospina Pérez presume la honorabilidad de la Atenas Suramericana.

En *El incendio de abril* (2012), los personajes no sólo son intimidados por la presencia del Ejército, también hablan de la experiencia amedrentadora que ocasionan otros actores armados como “curas [...] disparando desde la torre de la iglesia” (p. 84) o soldados “con los uniformes y los cascos alemanes hundidos hasta las cejas (p. 184). Dichos seres se caracterizan por una actitud de voracidad. Cabe resaltar que, para el escritor bogotano, los chulavitas surgen durante el mandato de Luis Mariano Ospina Pérez y no posteriormente al Bogotazo como lo reseña la *Radio Nacional de Colombia*: “los orígenes de esta contienda partidista tienen que ver, por supuesto, con el asesinato del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán” (27 de septiembre de 2016). Para la fecha ya son el grupo más reaccionario de la época y tienen como misión sembrar el terror desde 1946: “El crujir de las canecas y objetos abandonados por los saqueadores, el estrépito de los postes de luz derribados que se van llevando por delante mientras el loco de arriba sigue disparando (Torres, 2012, p. 251).

Las historias que surgen alrededor del 9 de abril nacen como “una intimidad del acontecimiento” (Aínsa, 2003, p. 57); por ende, surgen temas como venganza, amor, infidelidad, atracción física, placeres carnales y materiales, la pérdida de un ser amado o ansias de matar. Un ejemplo de lo anteriormente mencionado es la aflicción de Rosa Inés Torres, madre del niño Miguel Torres y quien en ese momento tiene siete



años: “A mí hasta se me olvidó que habían matado a Gaitán, siendo que todos en la familia somos gaitanistas. Entonces, al entrar a la casa, vi a mi hijo sentado en el canto de su abuela” (Torres, 2012, p. 44). La obra focaliza también la forma en que cada personaje vive el nueve de abril, y así como matiza y recrea el desamor también las páginas exploran la mente de quienes buscan a sus familiares. Esta historia se relaciona con el elemento de la “metaficción” (1993, p. 43), propuesto por Seymour Menton, dado que la historia ficcional hace parte de la vida del yo biográfico de Miguel Torres. El autor narra en la novela un episodio de su privacidad. En una entrevista concedida a Santiago Rivas para el programa *En órbita*, Torres dice: “Escogí una forma como testimonio. Hay uno que es de mi mamá, que figura buscándome a mí. Entonces, hay uno de esos relatos que tienen mucha cercanía afectiva conmigo” (30 de abril de 2013). Él cuenta la historia de la mamá, de su “Rosa de los vientos” como lo indica en la dedicatoria del libro.

Otro hecho histórico puesto en tela de juicio es la ausencia de la policía en aquel fatídico viernes. En la Guardia Presidencial “se jugaban la vida por la defensa de las instituciones” (Torres, 2012, p. 177) y por las calles “comenzaron a llover disparos” (p. 91). La Tercera, Quinta y Novena División de la Policía son acuarteladas y reemplazadas por militares de distintas zonas del país como Boyacá. En *El Tiempo* del 1 de mayo de 1948, miembros de la policía explican por qué el 9 de abril acatan la orden de no salir de la Estación: “ninguna otra, ni del ministro de gobierno, ni del director de la policía, ni del subdirector de la institución, ni del oficial de guarnición. [...] Permanecieron hasta el lunes cuando llegó el ejército y tomó todas las armas” (Comité de redacción, p. 11). La degradación reduce el valor de aquellos protagonistas que siembran terror en la memoria del pueblo, la desmesura de los chulavitas y la cobardía de los jefes liberales para derrocar al gobierno de Ospina Pérez.

La distorsión de la historia sobre el magnicidio

Uno de los aspectos que Torres relee es la manera en que Juan Roa Sierra termina involucrado en la escena del crimen de Gaitán. El joven desempleado toca fondo en su autoestima y despierta un profundo rencor hacia el político liberal por ser el responsable de sus desdichas. La imagen titánica del caudillo lo persuade y comienza a compararse. Juan asume una actitud victimizada para obtener lo que desea, “en la vida todo los separa. Uno elige un camino sembrado de espinas, el otro es un juguete en las manos del destino” (2013, p. 238). El joven obrero se deja arrastrar por la quietud y su falta de decisión, Jorge Eliécer persevera en medio del sacrificio y la modestia. Los sueños fortalecen la personalidad del caudillo, en Roa la energía se agota. Su curiosidad malsana lo conduce a un callejón sin salida: “su presencia en el barrio a esas horas de la noche obedecía a otras razones muy personales que tenían que ver con su resolución de asesinar a Jorge Eliécer Gaitán” (Torres, 2013, p. 154). El autor busca las posibles causas que desembocan en la fecha más trágica para la memoria colectiva de los colombianos.

Jorge Eliécer Gaitán Ayala es impactado con tres proyectiles de un arma de fuego reniquelada *Smith & Wesson*, calibre 32 corto, cerca de la una y diez de la tarde afuera del *Edificio Agustín Nieto*. La prensa y personas que cuentan su experiencia con El Bogotazo describen a un individuo distinto a Juan Roa Sierra en la escena del crimen, como lo afirma Alejandro Vallejo, uno de los acompañantes de Gaitán en el momento de su asesinato: “El retrato muestra a un hombre mucho más joven, de cara un tanto llena y mirada inexpresiva. El hombre que yo vi asesinando al Dr.

Gaitán era [...] un rostro pálido, anguloso, algo demacrado. [...] En sus ojos brillaba una mirada de odio” (Citado por Garavito, 1973, p. 14). Torres cuestiona la versión oficial sobre el verdadero asesino del candidato presidencial para las elecciones de 1950-1954. En el momento del crimen un hombre se adelanta y éste es quien le propina los disparos. La novela “se nutre de los datos históricos y los trasciende en creación, sin que la invención desmienta la información” (Aínsa, 2003, p. 80). Miguel Torres evidencia esa relectura crítica y minuciosa frente a esas versiones diferentes sobre el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán: “Alcanzó a distinguir una silueta de un hombre que levantaba el brazo con un objeto reluciente en la mano. Roa Sierra pensó que el blanco era él y brincó al quicio del corredor” (Torres, 2013, p. 382). Desde la perspectiva del narrador, Roa no es el ejecutor. Torres recrea en un primer plano el temor que siente Roa cuándo ve de frente al verdadero homicida.

En *El crimen del siglo* (2013) y *El incendio de abril* (2012) hay tres hombres en la escena del crimen: Plinio Mendoza Neira quien acompaña del brazo a Gaitán, Roa y otro que desaparece de los anaqueles de la historiografía: “Al de [...] gris a rayas blancas, volví a verlo parado en medio de los rieles, aterrorizado, con un revólver en la mano derecha, al otro, el de carmelito, lo detuvieron un par de policías en la cera” (2012, p. 15). Torres por medio de la invención revela la imposibilidad de acceder a la historia. Setenta y un años lleva el crimen impune de Jorge Eliécer Gaitán. En estas novelas hay “un cruce, una intersección discursiva, un diálogo” (Aguirre, 2001), porque personajes como los dos hombres que le dan la orden a Roa de matar a Gaitán aparecen en la segunda novela. Cuando Ana Barbusse hace el recorrido por las desbastadas calles de Bogotá, encuentra los cadáveres de estos individuos en el mismo Oldsmobile negro

que conducen en la primera obra: “Uno de los de atrás es un pelirrojo con el pelo oscurecido, empapado en sangre, y la cabeza ladeada sobre el hombro. De haberlo visto su cara me hubiera causado risa. Ahora me da miedo. Tiene cara de perro” (Torres, 2012, p. 236). La historia se repite a través de los años, un solo individuo es el ejecutor: Juan Roa Sierra. Además, de este personaje existen muchas historias como su esquizofrenia y la rareza de su comportamiento.

Detrás del personaje de Juan Roa Sierra

La “ficcionalización de personajes históricos a diferencia de la fórmula de Walter Scott” (Menton, 1993, p. 43), surge cuando Miguel Torres crea a Juan Roa Sierra a partir de los fragmentos de la historia. Este joven nace el 4 de noviembre de 1921. Hijo de Encarnación Sierra y Rafael Roa. De sus catorce hermanos, solo sobreviven seis (Eduardo, Luis, Vicente, Rafael, Gabriel) y Juan es el penúltimo. El matrimonio tiene una casa en el barrio *Egipto*, cerca a la de la familia Gaitán Ayala. Las casualidades del destino cruzan a Juan Roa y Jorge Eliécer Gaitán por habitar en el mismo sector; no obstante, las familias toman caminos diferentes y dadas las circunstancias económicas de los Roa Sierra se trasladan al barrio *Ricaurte*. El escritor bogotano muestra la transformación de su personaje a lo largo de la obra: “Además de sus achaques y de su falta de trabajo ahora le ha dado por esas extravagancias de hablar solo, como si se le estuviera corriendo la teja (Torres, 2013, p. 33). El autor distorsiona la vida íntima de Roa Sierra, lo exagera, reduce su psiquis y eleva su condición humana. Para la literatura, él tiene un historial de vida y existe más allá del 9 de abril de 1948. Miguel Torres se preocupa por llenar esos vacíos históricos; por ende, el año de 1947 es el punto de partida de la trama: “Juan había



consagrado las primeras semanas de enero a consignar hojas de vida en Bavaria, Ferrocarriles Nacionales, Talleres Centrales, medianas y pequeñas empresas” (Torres, 2013, p. 125). La historia lo reduce como el villano que marca en dos la historia de Colombia, pero no pregunta por el origen de los hechos, ni explora con profundidad a otros posibles señalados.

Miguel Torres desarrolla en su escritura literaria una rigurosidad estética que va entretejida con las palabras y el silencio del amor filial. El escritor narra el último contacto humano y desgarrador entre madre e hijo: “Escuchó, por fin, la voz de Juan, le volvió el alma al cuerpo. Aquí estoy, mamá. Dónde, dónde, preguntó la madre. Aquí, debajo de la cama, dijo Juan. La mujer se asomó y lo vio encogido como un gusano” (Torres, 2013, p. 353). Miguel Torres le da la vuelta a la historiografía al ficcionalizar la vida del presunto victimario de Jorge Eliécer Gaitán y dar prioridad a voces comunes y corrientes que cuentan una versión opuesta a la oficial. Mientras el discurso oficial rememora con orgullo una historia nostálgica, estos rostros desconocidos recuerdan el horror y barbarie de sus héroes.

Conceptos bajtinianos

El rasgo sexto propuesto por Seymour Menton “los conceptos bajtinianos de dialogicidad y heteroglosia” (Menton, 1993, p. 45), se relaciona con “multiplicidad de puntos de vista y verdad histórica”, de Fernando Aínsa porque los dos se centran en las perspectivas que adoptan tanto narradores como los personajes. Para estos críticos, la novela puede ser narrada por varios personajes que tienen su propia versión o desde “un personaje del pasado” (Aínsa, 2003, p. 100). Estos seres que hacen parte de la ficción viven la historia y por lo tanto expresan su forma de percibir el

acontecimiento. *El incendio de abril* (2012) transforma sus matices a medida que las horas avanzan y para la segunda parte, “la noche”, cede su protagonismo a Ana Barbusse, una mujer que representa la angustia de los familiares de desaparecidos. Mientras que el cierre que se titula “La noche y el día”, ambienta el miedo de un hombre de alta alcurnia a una muerte horrorosa. Éste rememora uno de los discursos célebres de Gaitán en el que augura un porvenir de sufrimiento para el país si lo asesinan y siente que El Bogotazo es ese fatídico día: “*si me matan, el pueblo hará la revolución en un día, y ese día correrán ríos de sangre por todo Colombia, [...] esos ríos de sangre son toda la sangre, la sangre del pueblo, la sangre nuestra*” (p. 333). Esta fecha es el punto de quiebre entre el pueblo y el Estado, dado que muchos grupos se sumergen en las selvas colombianas; como lo afirma Hebert Braun, “se terminaron las manifestaciones del silencio y las oraciones por la paz en la Plaza Bolívar. En vez de una respuesta masiva y cívica, la democracia se fue a la guerrilla” (Citado por Sánchez, Peñaranda, 2007, p. 228). En ese espacio de desolación se borra la jerarquía social e intolerancia hacia los distintos partidos políticos. Otro momento es cuando Ana ayuda a morir a un hombre tirado en la calle. Éste le pide que no lo deje despedirse de la vida con tanta agonía: “*máteme, suplica. Su voz es un gemido agonizante. Me agacho a su lado y tomo su mano. La aprieto. Lo escucho gemir débilmente. Su gemido se apaga*” (p. 248). Las palabras que usa Torres hacen sentir ese dolor, el tiempo de esta escena es lento y conmovedor.

Carnaval

La risa y la trasgresión de las normas también son una forma de relectura, puesto que subvierten todo tipo de poder. *El incendio de abril* (2012) tiene ese carácter ambivalente

porque, por un lado, narra los sucesos por medio de la tragedia, y por otro, surgen historias paralelas de risa o humor que permiten la desinhibición. El “carnaval” (Bajtín, 1971, p. 312) inicia en las calles de Bogotá cuando los personajes de clase humilde destruyen todo lo que representa a la oligarquía, sus instituciones, símbolos e historia. En La Plaza Bolívar “se comienza por invertir el orden jerárquico y todas las formas de miedo” (Bajtín, 1971, p. 312). En el momento en que la ira individual se transforma en “gritos que salían de las bocas de muchas caras conocidas, amigos, vecinos que subían con la lengua afuera y corrían por las calles” (Torres, 2012, p. 33), se desentroniza la hegemonía conservadora.

El carnaval cruza los límites de la moderación, encarna la esencia de la extravagancia y “se sitúa por fuera de los carriles habituales, es una especie de vida al revés, un *monde à l’envers*” (Bajtín, 1971, p. 312). La multiplicidad de puntos de vista posibilita que la historia se mire desde distintos ángulos. Los personajes de esta novela viven la libertad del deseo reprimido y la satisfacción de placeres del estómago o bajo vientre. Los cuerpos tirados en las calles de la capital en la tarde del 9 de abril no son solo de civiles también hacen parte de un ajuste de cuentas o venganza. Gladys Manosalva es un ama de casa que descubre la infidelidad de su marido y en el calor de la discusión uno de los dos termina muerto. Éste no va a ninguna revuelta popular, sino que aprovecha la tragedia nacional para encontrarse con su amante: “Sus palabras me herían como cuchillos atajándome el corazón. Yo, casualmente, había apoyado la mano en la guantera abierta y rozaba con mis dedos el frío acero de la pistola. [...] ¿Qué vas a hacer? ¿Te volviste loca?” (Torres, 2012, p. 170). Dentro de esta microhistoria, la protagonista describe la atmósfera desoladora del centro capitalino; donde el panorama de muertos y daños borra ese estilo colonial de unas horas

antes. El lector se siente eclipsado porque el tiempo narrativo decrece y la tensión aumenta cuando lentamente muere la esposa sumisa y surge la liberada.

El carnaval se desplaza hacia “las faldas debajo de Monserrate por las laderas del Germania y el paseo Bolívar” en *El crimen del siglo* (2013, p. 56). Allí, el espacio es para las meretrices, militares corruptos, hombres deseosos por saciar su sexo, vendedores ambulantes, ladrones y asesinos. En este lugar, la risa quebranta aquellos mitos que surgen como mecanismo de control y represión. Una ilustración de ello es un policía que auto-degrada su figura de autoridad: “uno de los danzantes era un policía uniformado a quien la chicha se le había bajado a los pies y bailaba tambaleándose de la borrachera” (Torres, 2013, p. 58). Este sujeto carnavalesco niega la existencia de un solo punto de vista, es un crítico de sí mismo y se rebela a las ideas de superioridad para integrarse con las esferas sociales más bajas.

En este mismo espacio, Roa busca a un albañil de apellido Quintero en uno de estos lupanares. El personaje recibe la visita en una habitación donde está en compañía de una niña de catorce años: “¿No te gusta? Está muy alentada, dijo Roa por toda respuesta. Se vino del Tolima. Los chulavitas le mataron al padre, a la madre y a los hermanos” (Torres, 2013, p. 59). El autor por medio de una escena carnavalesca cuestiona el papel del Estado frente a los crímenes producto de la Violencia desde 1946, como lo afirma José Antonio Lizarazo: “la farsa que constituía la unión nacional se descubrió en breve, cuando los conservadores, ebrios de victoria se entregaron a las violencias de los vencedores bárbaros” (1979, p. 286). Los sobrevivientes que en su gran mayoría son mujeres y niños huyen de la sevicia, no obstante, al llegar a las capitales son desatendidos y marginados.



“Los excesos” (1998, p. 23), como lo llama Ricardo Arias Trujillo, son una forma de mitigar el miedo a la muerte. La población del Bogotazo deja el mundo, pero bajo su propia ley en *El incendio de abril* (2012). La chusma tiene libertad de apropiarse de lo que sus cuerpos exijan: “mostradores y las estanterías habían sido arrasados. Ropa de hombres y mujer nueva, hecha jirones, como a dentelladas, se veía revuelta con ruanas descoloridas, pañolones, [...] y otros andrajos desparramados sobre un lodazal de orines y excrementos” (p. 62). Dos factores influyen en el desfogue del pueblo colombiano; son la rabia por la muerte del caudillo y la indignación por el abandono del Estado. Se sienten reprimidos, puesto que desde 1946 le hacen frente a la tensa situación económica y al desempleo, pero las oportunidades no llegan. “Los excesos no deben interpretarse como lo hicieron las clases ricas, que vieron en ellos las bárbaras manifestaciones del ‘populacho’, sino como el deseo incontenible de calmar el hambre, de descargar la ira” (Arias, 1998, p. 23). Cabe resaltar que posterior al Bogotazo, las instituciones tildan de ladrones, insubordinados y asesinos a los civiles.

Conclusiones

El 9 de abril de 1948 es considerado uno de los días más fatídicos en la historia colombiana. Como lo afirma Herbert Braun, “se terminaron las manifestaciones del silencio y las oraciones por la paz en la plaza Bolívar” (2009, p. 228). El magnicidio de Jorge Eliécer Gaitán provoca una revuelta—denominada Bogotazo— en la que perecen cerca de tres mil ciudadanos. Los antecedentes históricos revelan que el periodo más sangriento para los colombianos es hacia finales de los años cuarenta cuando el odio entre liberales y conservadores se expande por todo el país y desata la guerra

civil no declarada: La Violencia. Abordar el magnicidio de Jorge Eliecer Gaitán y El *Bogotazo* desde la Nueva Novela Histórica implica verlo como grito de insatisfacción ante la versión oficial de la historia. La propuesta literaria de Miguel Torres otorga voces a múltiples protagonistas que no son mencionados en los libros de historia porque son personajes del pueblo, testigos que vivieron El Bogotazo tras el asesinato del líder liberal.

El crimen del siglo y *El incendio de abril*, de Miguel Torres dan cuenta de una historia desoladora. Torres reivindica las historias de vida detrás del Gran evento en Colombia comprendido entre 1946 y 1948 tras el magnicidio del líder político Jorge Eliécer Gaitán. Además, rescata los sucesos deshinchados a través de testimonios, grabaciones de radio, artículos de prensa. Las novelas crean una atmósfera más cercana a la realidad de los colombianos porque es gente común y corriente: Es la historia del taxista, del ladrón, la aseadora, el escritor de cartas de amor, el teniente, el policía, el ama de casa, el desempleado, el abogado o el político. La vida de los personajes circula en la calle, es la Bogotá urbana. Frente a este aspecto, el crítico literario uruguayo Fernando Aínsa expresa: “<Memoria para armar> se podría parafrasear el título de Cortázar, porque la memoria también se construye y los recuerdos tienen sus guardianes” (2011, p. 22). Miguel Torres no sólo ficcionaliza los episodios históricos a partir de fuentes textuales, también busca esos testimonios que aún recuerdan entre dolor, rencor e indignación las causas y consecuencias del Bogotazo. Las obras trastocan la frialdad de la palabra con su carácter humano y no caen en descripciones amarillistas o citas extensas de libros de historia.



decisiones del protagonista. El autor trastoca esa imagen cruda y desalmada del personaje para proyectar un lado humano y frágil. El lector se interioriza en su mundo a través de las páginas. La novela recrea de forma bella la muerte de este protagonista: “son otros rostros los que desfilan por su mente, el de su madre y el de Magdalena, el de María y el de Vicente, el de Rafael, el de Umland, el del Flaco, hasta que esos rostros se van desvaneciendo” (Torres, 2013, p. 389). No es su rostro ensangrentado ni su cuerpo desnudo, es su alma sola, silenciosa y sin reencarnar.

Miguel Torres da la vuelta a la historiografía al ficcionalizar la vida del presunto victimario de Jorge Eliécer Gaitán y dar prioridad a voces comunes y corrientes que cuentan una versión opuesta a la oficial. Mientras el discurso oficial rememora con orgullo una historia nostálgica, estos rostros desconocidos recuerdan el horror y barbarie de sus héroes. Las obras arrebatan la figura arquetípica a la historiografía, como lo explica Fernando Aínsa: “Las informaciones retenidas se descubren gracias al discurso ficcional que las revela” (2003, p. 63). Rostros como los de José Antonio Montalvo, Miguel Ángel Zuleta, Mariano Ospina Pérez, Darío Echandía son reducidos a su condición humana y deslegitimizan el papel de la Fuerza Pública al defender las instituciones en vez de los civiles. En las novelas dejan de ser los paladines del 9 de abril porque son desmitificados por priorizar el poder sobre los intereses del pueblo.

En *El crimen del siglo* (2013) se ficcionaliza la vida del presunto asesino de Jorge Eliécer Gaitán. La obra es narrada por medio de *in extrema res*, es decir, la historia comienza por el final. Mientras que *El incendio de abril* (2012) es contada desde *in media res*. La ficción empieza con las narraciones de testigos que presencian el asesinato del

caudillo liberal y de su presunto victimario Juan Roa Sierra. Sesenta y ocho personajes entre empleados, carpinteros, liberales, conservadores, periodistas e historiadores relatan cómo viven este momento. Torres desmitifica esa historia de heroísmo por parte de la Fuerza Pública y deslegitima las cifras ocultas de los medios de comunicación sobre muertos y desaparecidos.

En la literatura colombiana contemporánea hay un creciente interés por releer y cuestionar problemáticas sociales del presente y hechos históricos que marcan la memoria colectiva como El Bogotazo, la Violencia, el sicariato, entre otros. No sólo se trata de autores cuyas ficciones tienen características de la Nueva Novela Histórica, también otros que, desde sus propuestas estéticas, apuntan su mirada crítica hacia su país de origen; entre éstos se destacan: *El ruido de las cosas al caer* (Premio Alfaguara, 2011) y *La forma de las ruinas* (2015), de Juan Gabriel Vásquez; *Los ejércitos* (2007), de Evelio José Rosero; *La oculta* (2014), de Héctor Abad Faciolince y *Demasiados Héroes* (2009), de Laura Restrepo. Por su parte, la narrativa del Tolima ofrece novelas susceptibles de ser estudiadas en trabajos de grado, artículos o ponencias, en las cuales los textos literarios se nutren de los contextos históricos: *El atajo* (2012), de Mery Yolanda Sánchez; *Once días de noviembre* (2015), de Óscar Godoy Barbosa; *La cita* (2005), de Carlos Flaminio Rivera; y *El pianista que llegó de Hamburgo* (2012), *La baronesa del circo Atayde* (2015), y *Trashumantes de la guerra perdida* (2017), de Jorge Eliécer Pardo Rodríguez.

Por su parte, la producción literaria infantil y juvenil colombiana también tematiza el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán: *El abuelo rojo* (2017), del escritor Isaías Romero



Pacheco, ganador del IX Premio Barco de Vapor Biblioteca Luis Ángel Arango; y *Camino a casa* (2008), de Jairo Buitrago, ganador del XI Premio Orillas del viento. Además, hay una tendencia importante de este tipo de literatura que recrea la Violencia o el conflicto armado. Algunas obras representativas son: *El gato y la madeja perdida* (2014) y *No comas renacuajos* (2008), de Francisco Montaña; *Era como mi sombra* (2015), de Pilar Lozano; *El árbol triste* (2005), de Triunfo Arciniegas; *El rojo era el color de mamá* (2014) y *La luna de los almendros* (2014) de Gerardo Meneses Claros; *Mambrú perdió la guerra* (2012), de Irene Vasco; *Los agujeros negros* (2013), de Yolanda Reyes y *El mordisco de la medianoche* (2009), de Francisco Leal Quevedo.

El escritor mexicano Carlos Fuentes (1994), expresa en su libro *Cervantes o la crítica de la lectura*: “el arte da vida a lo que la historia ha asesinado. El arte da voz a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido” (p. 84). “El arte que da vida” (p. 84) permite que la ficción lea críticamente el pasado y el presente de un país; del mismo modo rescata del olvido aquellas voces mutiladas. Romper los silencios engendrados por conquistadores, libertadores, políticos, sacerdotes que a sus espaldas llevan el derramamiento de sangre y persecuciones no es tarea fácil para los escritores que se ubican dentro de la Nueva Novela Histórica. Estos autores apuestan a la deconstrucción del discurso de los libros de historia, esa historia escrita con “H” mayúscula por ser la versión oficial, que repiten estudiantes y exaltan las instituciones políticas de un país. Mirar con lupa y cuestionar los sucesos históricos es complejo porque implica ir más allá de lo que la historia oficial transmite por generaciones.

Referencias

- Aguirre Romero, J. (2001). Intertextualidad: algunas aclaraciones. *Literaturas.com*. Recuperado de: <http://literaturas.com/16colaboraciones2001jmaguirre.htm>
- Aínsa, F. (2003). *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*. Caracas: Ediciones El otro, el mismo.
- Aínsa, F. (2011). Guardianes de la memoria. *Novelar contra el olvido*. Ponencia: Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires. Acto organizado por la sección pensamiento argentino y latinoamericano del Centro de Estudios Filosóficos Eugenio Pucciarelli. Págs. 5 – 23
- Arias Trujillo, R. (1998). *9 de abril de 1948*. Bogotá: Editorial Panamericana.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Editorial Taurus.
- Bejarano, J. A. (1985). Historiografía de la violencia en Colombia. *Once ensayos sobre la violencia*. Bogotá: Fondo Editorial Cerec, Centro Gaitán.
- Comité de redacción. (2 de abril de 1948). Comonosveunvisitante. Bogotá ciudad de calles estrechas se ha preparado para la Reunión. Bogotá: *El Tiempo*. 11. Recuperado de: <https://news.google.com/newspapers?nid=N2osnxbUuuUC&dat=19480402&printsec=frontpage&hl=es>
- Comité de redacción. (1 de marzo de 1947). Ante la violencia conservadora. Bogotá: *El Tiempo*. 4. Recuperado de: <https://news.google.com/newspapers?nid=N2osnxbUuuUC&dat=19470301&printsec=frontpage&hl=es>
- Echevarría González, R. (2008). *Cartas de Carpentier*. Madrid: Editorial Verbum.
- Fuentes, C. (1994). *Cervantes o la crítica de la lectura*. Madrid: Centro de estudios cervantinos.
- Galindo Hoyos, J. R. (1998). *Jorge Eliecer Gaitán*. Bogotá: Taller gráfico de arte.



- Garavito Acosta, A. (9 de abril de 1973). Juan Roa Sierra no mató a Gaitán. Bogotá: *El Siglo*. P. 14.
- Pacheco, C. (2001). La Historia en la ficción Hispanoamericana contemporánea: Perspectivas y problemas para una agenda crítica. Caracas: *Estudios*. Revista de investigaciones literarias y culturales, Universidad Simón Bolívar, No 18.
- Menton, S. (1993). *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979 – 1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Radio Nacional de Colombia. (27 de septiembre de 2016). *Los chulavitas*. Recuperado de: <https://www.radionacional.co/linea-tiempo-paz/los-chulavitas>
- Torres M. (30 de abril de 2013). Entrevista a Miguel Torres con Santiago Rivas. Bogotá: Programa de televisión *En órbita*. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=Gxs_n7Vuo7w
- Torres M. (6 de diciembre de 2013). Entrevista a Miguel Torres con Alberto Escovar. *Recorrido Literatura*. Bogotá: Cultura Capital. Temporada 3, capítulo 15, parte 1.
- Torres M. (2013). *El crimen del siglo*. Bogotá: Editorial Alfaguara.
- Torres M. (2012). *El incendio de abril*. Bogotá: Editorial Alfaguara.



UN OTRO, UN MISMO: LA TRASGRESIÓN DE LA HISTORIA DE LA MUJER EN LA NOVELA *LA ALDEA DE LAS VIUDAS*³

María Camila Páramo Molina

3 Correspondiente al trabajo de grado homónimo para optar al título de Licenciada en Lengua Castellana de la Universidad del Tolima.



Preámbulo

La literatura, como expresión artística de los pueblos, recrea aquellas circunstancias en las que el hombre revela tanto sus actuaciones, pensamientos e intenciones más macabras como su potencial creador y renovador. En Colombia, un país que ha sido profundamente marcado por situaciones extremas por culpa de la guerra, diversas expresiones literarias aparecen como una necesidad de comprender sus causas y ampliar sus perspectivas. En ese contexto, el estudio de la novela *La aldea de las viudas* (2006), del escritor tolimense James Cañón (Ibagué, 1968), se presenta como una posibilidad de acercarse a esa realidad humana, mediante una propuesta en la que se resignifica la imagen de la mujer desde un hipotético escenario en el cual ella ocupa un papel esencial en todas las esferas de la vida social.

El escenario ficcional tiene lugar en noviembre de 1992 en un pueblo llamado Mariquita. Un día, de repente, todos los hombres desaparecen. No es un acto de magia. Tampoco un hecho sobrenatural. La guerra, portadora de la desgracia, es la culpable de su desaparición. Después de reunir a toda la población de la aldea, la guerrilla, en nombre de la revolución colombiana, exige a cada hombre enlistarse en su movimiento. Las terribles armas no permiten un no por

respuesta. Sólo por azares del destino tres hombres quedan en el pueblo: Julio, a quien su madre disfraza de mujer para evitar el rapto de los rebeldes; Rafael, el cura; y Santiago, quien tiene la suerte de regresar después de la tragedia. Es así como las mujeres, sin pedirlo, deben enfrentarse a la tarea de reconstruir un mundo que ha sido creado por hombres; un mundo en el que ellas, hasta antes de ese día de noviembre, sólo habían ocupado un lugar secundario. Aunque todo parece tan caótico al principio, las habitantes de la aldea logran construir una sociedad perfecta, en la que todas son escuchadas y la pobreza no está presente en la vida de ninguna persona. En ese proceso no sólo se van a descubrir a sí mismas por primera vez en la historia, sino que van a re-descubrir su mundo para re-fundarlo.

Sin duda, esta pieza literaria se constituye como un bien simbólico de la región que la academia no puede ignorar. Los múltiples reconocimientos, si bien no son determinantes para juzgar su calidad, permiten comprender el impacto que la misma ha tenido, sobre todo en el ámbito internacional. Entre sus galardones se destaca Prix du Premier Roman Étranger (Premio a Mejor Primera Novela Extranjera del Año, París, 2008) y Premio de los Lectores del Festival América de Vincennes (Francia, 2008). También ha sido finalista de varios premios en Estados Unidos y catalogada como uno de los diez mejores libros del año por las revistas *School Library Journal* y *Kirkus Reviews*. Además, el libro fue llevado a Hollywood con la película *Without men* (2011). Es claro que la calidad del filme es discutible; sin embargo, esta es otra muestra del gran acogimiento de la obra⁴.

⁴ El filme, dirigido por Gabriela Tagliavini, desfigura completamente la profunda exploración de la mujer que se logra en la novela. Simplemente aprovecha la idea de un cura con montón de mujeres solas en una aldea para fomentar estereotipos de una femineidad asociada a la extrema sensualidad y a la estupidez; lo que homogeniza a la mujer en lugar de reconocer sus múltiples dimensiones.



La falta de estudios en torno a la novela de James Cañón es una razón más para emprender un acercamiento al mismo. Tan sólo una ponencia del profesor Libardo Vargas Celemin (2012) se acerca a esto mediante el análisis de tres categorías que encuentra en la novela: la violencia, el género y el realismo mágico. La ponencia se titula “Realismo mágico, humor, conflicto de género y violencia en *La aldea de las viudas* de James Cañón” y fue presentada en las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana, Brasil, 2010. Esta fue enriquecida y convertida en ensayo en el libro *Aproximaciones a una valoración de la literatura latinoamericana* (2011).

El presente capítulo presenta una novedad frente al estudio anteriormente mencionado puesto que pretende aproximarse a la imagen de la mujer desde una perspectiva ontológica a partir de los conceptos Otro y Mismo, los cuales pueden explicar el proceso de creación de un mundo propio alcanzado por las mujeres a lo largo de la novela. Es importante destacar, además, que esta propuesta se realiza desde el lenguaje original de la obra, es decir, el idioma inglés⁵.

Las voces femeninas como propuesta teórica

Un estudio sobre la imagen de la mujer exige, evidentemente, escuchar las voces de aquellas mujeres que, preocupadas por su condición, se animaron a explorar la misma desde la intelectualidad. El presente trabajo evoca principalmente las voces de tres mujeres que marcaron la historia del feminismo: Virginia Woolf, Simone de Beauvoir y Julia Kristeva. Es preciso esbozar los conceptos y postulados

5 En el capítulo las citas de la novela van en inglés. No obstante, la autora de este capítulo ofrece al lector su propia traducción al castellano en pie de página.

desarrollados por estas pensadoras para comprender cómo puede llegar a explicarse la novela desde los mismos.

La obra de James Cañón plantea la oportunidad de acercarse a la mujer desde su rol como Otro (papel al que la historia la ha confinado) debido a que la narración parte de una estructura social y familiar similar a la que el mundo conoce en la actualidad. Sin embargo, la novela no se queda en este nivel, lo más importante es que permite explorar la imagen de la mujer desde un hipotético rol de Mismo, aquel lugar que hasta ahora la historia “real” le ha negado. Son precisamente estos conceptos los planteados por Simone de Beauvoir en su icónico libro *El segundo sexo* para explicar el problema de la condición femenina.

Ahora bien, el concepto de Otro no se limita a la cuestión de la división de los sexos. Existe una tendencia en el ser humano que le lleva a explicarse a sí mismo y a su mundo mediante dualismos. En general, es a través de un Otro que el sujeto puede establecerse como tal: “La alteridad es una categoría fundamental del pensamiento humano” (Beauvoir, 2018, p. 19). Por lo tanto, no es posible construir una identidad (ni individual ni colectiva) si no hay un Otro que la confirme. Tal como lo cuenta la pensadora francesa, las parejas Día y Noche, Bien y Mal, Izquierda y Derecha, por mencionar sólo algunas, han estado presentes en diversas civilizaciones y constituyen un intento por comprender el mundo. En un principio, no hay nada que ligue necesariamente a lo femenino con lo Otro o con lo Mismo. El problema de la alteridad se manifiesta de diversas formas dentro de la existencia humana.

Hablar de alteridad requiere, en un primer lugar, reconocer el concepto de identidad. Los grupos humanos se construyen



siempre de acuerdo con ideas o creencias comunes que permiten establecer relaciones de pertenencia entre los individuos. Así, la identidad de los cristianos, por ejemplo, se edifica a partir de unas características específicas que se manifiestan en su visión de mundo, opiniones, actitudes, etcétera. Lo mismo sucede con cualquier colectividad. Sin embargo, la noción de comunidad no puede explicar la construcción de identidad por sí misma. Hace falta siempre un Otro con el cual dichos principios comunes pueden compararse y diferenciarse.

Surge, entonces, la categoría de Otro como aquello que resulta ajeno a esa comunidad creada por un colectivo. Es lo extraño, lo diferente, lo discrepante: “Ninguna colectividad se define jamás como Una sin colocar inmediatamente enfrente a la Otra. Bastan tres viajeros reunidos por azar en un mismo compartimiento, para que el resto de los viajeros se conviertan en ‘otros’ vagamente hostiles” (Beauvoir, 2018, p. 19). Ahora bien, ¿cómo es posible explicar a la mujer desde su condición de Otro cuando esta no puede inscribirse dentro de una colectividad específica?

Para solucionar este interrogante, Beauvoir propone realizar una revisión histórica que contemple la figura de la mujer. La otredad a la que pertenece no es, en este caso, dada por una colectividad en concreto: esta es dada por la historia misma. Esta perspectiva resulta particularmente fructífera para el presente análisis puesto que permite entender la propuesta de Cañón como una trasgresión de esa historia que ha condenado a la mujer a lo Otro para llevarla, por fin, a verse como lo Mismo, es decir, lo objetivo, aquello que participa con plenitud en el *mitsein* humano, aunque sea a través de una ficción que se desarrolla a partir de una “hipótesis fantástica” (Rodari, 1983, p. 76). Esta técnica literaria parte

de la pregunta “¿Qué pasaría sí...?” para desarrollar todo un escenario que responde a las consecuencias últimas del cuestionamiento planteado.

Se sabe que muchas sociedades primitivas otorgaron un papel muy importante a la mujer. Por ser ella la dadora de vida, y por ser la vida un misterio, su condición era venerada. Sin embargo, sostiene Beauvoir, nunca la mujer ha estado en una condición de igualdad respecto al sexo opuesto: si es reverenciada en dichas sociedades no es porque ella misma así lo quiera; es el varón quien, por considerarla un enigma, decide que aquella debe ser adorada. Ya con la invención de la herramienta de trabajo, el mantenimiento de la vida se ha convertido para el varón en actividad y proyecto que puede trascender puesto que él es quien domina la naturaleza. En oposición, la mujer, debido a la maternidad, permanece adherida a su cuerpo, como un animal que no tiene poder sobre el mundo.

En la antigüedad clásica, con la constitución de la familia y la propiedad privada, la mujer continúa apartada de la posibilidad de incluirse en el proyecto de la trascendencia humana. Su papel dentro del matrimonio es funcionar como la herramienta que asegura la continuidad de las propiedades. Aunque la sociedad romana le brinda a la mujer algunos derechos en cuanto a su independencia económica, no existe nunca una verdadera emancipación puesto que los derechos abstractos (políticos, por ejemplo) no le son otorgados. En la Edad Media es muchas veces rebajada y pocas veces enaltecida y en el Renacimiento las posibilidades para su desarrollo mejoran, debido a que se puede desempeñar en distintas áreas que le brindan mayor independencia. Finalmente, la revolución industrial significa para las mujeres la inscripción en unas dinámicas totalmente



nuevas: por fin se hace partícipe en los procesos productivos de la economía y se libera un poco del papel de madre, único trabajo que hasta entonces la historia le había reservado. A pesar de dichas conquistas la mujer continúa siendo definida por su rol de Otro. Aún en la actualidad es evidente cómo su participación en las actividades trascendentales para el progreso de la humanidad sigue siendo mínima (la política, la ciencia, la academia, por ejemplo, son todavía espacios que en su mayoría son ocupados por varones; es a ellos a quienes compete la toma de las decisiones más importantes para el desarrollo de la humanidad).

Al no estar inmersa dentro de un grupo específico, el Otro en el que se inscribe la mujer es distinto a cualquier tipo de Otro. Un antisemita, por ejemplo, no necesita a los judíos para cumplir con sus proyectos y si pudiera eliminarlos a todos con gusto lo haría. Pero los hombres no pueden siquiera imaginar el exterminio de las mujeres. Es obvio que, sin ella, su proyecto de trascendencia está condenado a la extinción. El varón, quien se ha encargado de encasillar a la mujer en la otredad, no puede diferenciarse totalmente de ella puesto que la necesita para realizarse. Es esto lo que arroja la revisión histórica que presenta la pensadora francesa. Lo que plantea la novela es una ruptura de dicha historia a partir de la "hipótesis fantástica" (Rodari, 1983, p. 76), la cual permite llevar al extremo la idea de un mundo sin varones en el cual la mujer por fin tiene la oportunidad de descubrirse a sí misma.

Se percibe en *El segundo sexo* un intento, muy bien logrado, de explicar la condición femenina desde múltiples miradas. Además, la experiencia que tiene la autora respecto a la escritura de literatura artística dota a su texto de una riqueza extraordinaria. Es bien sabido que la figura de esta filósofa ha estado siempre bajo la sombra de su compañero



sentimental, el pensador y narrador Jean Paul Sartre. Que sus planteamientos no ofrecen ninguna novedad respecto a los de su pareja y que su obra ha sido una pobre adaptación del existencialismo de Sartre son comentarios muy difundidos. A pesar de todo esto, una lectura pertinente de la obra de Beauvoir permite establecer categorías de análisis que sin duda enriquecen las posibilidades de interpretación de la obra literaria y contribuyen al descubrimiento de una compleja imagen de mujer que se propone dentro de la narración de James Cañón. Rescatar la obra de Beauvoir se convierte, además, en un aporte del presente trabajo.

Las categorías propuestas por Beauvoir (1991), se pueden enriquecer con los planteamientos de la aclamada escritora inglesa Virginia Woolf. Su exploración sobre la condición femenina empieza con la pregunta acerca de la mujer y la literatura, la cual toma una dirección mucho más complicada. Su búsqueda se convierte en una reflexión acerca de la mujer en sí misma, lo que la lleva a sacar una conclusión bastante valiosa en su momento: “sólo puedo ofrecerles una opinión sobre un tema menor: para escribir novelas, una mujer debe tener dinero y un cuarto propio” (p. 22). Tal declaración es consonante con esa exploración que realizan las mujeres de Mariquita en *La aldea de las viudas* porque ocupan tanto el lugar del Otro como el de Mismo. Lo alcanzado por ellas es precisamente ese cuarto propio que deja de tener un significado literal para ir mucho más allá: no sólo se adueñan de un cuarto; acceden a todo un mundo que empieza a hacerse propio porque, por primera vez, es maleable de acuerdo con sus valores.



Uno de dichos valores es el tiempo y la forma en la que este se re-concibe. La obra de Julia Kristeva permite caracterizar ese tipo de temporalidad en particular y, a su

vez, enmarcar la novela dentro de algunos supuestos sobre el feminismo.

En su texto “El tiempo de las mujeres” (1979), Julia Kristeva realiza una exploración de la manera en la que el feminismo se ha desarrollado a lo largo de la historia. Sus etapas se mueven dentro de dos tipos de tiempo: el de la subjetividad femenina y el de la historia. El primero es una temporalidad cíclica y masiva que se relaciona con la repetición y la eternidad; el segundo es el tiempo oficial, el de la historia, lineal y prospectivo.

Una primera etapa del feminismo se puede explicar de acuerdo con su meta de participar en ese tiempo oficial. Estos primeros movimientos niegan la especificidad del sexo femenino puesto que su participación en la historia se adecúa a los espacios que el hombre ha creado, a sus valores ya establecidos:

Las reivindicaciones políticas de las mujeres, las luchas por la igualdad de salarios y de funciones, por la toma de poder en las instituciones sociales con el mismo derecho que los hombres, el rechazo de los atributos femeninos o maternos que se juzgan incompatibles con la inserción en esa historia, pertenecen a esta lógica de identificación con los valores, no ideológicos (éstos son combatidos con razón como reaccionarios), sino lógicos y ontológicos de la racionalidad propia de la nación y del Estado (Kristeva, 1979, p. 349).

En la segunda etapa del feminismo, la cual está influida por el arte y el psicoanálisis, se rechaza ese tiempo lineal en el que tanto buscaban participar las mujeres de la etapa anterior. Mediante diferentes mecanismos de expresión, las feministas adscritas a este segundo momento buscan

explorar su singularidad, reconocer sus experiencias propias: “al exigir el reconocimiento de una singularidad irreductible y resplandeciente en sí misma, plural, fluida, no idéntica en cierto modo, el feminismo actual se sitúa fuera del tiempo lineal de las identidades que comunican por proyección y reivindicación” (p. 350).

Los referentes teóricos aquí abordados permiten realizar un acercamiento importante a la novela de James Cañón. Las relaciones entre conceptos y elementos de la narración se dan de manera orgánica en tanto la aplicabilidad de los primeros es sugerida por la novela misma. En este diálogo entre teoría y literatura se puede establecer que la evolución de la comunidad de mujeres se da a partir de unas transformaciones específicas, las cuales, progresivamente, van configurando la sociedad utópica que plantea el narrador.

Un tiempo propio, un mundo propio ***en La aldea de las viudas***

No es difícil imaginar Mariquita antes del rapto de los hombres. Un pueblo pequeño, probablemente tradicional, en el que las mujeres ocupan ese rol de Otro que la historia les ha asignado. Su participación en política es quizá inexistente, ninguna ocupa algún cargo verdaderamente importante y la vida en el hogar es su único destino. La novela comienza proponiendo una ruptura con ese pasado a través de una técnica importante, “la hipótesis fantástica” (Rodari, 1983, p. 76): ¿Qué pasaría si en un pueblo marcado por la guerra todos los hombres desaparecieran? Esta es la pregunta que abre el camino a una serie de sucesos en los que la mujer va a ser la principal encargada de la transformación del mundo.



Así, mediante dicho cuestionamiento, “todo se vuelve lógico y humano, se carga de significados abiertos a toda clase de interpretaciones, el símbolo vive una vida autónoma y son muchas las realidades a las que se adapta” (Rodari, 1983, p. 24).

Llega el día de la desaparición de los hombres en Mariquita. Ese día en el que hasta el canto de los gallos se silencia para anunciar el mal presagio. Los habitantes son sorprendidos por tres docenas de hombres vestidos con uniformes verdes que actúan en nombre de una revolución: “We’re fighting so that all Colombians can work and be paid according to their needs, but we can’t do it without your support!” (2006, p. 13)⁶. Solo quedan dos opciones posibles para los varones de la aldea: enlistarse en las filas de los combatientes o ser fusilados. La presencia del cura y de un niño vestido de mujer son los únicos rastros que quedan de una presencia varonil en el pueblo: The “dearets Mariquita had turned into a town of widows in a land of men” (p. 27)⁷.

¿Una tierra de hombres, aunque en ella habitan un montón de mujeres? Esta cuestión resulta interesante. No basta con la presencia de la mujer para que la tierra sea suya: “Toda la historia de las mujeres ha sido hecha por hombres” (Beauvoir, 2018, p. 125). Por lo que no es difícil imaginar la angustia en la que quedan las mujeres de Mariquita al no tener varones a su lado que decidan el mundo. Aunque aquellas siempre habitaron aquel espacio físico, sucede lo que la historia demuestra: “cuando han intervenido en el curso del mundo, ha sido de acuerdo con los hombres, según las perspectivas masculinas” (p. 126).

6 “¡Estamos luchando para que todos los colombianos puedan trabajar y ser pagados de acuerdo con sus necesidades, pero no lo podemos hacer sin su apoyo!”.

7 “La querida Mariquita se había transformado en un pueblo de viudas en una tierra de hombres”.

El espacio en el que quedan las mujeres se describe como un pueblo de viudas en una tierra de hombres. Es una tierra de hombres porque, en este punto, la mujer es ese Otro que no participa en el proyecto de una humanidad que trasciende. Es ese Otro que, sin quererlo, se le ha otorgado la tarea de trabajar por el progreso de un mundo que sólo conoce de valores masculinos. En el panorama propuesto por la novela, la desaparición de los varones se convierte en una situación necesaria para la transgresión de la historia femenina. Dicha transición sucede en dos niveles: en un plano individual y uno colectivo.

Una temporalidad individual

El primer factor que permite la trasgresión de la historia femenina es la desaparición de la población masculina. Ahora bien, ¿qué sucede después? Las mujeres consiguen por fin embarcarse en el proyecto de una humanidad que trasciende. Y organizan una sociedad, alcanzan una utopía. Sin embargo, antes de hablar de un proyecto conjunto, propio de una comunidad, la novela narra situaciones en las que sólo un personaje es protagonista. Quizá lo que el narrador quiere sugerir es que no es posible lograr ese objetivo utópico sin que los sujetos se liberen de forma individual en una primera instancia. En esta travesía se embarcan los diversos personajes protagonistas de unas situaciones concretas.

Uno de los primeros personajes que experimenta dicho proceso es Rosalba, la viuda de Patiño, aquel que había sido, antes de la llegada de los rebeldes, el sargento de policía. Antes de ella, ninguna mujer se había arriesgado a tomar las riendas de la deplorable situación de aquel pueblo sumido en la miseria. Así, el rechazo hacia ese rol de Otro que define a la



mujer se da cuando Rosalba reconoce la pasividad con la que hasta ese punto se han manejado los hechos y decide actuar de acuerdo con las exigencias de una situación tan particular:

I've never seen women more passive than the widows of this village. We're running out of food and don't even have manure to fertilize the soil. It's true that we're going through a dry spell, but we can't blame nature for our hardship. Not when we haven't done a thing. All this time we've been sitting here, complaining, waiting for the news of our predicament to travel across the mountains and reach Mr. Governor (Cañón, 2006, p. 34)⁸.

La historia que Simone de Beauvoir expone en su obra muestra que, con la invención de la herramienta de trabajo, el mantenimiento de la vida se ha convertido para el varón en actividad y proyecto en tanto que, en gran parte debido a la maternidad, la mujer permanece adherida a su cuerpo. La acción de la mujer no cuenta como progreso para el mundo porque ella sólo repite la vida al dar a luz mientras que el macho es quien está afuera en contacto con un mundo repleto de posibilidades de cambio: "la vocación del varón es la acción; necesita producir, combatir, crear, progresar, superarse hacia la totalidad del universo y lo infinito del porvenir; pero el matrimonio tradicional no invita a la mujer a trascenderse con él, sino que la confina en la inmanencia" (2018, p. 405). No sorprende que la reacción de aquellas viudas, tan acostumbradas a su confinación a la inmanencia, sea la de tomar una actitud pasiva respecto a los hechos en

8 "Nunca había visto mujeres más pasivas que las viudas de esta aldea. Nos estamos quedando sin comida y ni siquiera tenemos estiércol para fertilizar el suelo. Es cierto que estamos pasando por un periodo de sequía, pero no podemos culpar a la naturaleza por nuestras dificultades. No cuando no hemos hecho ni una sola cosa. Todo este tiempo hemos estado sentadas aquí, quejándonos, esperando que las noticias de nuestra difícil situación viajen a través de las montañas y lleguen al señor gobernador".

un primer momento. No tienen comida, no se han interesado por cultivarla, se mantienen en posición de espera puesto que nada tiene sentido: ya no existe la figura que dominaba la naturaleza por ellas; no es posible ni siquiera ejercer su función tradicional de repetir la vida sin el otro sexo. Pero el hambre no da espera; si una comunidad no domina los recursos de su entorno evidentemente está condenada a desaparecer. Eso lo entiende Rosalba, quien no duda en apropiarse de la situación de su aldea para tratar de organizar el caos que la guerra ha dejado.

Sucede algo bastante improbable en una tierra de hombres: es una mujer la que se posesiona en el puesto público más importante del pueblo. Rosalba se convierte en la magistrada, es quien toma las decisiones, es quien está a cargo de las leyes. Su actuación se convierte en el primer indicador de una historia trastocada. Ella asume, acaso sin ser consciente de ello, el rol de Mismo: “I’m going to bring Mariquita back to what it used to be. [...] I’m going to transform it into a much better village than the men could have ever created. I know how to do it. After all, I’m born a leader” (Cañón, 2006, p. 39)⁹. La transformación es la meta principal de Rosalba y para eso hace uso del poder que se le ha otorgado.

La desaparición de los hombres no sólo propicia transformaciones en la magistrada. Estas se extienden a varias mujeres de la comunidad. Hay un sitio de la aldea particularmente relevante en el que dicha trasgresión se hace visible: La Casa de Emilia. No es inesperado que uno de los lugares a los que más afecta la ausencia de los hombres sea

9 “Voy a traer a Mariquita de vuelta a lo que era antes. [...] Voy a transformarla en una aldea mucho mejor que cualquiera que los hombres hayan creado. Sé cómo hacerlo. Después de todo, nací líder”.

el burdel del pueblo. Aunque es obvio que está condenado a desaparecer, antes de eso suceden unas dinámicas bien llamativas.

Dice Simone de Beauvoir acerca de las prostitutas: “de todas las mujeres, ellas son las más sometidas al varón, y, sin embargo, las que más se le escapan; eso es lo que las dispone para revestir tan múltiples significados” (2018, p. 199). Con la condición que la guerra ha impuesto sobre ellas tales significados se expanden aún más. Así, en el personaje de Emilia, no sólo se representa a la dueña de un prostíbulo. Esta mujer se convierte en toda una administradora en el negocio del sexo. Sus planes, aunque no llegan a buen término, prueban no solo su amplia capacidad creativa para hacer empresa, sino que, además, demuestran su compromiso con sus trabajadoras a la que trata como hijas.

Cuando Doña Emilia propone a sus empleadas especializarse en el negocio, capacitarse para poder ofrecer servicios, incurre en una re-significación del concepto de prostitución. Ella tiene bastante claro que “there’s a thing no woman can afford to lose [...]. Her dignity” (Cañón, 2006, p. 60)¹⁰. Así, sus esfuerzos por instruir a las muchachas en su profesión dignifican su condición, la elevan respecto a cualquier concepción negativa que se pueda tener de la misma.

De todas las mujeres de la aldea, son las prostitutas las que dejan de lado esa actitud de espera antes que todas las demás: “we can’t just sit and wait for a miracle to happen. We all have families to support back home” (Cañón, 2006, p. 59)¹¹, declara una de ellas al ver que los hombres no

10 “Hay una cosa que ninguna mujer puede permitirse perder [...]. Su dignidad”.

11 “No podemos solo sentarnos y esperar que un milagro suceda. Todas tenemos familias que sostener en nuestros hogares”.

regresan. Su afirmación permite comprender que ellas ya ocupan una posición en el hogar diferente a la de cualquier mujer tradicional. Quizá esto pruebe que ellas, aún sin la desaparición del sexo opuesto, estaban ya un paso más adelante en esa transgresión que va de lo Otro a lo Mismo.

Otro personaje que sufre una transformación imprescindible para el desarrollo de la historia es la profesora Cleotilde. Ya desde antes de habitar en el pueblo de mujeres era una mujer poco convencional para cualquier pueblo pequeño: viajaba sola, no tenía pareja a pesar de su avanzada edad y su apariencia era un tanto masculina. Llega a la aldea después de la desaparición de los hombres, justo cuando todo era un caos y la educación no estaba ni en los planes de las habitantes. Su pasado estaba marcado por la guerra y el abuso (motivo por el cual repudia a los hombres y se rehúsa a enseñar historia) y es, quizá, por eso que el autor la presenta como una mujer autoritaria y altiva, para quien el orden es muy importante. Así, aunque al principio no tiene una relación para nada agradable con la magistrada Rosalba (gracias al fuerte carácter de ambos personajes), las dos se convertirán en las líderes indispensables para aquel pueblo legendario.

La oportunidad que tiene la profesora de vivir en un pueblo sin hombres es casi un sueño para ella, debido a su pasado: “Mariquita was the closest to heaven she would ever be. [...] for the very first time in her life, she felt thoroughly prepared to wed herself inseparably to something, anything” (p. 98)¹². Pero en lugar de potenciar sus resentimientos y

12 “Mariquita era lo más cercano al cielo que ella estaría alguna vez. [...] por primera en su vida, ella se sintió completamente preparada para casarse inseparablemente con algo, cualquier cosa”.

miedos, la Nueva Mariquita tiene un mejor plan para ella. En su nuevo hogar, Cleotilde adquiere un poder directo sobre el curso del mundo. La historia ya no la domina, ya no la atormenta. Es ella quien se adueña de la historia al hacer realidad su propuesta de un nuevo concepto de tiempo basado en la menstruación de las pobladoras; propuesta que ya no sólo simboliza una evolución personal sino la transgresión de toda una comunidad. Este personaje es la prueba de que “no es la inferioridad de las mujeres lo que ha determinado su insignificancia histórica, sino que ha sido su insignificancia histórica lo que las ha destinado a la inferioridad” (Beauvoir, 2018, p. 128).

La novela, incluso, propone una visión de mujer que va mucho más allá de la mera cuestión biológica al incluir en la narración dos personajes que no nacen con los órganos propios de una mujer y, sin embargo, pueden serlo. Uno de ellos es Julio Morales, el único varón de la casa de los Morales a quien, para evitar en raptó de la guerrilla, su madre viste como una niña. A partir de dicho momento no sólo usa la ropa característica de una muchacha, sino que se transforma en una. Siente como una mujer, se enamora como una, se ve como una. Con sus ojos almendrados, su nariz respingada, sus labios definidos, su largo cabello ondulado y su refinado caminar, se convierte en la más bella de sus hermanas. Pero no es solamente su apariencia lo que la define como mujer: es también su capacidad de amar. Gordon Smith, el reportero estadounidense que logra encontrar la aldea después de tantos años de aislamiento, vive las más intensas experiencias gracias a Julia. Cuando la ve por primera vez lo único que piensa es que es una mujer despampanante. Y consuman sus deseos hasta que se recuestan en una hamaca “in a feverish silence, listening to each other’s hearts, until Gordon fell into



a deep sleep that kept him from hearing the click of the door when she left" (Cañón, 2006, p. 302)¹³.

Así como simplemente se aleja del reportero esa noche, Julia se aleja del pueblo el día en el que Gordon se va. Pero no le sigue; en lugar de eso se va a una dirección opuesta. Quizá la palabra libertad es la que más se adecúa a este personaje. Esta mujer transgrede la tradición en todo sentido. Y esto es así porque nadie le impuso una manera de ser mujer. En dicho pueblo sin juicios, Julia puede ser quien realmente es porque no hay quien obstaculice su desarrollo con opiniones positivas.

El otro personaje es Santiago Marín, "The Other Widow"¹⁴, quien queda en la aldea debido a que no se encontraba en ella el día que la guerrilla recluta a todos los varones. Su amor por otro hombre, Pablo, se desarrolla mucho antes que los hombres desaparecieran. Así como las demás, ama profundamente y tiene que enfrentar la pérdida de su ser más querido; así como ellas, las crueldades de la guerra lo transformaron en lo más íntimo de su ser. Su amor comenzó desde que eran niños. Nacieron el mismo día y pasaban sus días jugando en el campo. Antes de que el pueblo estuviese habitado por mujeres, la vida se había encargado de cobrarles el hecho de que no fueran como los demás varones. Fueron golpeados y rechazados por su condición, pero sus sentimientos siempre se mantuvieron intactos. Aunque Pablo decide ir a probar suerte en otro país, se despide de Santiago con la promesa más sincera:

13 "En un silencio febril, escuchando sus corazones, hasta que Gordon cayó en un profundo sueño que le impidió escuchar el sonido de la puerta cuando ella se marchó".

14 "La otra viuda".



I'm going to make lots of money, and I'm going to buy us two rings [...]. And when I come back, I'll put one ring on your finger, and you'll put the other one on mine...no, don't cry. Please don't. I promise I'll be back and we'll be together. Yes, for ever" (Cañón, 2006, p. 145)¹⁵.

Pero el tiempo pasa y parece que se negara a mantenerlos juntos. Pablo se va y con él, el más profundo amor que un pueblo como ese podría presenciar. Pero regresa tiempo después, cuando todos los hombres se han marchado y la aldea está en ruinas, malherido y agonizante. Se encuentran por fin y, a pesar de que Pablo puede sentir el aliento de la muerte cubriendo cada parte de su cuerpo, no se marcha del mundo sin cumplir su promesa en una escena bastante conmovedora: "Santiago looked at Pablo's skeletal hand wiggling like a worm in the dirt. Two solid gold bands clung to his ring finger. 'What about them?' 'Take one,' Pablo said in a whisper. 'I promise you a ring. Remember?'" (p. 137)¹⁶.

Con toda seguridad, es posible aseverar que el capítulo en el que se narra la historia de estos personajes es uno de los más bellos de la novela. No sólo por el contenido de la misma sino por la forma en la que el autor la cuenta. No hay morbo, no hay estereotipos en su narración; es un erotismo sutil que, sin duda, merece un análisis profundo. El encuentro final –o mejor, la emotiva despedida– de estos amantes encarna con magnificencia estas afirmaciones:

15 "Voy a hacer mucho dinero, y voy a comprarnos dos anillos [...]. Y cuando regrese, pondré un anillo en tu dedo, y tú pondrás el otro en el mío... no, no llores. Por favor, no. Te prometo que regresaré y estaremos juntos. Sí, para siempre".

16 "Santiago miró la esquelética mano de Pablo, moviéndose como un gusano en la tierra. Dos bandas de oro macizo se aferraban a su dedo anular. '¿Qué hay de ellos?' 'Toma uno,' dijo Pablo en un susurro. 'Te prometí un anillo. ¿Te acuerdas?'"

Santiago looked up at the moon and stretched out his arms, as if he were offering a sacrifice. He fixed his gaze on Pablo's face, filling himself full of the man he loved, and gently began to release his hold on him, his solid arms slowly separating from the smallness of his lover's back, giving him to the current like a gift. Pablo's flimsy figure drifted away from him, down the river, now disappearing into the water, now rising back to the surface, until all that was left of him was a white towel caught up in an eddy, bobbing up and down. Or maybe it was the full moon now shining on the water (p. 153)¹⁷.

Las situaciones descritas anteriormente son una prueba contundente de que no hay una forma correcta de ser mujer. A pesar de que cada personaje vive experiencias totalmente diferentes a las de todos los demás, la palabra mujer se adecúa perfectamente a los comportamientos y vivencias propios de cada uno. La sociedad que crean las habitantes de Mariquita hace de la femineidad una condición que no excluye, que no está sujeta a ningún tipo de estereotipo; hecho que corrobora las afirmaciones de Beauvoir:

No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; es el conjunto de la civilización el que elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica de femenino. Únicamente la mediación de otro puede constituir a un individuo como otro (2018, p. 207).

17 "Santiago miró a la luna y extendió sus brazos, como si estuviera ofreciendo un sacrificio. Fijó su mirada en la cara de Pablo, llenándose del hombre que amaba, y gentilmente empezó a soltarlo, sus sólidos brazos separándose lentamente de la pequeñez de la espalda de su amante, dándose a la corriente como un regalo. La frágil figura de Pablo se alejó por el río, ahora desapareciendo en el agua, ahora volviendo a la superficie, hasta que todo lo que quedó de él fue una blanca toalla atrapada en un remolino, subiendo y bajando. O quizá era la luna llena ahora brillando en el agua".



Toda esta exploración de las posibilidades de la mujer como individuo se refuerza con un suceso específico de la narración: la fallida campaña de procreación llevada a cabo por el padre Rafael. Como ya se mencionó, este fue uno de los tres hombres que quedaron en el pueblo. Debido a las difíciles circunstancias, las mujeres no podían procrear. Es lógico que esto se convirtiera en una preocupación para la aldea, puesto que, si no se solucionaba, esta estaría condenada a desaparecer. El padre sugiere la “gran idea” de acostarse con todas las mujeres del pueblo como única forma de salvar el destino de Mariquita. Sin embargo, de todas las mujeres con las que sostuvo algún encuentro (que fueron bastantes), ninguna resultó embarazada. Más allá de los sentimientos de repugnancia que las actuaciones de dicho personaje pueden suscitar en el lector¹⁸, la imposibilidad de la concepción que este hace evidente desprende por primera vez a las mujeres de su disposición a la maternidad, aquella condición que las condena a repetir la vida en lugar de modificarla:

Al erigirse en soberano, encuentra la complicidad de la mujer, porque también ella es una existente, está habitada por la trascendencia y su proyecto no es la repetición, sino su superación hacia otro porvenir; la mujer encuentra en lo más íntimo de su ser la confirmación de las pretensiones masculinas. Se asocia a los hombres en las fiestas que celebran los éxitos y las victorias de los varones. Su desgracia consiste en haber sido biológicamente destinada a repetir la Vida, cuando a sus ojos la Vida no lleva en sí sus razones de ser y cuando esas razones son más importantes que la vida misma (Beauvoir, 2018, p. 66).

18 Sus actuaciones son tan detestables que le ocasionan la expulsión de la aldea. Justificándose con su cargo religioso, realiza toda clase de actos terribles: la violación de Virgelina Saavedra en su campaña de procreación o el asesinato de los cuatro adolescentes que quedaban en el pueblo son algunas de las fechorías que comete este personaje tan oscuro.

Modificar, cambiar, restaurar, mejorar. Son todos estos los términos que describen las actuaciones de estas mujeres que poco a poco se apropian de su presente. Desprendidas de la maternidad, su aparente única función, tienen la posibilidad de explorarse y de darse cuenta que, en realidad, su destino exclusivo no es la repetición de la vida sino el enaltecimiento de la misma. Hasta este momento, los diversos personajes han pasado por transformaciones que les han permitido crecer y ser dueños de sí mismos. Ahora, dichas transformaciones deben hacerse evidentes en el lugar que habitan, como comunidad.

Una temporalidad colectiva

La transición de la historia femenina que se narra en la novela se da también en un nivel colectivo. Al respecto, hay que resaltar que no sólo las situaciones o los contenidos son los que permiten esta transgresión, sino que está también se expresa en la estructura misma de la novela. El hecho de que los primeros capítulos estén dedicados sólo a explorar las diversas situaciones por las que pasan unos personajes específicos no es fortuito. Para construir una sociedad utópica en una narración se podría, simplemente, contar la historia de una colectividad sin hacer largas pausas en las historias de los individuos que la conforman. Sin embargo, la elección de James Cañón va en sintonía con una de las afirmaciones de uno de sus personajes: “only a self-satisfied woman can fully satisfy a man” (2006, p. 63)¹⁹.

Si en la frase emitida por Doña Emilia se sustituye el sustantivo hombre por comunidad, se explica con claridad la razón por la que la organización de los capítulos de la novela



es esa y no otra. Esta sustitución es muy posible porque ambos sustantivos tienen elementos en común en relación con la mujer. Los dos representan algo que es exterior a ella y para lo cual ella debe trabajar. Así, para poder participar de una comunidad utópica, el primer requisito es que sus integrantes se transformen como individuos.

Personajes específicos tuvieron que acudir a una transformación interna para luego poder actuar sobre su comunidad. Rosalba se acercó al mundo de lo Mismo al aceptar un cargo que antes sólo estaba guardado para los varones. Doña Emilia se convirtió en toda una empresaria que de alguna forma elevó su profesión. Cleotilde se dedicó a su pasión por la enseñanza. Julia y Santiago Marín demostraron que no nacer mujer no es un impedimento para llegar a serlo. Fue necesario que dichas mujeres asumieran un proceso de cambio interno para que la comunidad pudiese entrar en dinámicas nuevas que posibilitan la construcción de su realidad social quimérica.

A partir de un punto, la narración ya no se detiene largamente en las situaciones de personajes específicos, sino que se enfoca en la colectividad. La sociedad que las mujeres van creando poco a poco tiene una característica muy importante: funciona en comunidad. La desaparición de los hombres propicia el paso de la propiedad privada a un régimen comunitario, el cual se concreta, no sin dificultades, cuando todas las habitantes de la comunidad firman un acuerdo: "This is Mariquita's Communal Agreement, [...] By signing it, you'll be committing yourselves to vesting the ownership of all your possessions in the community of Mariquita as a whole" (Cañón, 2006, p.246)²⁰. Tales son

20 "Este es el Acuerdo Comunal de Mariquita, [...] Al firmarlo, ustedes se comprometen a conceder todas sus posesiones a la comunidad de Mariquita como un todo".

las palabras que usa Rosalba cuando trata de convencer a todas las habitantes de convivir bajo dicho sistema.

¿Por qué, a pesar de que existen otros modos de producción, el narrador decide que las mujeres construyan uno comunitario? ¿Por qué no plantear la construcción de un modelo feudalista o capitalista en cambio? Esto, sin duda, no representa ninguna casualidad. La relación entre las mujeres y el socialismo ha sido expresada por diversos autores. Engels y Bebel, por ejemplo, ven en la mujer la figura de un oprimido que sólo puede evitarse en un sistema socialista. Y aunque tiene razón Beauvoir cuando afirma que el problema de la mujer no puede sólo reducirse a la capacidad que ella tiene para trabajar, no hay que negar que un régimen comunitario, al menos uno como el que se plantea en la novela, le da algo más de libertad. Ella misma lo afirma más adelante:

Todo socialismo, el arrancar a la mujer de la familia, favorece su liberación: soñando con un régimen comunitario, Platón prometía en él a las mujeres una autonomía análoga a la que gozaban en Esparta. Con los socialismos utópicos de Saint-Simon, Fourier y Cabet nace la utopía de la “mujer libre”. La idea sansimoniana de asociación universal exige la supresión de toda esclavitud: la del obrero y la de la mujer (2008, p. 103).

Pero el tipo de comunidad que se recrea en la novela no se rige bajo un tipo de socialismo que anula las diferencias. Por el contrario, las exalta. Los símbolos que crea el autor ibaguereño para indicar la transición de un modo de producción a otro son bellísimos. El paso hacia ese régimen comunitario está marcado por un acontecimiento especial: el detenimiento del tiempo. La maestra Cleotilde, quien es la encargada de ajustar el reloj de la iglesia, un día se da cuenta de que este se ha detenido. Por más que intenta averiguar



la hora, jamás lo consigue. Los procedimientos propios del realismo mágico²¹ que están constantemente presentes en la narración contribuyen a la verosimilitud de los hechos: “the sergeant went to the magistrate’s office again, this time to tell her that the roosters, all of them, had stopped crowing” (Cañón, 2006, p.213)²². El desorden que llega a la aldea con este suceso no tiene par puesto que cada mujer establece su propio sistema para medir el tiempo. Mariquita se había convertido en un lugar en el que “the difference between day and night was within each woman, and it changed from moment to moment. Mariquita had become unpredictable, like a hailstorm in the middle of June- except by now no one could remember when June was” (p. 214)²³.

Cuando la magistrada se va por todo el pueblo preguntando qué hora o qué día es, recibe tantas respuestas como mujeres a las que pregunta. Para la Señora Pérez cada día es igual porque “when you’re old as [she is], you just live the same day every day” (Cañón, 2006, p.215)²⁴. En el sistema de medición de Santiago Marín “events are triggered by the duration of a lit candle” (p.218)²⁵. La viuda de Villegas se contenta con pasar días enteros admirando el ciclo de vida de una violeta: “I’ve watched the entire process three times already, and it never fails” (p. 219)²⁶.

21 Al respecto, afirma el profesor Libardo Vargas Celemín: “Por la novela circundan situaciones extraordinarias e increíbles que son tratadas con un aparente apego a las fórmulas realistas, pero que van deslizándose hacia otra realidad, la mágica que se aparta de toda lógica y racionalidad” (2011, p. 175)

22 “La sargento fue a la oficina de la magistrada de nuevo, esta vez para decirle que los gallos, todos ellos, habían parado de cantar”.

23 “La diferencia entre el día y la noche estaba dentro de cada mujer y cambiaba de momento a momento. Mariquita se había vuelto impredecible, como una tormenta de granizo en medio de junio- excepto que ahora nadie podía recordar cuando era junio”.

24 “Cuando eres vieja, [como ella], solo vives el mismo día cada día”.

25 “Los eventos inician por la duración de una vela encendida”.

26 “He observado el proceso entero tres veces ya y nunca falla”.

Esa convivencia caótica no podía continuar si lo que Rosalba quería era hacer de Mariquita una comunidad organizada. Como eso es algo que ella no puede afrontar sola, decide llamar a la profesora Cleotilde, quien es uno de los personajes que más le causan conflicto. Es en este preciso momento en el que, por fin, después de tantos meses de tragedia, las mujeres deciden unir sus fuerzas para trabajar juntas en el mismo proyecto de transformar Mariquita. La manera en que solucionan el problema del tiempo se convierte en la primera manifestación real de su estancia en el lugar de lo Mismo, de su participación en el mundo como sujetos y no como objetos.

Las dos mujeres se unen por una meta en común: traer de vuelta el tiempo. Pero Rosalba no está dispuesta a aceptar ese concepto tradicional del tiempo que proviene de un mundo de valores masculinos. Cuando Cleotilde sugiere mandar a alguien a la ciudad a comprar un reloj y un calendario, la magistrada le responde: "I refuse to replicate that concept, Señorita Guarnizo. We live in a male-free world. [...] I'd like to create a female concept of time: the Theory of Female Time of Rosalba viuda de Patiño and Cleotilde Guarnizo" (Cañón, 2006, p. 228)²⁷. La solución es de lo más singular: hacer un calendario totalmente único, basado en el ciclo menstrual de las mujeres más importantes de la aldea; una forma de medir el tiempo en la que este va hacia atrás (metafóricamente hablando), para borrar todas las atrocidades que los seres humanos habían cometido en el pasado; un concepto de tiempo basado en la idea de convivencia y crecimiento humano en lugar de aquella visión tradicional fundamentada en la producción y la eficiencia.

27 "Me rehusó a replicar ese concepto, Señorita Guarnizo. Vivimos en un mundo libre de hombres. [...] Me gustaría crear un concepto femenino del tiempo: la Teoría del tiempo femenino de Rosalba viuda de Patiño y Cleotilde Guarnizo".

Las actuaciones de las mujeres van mucho más allá del simple dominio de la naturaleza para sobrevivir: lo que realmente se consigue con la modificación del concepto de tiempo es la negación de los valores masculinos con los que el mundo estaba construido antes de la desaparición de los varones. A partir de aquí Mariquita pertenece completamente a sus pobladoras, no sólo como territorio físico sino como todo un sistema de relaciones sociales que funciona gracias a los valores femeninos que en él se establecen.

Respecto al tema del tiempo con relación a la condición femenina surgen otros interrogantes que merecen ser considerados. ¿Es posible ubicar esta trasgresión de la historia de la mujer en una de las temporalidades enunciadas por Julia Kristeva? ¿Se puede establecer una conexión entre la re-construcción del mundo que hacen las habitantes de Mariquita y los movimientos feministas? Ambas preguntas conducen a descubrimientos valiosos.

Es sorprendente cómo, en cuanto a la temporalidad, el proyecto de las mujeres logra integrar los dos tipos de tiempo descritos por la escritora búlgaro-francesa. El tiempo histórico les pertenece desde el momento en el que ellas mismas deciden hacerse cargo de su pueblo: “se trata del tiempo como proyecto, teleología, desarrollo lineal y prospectivo: el tiempo de la partida, del camino y de la llegada, el tiempo de la historia” (Kristeva, 1979, p. 347). La historia que se empieza a escribir en Mariquita les corresponde totalmente. Son ellas mismas quienes han definido los valores con los que se va a convivir. No se trata de ideas o propuestas teóricas: su nueva concepción de mundo se concreta en un espacio físico que se desarrolla en la linealidad; sus reglas cobijan a todo el que vive en el territorio. Pero lo que hace que este tiempo objetivo sea diferente al pasado es que se concilia con el tiempo femenino,



con sus características de repetición y eternidad, las cuales se manifiestan en la estructura del calendario creado por Rosalba y Cleotilde:

First, Rosalba drew a ladder with thirteen rungs and gave each rung a female name, which she wrote in her neat and beautiful handwriting. The top one she called Rosalba [...]. The next one down she called Cleotilde, and then in order, Ubaldina, Cecilia, Eloísa

[...]. Then, on each rung, she drew four vertical rows of circled numbers (six on each), starting with number twenty-four and ending with number one. They represented the many suns of every rung. A fifth row with four empty circles symbolized the length of an average menstruation cycle. This last row, they agreed, would be called Transition, and it would be the most important period of every rung (Cañón, 2006, p. 238)²⁸.

Su almanaque está fundamentado en elementos propios de la femineidad que no es más un sinónimo de lo Otro; por el contrario, es el nuevo camino de un mundo que permite a las mujeres apropiarse de lo que siempre había sido suyo aun cuando el pasado lo hubiese negado. La menstruación es la perfecta representación de “estos dos tipos de temporalidades, cíclica y masiva, [los cuales] están tradicionalmente vinculados a la subjetividad femenina en la

28 “Primero, Rosalba dibujó una escalera con trece peldaños y le dio a cada uno un nombre femenino que escribió con su clara y hermosa letra. Al de arriba llamó Rosalba [...]. Al siguiente lo llamó Cleotilde y luego, en orden, hacia abajo, Ubaldina, Cecilia, Eloísa.

[...] Luego, en cada peldaño, ella dibujó cuatro filas verticales de números encerrados en círculos (seis en cada fila), empezando con el veinticuatro y terminando con el uno. Los números representaban la cantidad de soles de cada peldaño. Una quinta fila con cuatro círculos vacíos simbolizaba la duración de un ciclo menstrual promedio. Esa última fila, concordaron, sería llamada Transición y sería el periodo más importante de cada peldaño”.



medida en que ésta se piensa como necesariamente materna” (Kristeva, 1979, p. 347).

En cuanto a la segunda pregunta, acerca de la presencia del feminismo en la novela, una lectura rápida de la misma podría conducir a relacionar la nueva Mariquita con un tipo de feminismo radical que rechaza cualquier presencia de lo Otro. Una contra-sociedad (en los términos de Kristeva) en la que “se constituye una sociedad femenina, especie de *alter ego* de la sociedad oficial, en la que se refugian las esperanzas de placer. Contra el contrato socio simbólico sacrificial y frustrante, la contrasociedad que se imagina armoniosa, sin prohibiciones, libre y gozosa” (1979, p. 357). Aunque no hay duda de que las características enunciadas por Julia Kristeva aplican en gran medida a la comunidad creada por las mujeres en la novela, hay un elemento que no comparte con una típica contrasociedad feminista: nunca hay una expulsión consciente del excluido, nunca hay un rechazo hacia el otro sexo. El resultado es un mundo con valores trastocados, nunca dogmáticos, que están abiertos al diálogo con lo diferente. Es probable que el proyecto de las mujeres de Mariquita esté más relacionado con esa tercera generación de feministas que podría tomar cuerpo en el futuro, según el análisis de la pensadora búlgara. En esta nueva etapa del feminismo:

El otro no es un mal extraño a mí, chivo expiatorio exterior: otro sexo, otra clase, otra raza, otra nación. Yo soy víctima y verdugo, misma y otra, idéntica y extraña. No me queda más que analizar indefinidamente la separación fundadora de mi propia e insostenible identidad (Kristeva, 1979, p. 364).

Como no hay una expulsión odiosa del sexo contrario, lo que se produce en la narración es una profunda conciliación

entre los sexos en la que se respeta la singularidad de cada uno. Dicha unión es objeto de análisis en el último apartado del presente escrito.

La cooperación de los sexos en la conquista de un mundo propio

El último paso en la trasgresión de la historia de las mujeres en la novela es la inclusión de los hombres en el mundo que ellas solas habían creado. La re-introducción de los varones en el pueblo se consigue a través de vasos comunicantes, un recurso narrativo bastante llamativo para el caso de la novela puesto que la conciliación entre los sexos no sucede sólo a nivel de contenido sino que también se expresa en el nivel estructural. En este procedimiento, “los distintos sucesos, articulados en un sistema de vasos comunicantes, intercambian vivencias y se establece entre ellos una interacción gracias a la cual los episodios se funden en una unidad que hace de ellos algo distinto de meras anécdotas yuxtapuestas” (Vargas Llosa, 1997, p. 87). La presencia del sexo opuesto se mantiene viva porque al final de cada capítulo se presenta una crónica escrita por el reportero estadounidense Gordon Smith, quien cuenta las terribles historias que viven hombres en una guerra en la que tanto paramilitares, guerrilleros o militares están involucrados. Pero dichas historias no son completamente ajenas a lo que sucede con las mujeres: el protagonista de una de las crónicas, Ángel Alberto Tamacá, hijo de Cecilia Guaraya, una de las habitantes de Mariquita, resulta ser uno de los cuatro hombres que logra escapar del conflicto y volver a la aldea. Es este el suceso que permite que ambos mundos logren conectarse.



Para acoger de nuevo a los varones lo que resuelven las mujeres es crear un nuevo pueblo en el cual habiten los hombres y las mujeres que, por voluntad propia, deciden vivir en conjunción. Con esto se crea “The newer Mariquita”²⁹, el lugar en el que se consuma la cooperación de los sexos, el diálogo de dos realidades en las que ya no hay Otros o Mismos sino, simplemente, seres humanos que, con sus singularidades, participan en el proyecto de transformar el mundo para alcanzar la trascendencia de la especie. Este último capítulo de la novela pareciese ser una extensión de una de las imágenes que evoca Virginia Woolf en *Un cuarto propio*:

Ahora iba trayendo [el signo de un río que fluía invisiblemente calle abajo] de una vereda de la calle a la otra, diagonalmente, una muchacha con botines de charol y un joven de sobretodo marrón; también traía un taxímetro; y juntó a los tres en un punto, justo bajo mi ventana, donde se detuvo el taxímetro, y la muchacha y el joven se detuvieron, y subieron al taxi que se alejó sin ruido, como si lo arrastrara la corriente (1991, p. 126).

Después de dedicarse durante mucho tiempo a reflexionar sobre el problema de la mujer y la novela, que luego se extendió hasta el tema de la mujer y la sociedad en general, Virginia no podía menos que sentirse fatigada. Por supuesto, el problema de la separación de los sexos no es nada fácil de abordar. Implica un estudio riguroso y minucioso que tiene que ver con la esencia misma del ser humano. Sucede que, cuando ella experimenta la imagen de la pareja que aborda un taxi siente una calma particular. Esto la conduce a un planteamiento de una belleza sin par: “hasta en un hombre, la parte femenina del cerebro debe ejercer

29 “La Mariquita más nueva”.

influencia; y tampoco la mujer debe rehuir contacto con el hombre que hay en ella” (p. 128). La propuesta de la “Mariquita Más Nueva” es el desarrollo de dicho pensamiento llevado al extremo, al terreno de lo utópico. Tal vez esta sería una lectura muy satisfactoria para la escritora inglesa puesto que aquí las mujeres alcanzan una meta que va mucho más allá de la consecución de dinero y un cuarto propio: consiguen todo un mundo propio, un mundo que por fin tiene en cuenta sus valores particulares, que las hace protagonistas del *mitsein* humano; un mundo que consigue que tanto hombres como mujeres se desarrollen en una armonía conmovedora.

Consideraciones finales

Cuando Beauvoir se propone desarrollar el problema de la mujer sabe que no se enfrenta a una tarea sencilla. La condición femenina se ha planteado como una discusión desde antes de la antigüedad clásica, por lo que todo lo que se ha dicho es demasiado extenso y discordante como para encontrar una verdad única sobre lo que significa ser mujer. Su resolución la lleva a examinar, en una primera instancia, lo que las diversas disciplinas habían planteado al respecto hasta entonces. Sucede lo esperado: ninguna es capaz de abordar el problema en sí misma con la suficiencia necesaria. No hay nada en la biología que justifique la pasividad de la hembra. No hay en el psicoanálisis nada que explique las razones por las cuales la mujer se relaciona con lo subjetivo, lo otro, debido a que dicha disciplina explica los fenómenos desde la normalidad y no desde la voluntad de los sujetos. Finalmente, el materialismo histórico tampoco puede enfrentar el problema en vista de que la condición mujer no puede ser igualada a una clase social, o a un grupo racial específico o a una comunidad que comparte una



religión. Los hallazgos de la pensadora francesa la conducen a comprender que lo que hace que la mujer sea tratada como tal no es su esencia: es la historia misma, las construcciones que realizan las sociedades, lo que verdaderamente influye en lo considerado como propio de una persona cuyo sexo corresponde a lo femenino.

La imagen de mujer que se construye en la novela del autor tolimense coincide en gran medida con la propuesta de la pensadora francesa. La femineidad es tratada desde su complejidad al recrear las diversas maneras de ser mujer que pueden ser tan únicas como mujeres en el mundo. No hay una fórmula correcta para llegar a serlo. En la obra, tiene cabida tanto aquella cuya vocación es el liderazgo como la que se siente realizada con la maternidad o, incluso, aquella que no posee lo que biológicamente se exige para entrar en la categoría de hembra. La novela es un espacio en el que la mujer se re-descubre continuamente en una nueva sociedad que le ofrece todas las garantías para poder hacerlo; en un nuevo sistema social en el que no es relegada a tal o cual condición por el simple hecho de nacer con unas características específicas.

En este sentido, es posible enunciar que la literatura no es un espejo de la realidad. Su destino no es presentar la realidad objetiva tal cual es. Una pieza literaria tiene el poder de suscitar las más profundas reflexiones sobre la condición humana, dar una voz a aquellos que no la tienen, devolverles lo que el tiempo pasado les ha arrebatado. En general, el espacio que brinda la obra de arte es como un laboratorio en el que se experimenta con mundos posibles, alternativos a la experiencia sujeta a la historia oficial. Dentro de dicha exploración de mundos surge la novela del ibaguereño James Cañón como una posibilidad de poner a la mujer en



un escenario que siempre le ha sido negado por la historia objetiva creada a partir de los parámetros masculinos. ¿Por qué estudiar el tópico de la mujer a través de la literatura y no cualquier otro tipo de texto? Una pregunta similar la responde la autora búlgaro-francesa Julia Kristeva:

Flaubert decía: "Madame Bovary soy yo". Ahora algunas mujeres imaginan: Flaubert soy yo. Esta pretensión no traiciona solamente una identificación con la potencia imaginaria. Testimonia también el deseo de las mujeres de desencadenar el peso sacrificial del contrato social. Y de alimentar nuestras sociedades con un discurso más flexible, más libre, que sepa nombrar lo que aún no ha sido objeto de circulación comunitaria: los enigmas del cuerpo, las alegrías secretas, las vergüenzas, los odios del segundo sexo (1979, p. 361).

Que el autor de la obra no comparta el sexo con sus protagonistas no significa que no pueda enriquecer, a través de la literatura, el discurso social cuyo tópico principal es el problema de la mujer. Tal como lo afirma Kristeva, en él se exploran los enigmas del cuerpo, las alegrías secretas y demás aspectos de la singularidad femenina. Esto no es más que una prueba de la inteligencia andrógina, nombrada por Coleridge y evocada por Virginia Woolf, que cualquier escritor debe tener si es que desea conseguir obras de calidad en las que se explore la complejidad humana en todas sus expresiones.

En la novela se descubre que la trasgresión de la historia femenina no es tan simple como un paso de un estado de Otro a uno de Mismo. No es un camino lineal, que empiece en un punto y termine en otro. Por el contrario, el camino que siguen tanto las mujeres como los hombres es circular y está lleno de curvas. Algunas veces son Otros, algunas otras son Mismos. Es esa conjugación de estados lo que trae una

verdadera igualdad entre los sexos, aquella que Simone de Beauvoir nunca encontró en ningún momento de la historia objetiva. Se alcanza una verdadera cooperación entre los sexos que respeta sus singularidades, lo que da a la humanidad una segunda oportunidad sobre la tierra que en la obra se representa con la concepción de Amparo y Ángel Alberto en “The Newer Mariquita”. Así, la maternidad es devuelta a las mujeres sólo cuando ya han alcanzado la libertad. Una nueva oportunidad se le ha dado a un pueblo marcado por la Guerra y el dolor: “Their race had been granted a second opportunity on earth” (Cañón, 2006, p. 347)³⁰. Es la línea final de la novela. Es muy satisfactorio pensar que esa segunda oportunidad es un diálogo de valores femeninos y masculinos que en lugar de excluirse, se complementan.

Referencias

- Beauvoir, S. (2018). *El segundo sexo* (8ª Reimpresión). Bogotá: Sello Editorial Debolsillo.
- Cañón, J. (2006). *Tales from the Town of Widows*. HarperCollins e-books.
- Kristeva, J. (1979). El tiempo de las mujeres. *Debate feminista*. 34/44. 2(5), pp. 5-19. Recuperado de: http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/011_19.pdf
- Rodari, G. (1983). *Gramática de la fantasía*. Barcelona: Editorial Argos Vergara, S. A.
- Vargas Celemín, L. (2011). Realismo mágico, humor, conflicto de género y violencia en *La aldea de las viudas*. *Aproximaciones a una valoración de la literatura latinoamericana*. Albeiro Arias (Comp.). Bogotá: Biblioteca Libanense de Cultura, 2011, p.p. 174-180.

30 “A su raza se le había concedido una segunda oportunidad sobre la tierra”.

- Vargas Llosa, M. (1997). *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Editorial Planeta S. A.
- Woolf, V. (1991). *Un cuarto propio*. Madrid: Ediciones Júcar.



BOHEMIAN RHAPSODY: LA CONDICIÓN DEL ARTISTA EN “TIEMPOS LÍQUIDOS”³¹

María Paula Quintero Muñetón

31 Correspondiente al trabajo de grado homónimo para optar al título de Licenciada en Lengua Castellana de la Universidad del Tolima.



A modo de introducción

Desde que el hombre tuvo la capacidad de pensar, empezó a crear infinidades de preguntas que lo hicieron reflexionar sobre el entorno en donde vive y sobre su ser. Pero no todos tenían las capacidades y el tiempo para poder resolver cuestionamientos; era prioridad dar respuesta a los retos de la comida, vivienda, sana convivencia, educación, entre otras cosas. Solo pocas personas eran las elegidas para meditar sobre esos pensamientos que tanto se preguntaba el hombre a parte de sus necesidades básicas.

Con el paso del tiempo las sociedades se desarrollaban y pudieron solucionar las necesidades básicas hasta llegar a la actualidad. La época contemporánea es diferente a las demás debido a que contiene características únicas que hacen al hombre que vive en ella alguien particular. Él convive en un sistema creado para ser “libre”: trabaja un tercio de su tiempo, otro lo utiliza para aseo y transporte, y el último lo tiene para dedicarse en otras actividades. Y, aunque tiene este tiempo para reflexionar, prefiere no hacerlo y consumirlo en otras cosas o realidades. Pero los pensamientos están allí, no se van. Nacen en cada instante, en cualquier mente de

cualquier lugar del mundo. Cada día se crean porque el ser humano vive lleno de inquietudes. Algunos se resuelven y otros siempre van a existir sin poder solucionarse, como una quimera. Es aquí, cuando a la mayoría no le interesa (o tal vez tengan miedo) cuestionarse sobre estos temas, aparecen personas que lo hacen y utilizan herramientas; una de ellas es la literatura.

El escritor de literatura es uno de estos individuos que se expresa con su arte, para demandar, denunciar, cuestionarse, resolver y argumentar sin descuidar, por supuesto, la configuración de una propuesta estética. Él utiliza las letras y su imaginación para reflexionar sobre las cosas que han trascendido y considera importantes; y así, exponer todo lo que desea por medio de su obra. De esta manera, abarca temas relevantes para el ser humano (social, filosófico, ontológico o existencial), y muestra su propia visión de ellos. Sin embargo, si el escritor habla sobre los problemas de la sociedad, ¿quién habla sobre los del escritor? El literato no se detiene por eso; sabe que no tiene límites y que puede abarcarlo todo; él también habla sobre sí mismo.

Bohemian Rhapsody (2015), de Carlos Orlando Pardo Viña, es una novela que abarca la vida del artista contemporáneo y su supervivencia en estos “tiempos líquidos” (Bauman, 2007), centrada aún más desde el escritor. Pero este no es un mero escrito donde se denuncia lo que debe ser o no un literato; si fuera así, sería un texto cualquiera. La obra tiene una estética e interactúa con el lector de tal manera que lo hace sentir identificado así él no haga parte del mundo del arte. De este modo, el escritor ibaguereño crea metaficción en su obra: literatura hablando de literatura.



Carlos Pardo Viña nace en 1970 en Ibagué, Tolima. Es un periodista y escritor. Ha relucido su nombre más como autor de libros de investigación en arte y cultura. En su historial literario alberga pocas obras: *Como si fuera viernes* (2004), una pequeña novela corta; *Cuesta abajo* (2018), un libro de cuentos y *Bohemian Rhapsody*. Esta última se convierte en la narración más extensa de Pardo Viña.

Este capítulo aborda un análisis sobre *Bohemian Rhapsody* (2015), desde las teorías sobre la ligereza de Gilles Lipovetsky, la modernidad líquida de Zigmunt Bauman y la metaficción. Previo a esto se da un breve acercamiento teórico. Por último, las conclusiones.

La contemporaneidad: Liquidez y ligereza

Actualmente, las personas han adquirido una forma de ver y actuar en el mundo muy diferente respecto a sus ancestros. Lo anterior está influenciado directamente por el sistema capitalista y la globalización. Estos estructuran y dirigen sobre economía, política, educación y salud. Además, existe un factor muy peculiar no obtenido antes: la súper comunicación y los aparatos electrónicos han cambiado la forma de interactuar del ser humano. Lo anterior ha sido objeto de estudio por Zygmunt Bauman y Gilles Lipovetsky, quienes han tratado de analizar la contemporaneidad (algunos la denominan posmodernidad) y varios fenómenos que ocurren en ella. El primero, un sociólogo, en sus libros *Modernidad Líquida* (2002) y *Tiempos Líquidos* (2007), le ha dado el nombre de "modernidad líquida" o "tiempos líquidos"; la define a partir de los siguientes fenómenos:

- Paso de la fase sólida a la líquida.
- Divorcio entre poder y política.
- Fracaso de la comunidad, reducción de los seguros públicos garantizados por el Estado y comienzo de una competencia agresiva.
- Una vida inmediata y fragmentada.
- La evasión de soportar la responsabilidad de aclarar las dudas de las elecciones para elegir una conformidad y confort.

La sociedad líquida es aquella en donde la humanidad ya no se piensa como una comunidad; cada ser se idealiza como un individuo egocéntrico. El individuo solo piensa en sí y en su comodidad inmediata, no se pone a reflexionar en su futuro ni en los problemas; prefiere dejarlos a otras personas. El poder ya no lo posee enteramente el estado, puesto que se ha creado un nuevo orden mundial, se ha disgregado, lo poseen diferentes entes. Abundan personas competitivas para rivalizar en una economía salvaje (otros la llamarían capitalista o neoliberal); una economía que también tendría el título de ser líquida.

La persona líquida es cambiante y siempre busca su zona de confort; cambia de cosas, relaciones y metas fácilmente porque le parecieron muy difíciles o no desea estabilidad con ellas. Esta persona se vive desplazando, “fluyendo” por la vida como un “líquido”, sin importar nada salvo ella misma; no quiere un rol en la sociedad ni planea tenerlo salvo que este le conceda riquezas y bienestar. Así es como Bauman utiliza los principios científicos del estado líquido para referirse a la sociedad actual; donde liquidez se refiere a lo siguiente:

Una condición en la que las formas sociales (las estructuras que limitan las elecciones individuales, las

instituciones que salvaguardan la continuidad de los hábitos, los modelos de comportamiento aceptables) ya no pueden (ni se espera que puedan) mantener su forma por más tiempo, porque se descompone y se derriten antes de que se cuente con el tiempo necesario para asumirlas y, una vez asumidas, ocupar el lugar que se les ha asignado (2007, p. 7).

Si Bauman se refiere a la era contemporánea como líquida y a los seres humanos que viven en ese período de la misma característica, Gilles Lipovetsky en sus libros *La era del vacío* (1986), *Los tiempos hipermodernos* (2006) y *De la ligereza* (2016), maneja más definiciones para poder explicar este fenómeno. A lo largo de todos sus escritos, el autor francés comienza con el término de la "era del vacío", refiriendo a que el comienzo de la contemporaneidad es el inicio de una época donde el sentimiento del vacío predomina en la mayoría de las personas. En esta, la sociedad ya no se titula como contemporánea sino posmoderna; sus principales características son:

- Sentimiento de reiteración y estancamiento.
- Abandono por lo social, por lo político.
- Falta de nihilismo trágico: es decir, un nihilismo con conciencia, aquel en donde no sólo se ponga entre dicho la moralidad de la época sino, además, se piense en la mejora y en el futuro.
- Pérdida de la identidad del individuo.

En adición, el sistema consumista y salvaje ha cambiado drásticamente a la época. Su intervención hace que la sociedad posmoderna se pueda convertir en una sociedad hipermoderna (también la define como hipercontemporánea), aquella en donde hay exageración en todos los puntos antes



nombrados de la posmodernidad; además, dice Lipovetsky: “es una sociedad liberal, caracterizada por el movimiento, la fluidez, la flexibilidad, más desligada que nunca de los grandes principios estructuradores de la modernidad, que han tenido que adaptarse al ritmo hipermoderno para no desaparecer” (2006, p. 27). Si se analiza, los planteamientos propuestos por Bauman y Lipovetsky son similares y se complementan. Es por tal motivo que se han elegido los dos autores para el análisis de la obra. Sin embargo, para mayor comprensión se utilizó el término de “modernidad líquida” como definición central y las características de la posmodernidad de Lipovetsky como complemento.

Aún falta el individuo que convive en el tiempo hipermoderno, el narcisista, que posee las siguientes características:

- Exageración en el cuidado de su cuerpo.
- Superyo punitivo: denigración e irrespeto de sí mismo.
- Demasiado comunicativo, pero sin expresar sus verdaderos sentimientos.
- Consumidor.

El narcisista sólo vive para sí mismo, y en los tiempos actuales ha exagerado tanto sus facetas que se puede convertir en un “hipernarcisista”. Él abole lo trágico y le da apatía de los demás contextos. Esta forma de pensar produce un vacío en forma de trastornos del carácter.

¿Qué es lo que causa la liquidez y el ser narcisista? Unos de los temas en los que se centra Lipovetsky es la Ligereza. Argumenta que la ligereza se ha vuelto un acompañante de la civilización; sin embargo, ¿ella siempre ha sido negativa en la historia? La respuesta es no, su concepción no



significa negatividad. Para el autor, es "como una estructura antropológica de lo imaginario, al mismo tiempo que como una aspiración humana que siempre ha encontrado maneras de materializarse en la vida social" (Lipovetsky, 2016, p. 16). En general, la ligereza trae lividez, quita lo pesado sea en el arte o en la vida, lo que causa cierta alegría y belleza. La negatividad surge cuando en vez de ser usada como herramienta, es la meta principal.

Cuando la ligereza se vuelve la meta principal, se convierte en una ligereza falsa, vacía de densidad ontológica. Si se le agrega la ligereza actual, aquella que quiere que el ser humano no tenga ataduras, viva siempre en el hedonismo y el consumismo, se convertiría en un "sin sentido, rutina fastidiosa, peso aplastante. Tal es la insoportable, dramática, de la ligereza" (Lipovetsky, 2016, p. 72). En otras palabras, la lividez también pesa.

Breve repaso a la metaficción

Los estudios teóricos apenas comenzaron en la década de los setenta. El empleo de la palabra fue propuesto en 1970, por William Gass en su libro *Fiction and the figures of life*. Desde el momento en que se empezó a investigar sobre ella han surgido varios conceptos que la convierten en un tema muy discutido. Sobre la metaficción se pueden encontrar muchas teorías que exponen diferentes formas de verla.

Entonces, ¿qué se podría decir sobre ella? Para Patricia Waugh, la metaficción es cuando la literatura es autorreferencial, es decir, habla de ella misma en la narración, indagando sobre sí misma y todos los aspectos que la rodean (ya sean narrativos, métodos de construcción, simbología,

entorno o del propio escritor). De esta manera se vuelve una literatura que cuestiona a la propia literatura. Para lograrlo, se ha hecho conscientemente y su discurso es constante (sistemático) en la obra³². En otras palabras, es cuando la ficción habla sobre la ficción; más específico, literatura que habla sobre literatura.

La metaficción ocurre cuando en una obra se habla directamente sobre la literatura y todo lo que conlleva y genera. Así es como el escritor transmite su propia opinión sobre su forma de ver la literatura, lo que genera que este tipo de obras hagan crítica y evoquen intertextualidad. Patricia Waugh señala que esta forma de novelar, al provenir de dos orígenes (la ficción y el desvelamiento de esta ficción), crea un conjunto tan unido que ya no se puede distinguir entre creación y crítica.

Obviamente, esta forma de expresión no es solamente un análisis crítico (como el documento que se lee en estos momentos); también contiene la creación y creatividad del escritor: “una obra metafictional juega a narrar una historia y a la vez tematiza sobre el proceso de la escritura y sus nexos problemáticos con las nociones de verdad, realidad e historia (esta última tanto como acontecer como práctica discursiva)” (Gaitán, 2011, p. 102).

No obstante, más allá de su definición, también existen teóricos que identifican características y la segmentan. Tal es el caso de Antonio Gil González (2001), quién expone una tipología de la metaficción: metadiscurso, metaliteratura y metanarración. Una obra literaria es metadiscursiva cuando

32 Los conceptos de Patricia Waugh se encuentran en el capítulo “Juegos y traumas de la metaficción”, de Jorge Ladino Gaitán Bayona, en el libro *Cien años de novela en el Tolima*, del año 2011.

el narrador habla del escritor y reflexiona sobre el acto de escribir. Es metaliteraria cuando aporta un conocimiento científico sobre literatura. Y metanarrativa es la obra que representa el proceso de su propia escritura.

Indistintamente de las denominaciones, la metaficción parte desde la propia iniciativa del autor, su propósito tiene una intención discursiva, la cual puede ser exponer, reflexionar, cambiar el paradigma de la creación literaria y los problemas de recepción del texto; y ese discurso autorreflexivo es reflejado en su obra. Por último, esta forma de interactuar va más allá de la literatura, se puede expandir en cualquier campo artístico: en el teatro, séptimo arte, videojuegos, entre otros.

***Bohemian Rhapsody*: una vista del escritor contemporáneo**

"Había un camino delante de tus pasos y un hombre queriendo recorrerlo. Hoy no hay camino, ni pasos. Se te acabaron las palabras y no sabes cómo más llenar tu vida," (Pardo, 2015, p. 56). Así dice uno de los dos protagonistas de *Bohemian Rhapsody* ante la impotencia de no poder escribir nada, de ver una página en blanco. La novela, escrita por el tolimense Carlos Orlando Pardo Viña, es ganadora del Premio Internacional de Literatura Rubén Darío en el año 2017. Narra veinticuatro horas de la vida de dos personajes que se encuentran estancados en el mundo: un escritor que no puede crear ni unas cuantas palabras; y un periodista amante de la literatura que antes escribía noticias culturales y ahora está obligado a redactar sobre judiciales.



La obra, al ser trabajada desde dos personajes dedicados al arte, nos muestra una panorámica de cómo convive el artista en la sociedad en los tiempos actuales, para poder evidenciar sus penas y amarguras. Lo anterior lo hace con el propósito de criticar y dejar en el lector una semilla de reflexión. Es una narración permanentemente metaficcional.

La metaficción se puede dar en cualquier expresión artística. En la literatura está abierta a cualquier forma de narración: ya sea cuento, poesía o novela. En *Bohemian Rhapsody* se evidencia su uso debido a que se aborda constantemente el tema de la literatura; más específicamente, se habla sobre cómo vive y convive el escritor ante la sociedad que lo aprisiona; sin embargo, él colabora en este encarcelamiento. En la obra de Pardo se manifiesta a la persona que está inconforme con el mundo que habita; en sus pensamientos son recurrentes las críticas hacia la sociedad, opiniones sobre la literatura y con ellas juzga su entorno. Esta crítica es recurrente en cada capítulo, lo que la convierte en sistemática. Es sistematicidad consciente: el creador lo hace intencionalmente. Hay que recordar que el autor es periodista y escritor; la novela tiene como protagonistas a un escritor y un periodista. Lo que demuestra que más allá de la ficción, habita una realidad vivida por Pardo y es refigurada a través de Santiago y Nicolás; personajes que representan la visión de mundo del autor y la ejecutan en la Ibagué “ficcional” de *Bohemian Rhapsody*.

La novela contiene intertextualidad aparte de las demás características metaficcionales (las cuales son autoreferencialidad, sistematicidad y un acto consciente sobre lo criticado). Esta se utiliza para diversos objetivos en la obra y no está presente sólo en los temas literarios; también se hace con la música. Prueba de ello es el título de la obra,



una canción de *Queen*, banda de rock británica formada en los años setenta, que se presenta como una alegoría a lo que siente el personaje de Santiago. Respecto a la intertextualidad literaria, el autor ibaguereño la utiliza de diversas maneras: se puede encontrar con la misma funcionalidad que tiene la música, que es mostrar el estado en que se encuentran los personajes; del mismo modo la lírica, como el poema "Los hombres huecos", de T.S Eliot:

Somos los hombres huecos.
Somos los hombres rellenos.
Inclinados unos con otros.
La cabeza llena de paja

(Citado por Pardo, 2015, p. 54).

La intertextualidad literaria también se emplea para mostrar la actualidad de las letras regionales, en donde se exponen opiniones sobre ellas y los escritores, como se manifiesta cuando Santiago busca en internet y encuentra artículos sobre Piedad Bonnett, Harold Alvarado Tenorio y Betancur. En adición, otro ejemplo está en la conversación que el mismo personaje tiene sobre William Ospina:

¿Ya leíste *Ursúa*, la novela de Ospina? Muy lenta. ¿Cierto? (...) Me gustó más *El país de la canela*. Caballero, caballero, una monedita. A mí me gustaba más cuando hacía poesía, estas novelas son muy líricas y muy pesadas por ratos. Caballero, caballero, una monedita. A mí sí me gustó *El país de la canela*, el lenguaje es muy sólido y los capítulos están muy bien estructurados. Caballero, caballero. No hay hermano. No hay (Pardo, 2015, p. 72).

El texto narrativo deja en sus páginas que confluyan discusiones en torno a una de las figuras relevantes de la

literatura actual del Tolima (William Ospina) y cómo, más allá de su Premio Internacional Rómulo Gallegos, algunos prefieren sus libros de poemas porque sienten que lo lírico luce ornamental y forzado en sus novelas históricas³³. Dos son los personajes del diálogo: Santiago es el personaje escritor; Nicolás, el periodista. El primero exhibe el bloqueo del artista: muestra el espacio cerrado del escritor, donde solo habita él y sus pensamientos. En él yace la dificultad de plasmar sus ideas en el papel; en palabras más sencillas: no puede escribir. El segundo, expone la situación de alguien que quería dedicarse a la literatura, pero no pudo y eligió otra carrera. El texto novelístico recrea las tensiones y miedos del escritor en su labor y el espacio que lo rodea. Un metadiscurso desde la clasificación de Gil González:

Es metadiscursiva una novela si nos muestra desde dentro el taller del escritor. Este lugar al que no le es dado entrar al crítico, como dice José María Pozuelo, se halla, por supuesto, incorporado a la ficción, y su valor, por tanto, no equivale estrictamente ni a una autopoética del autor ni a una muestra de teoría implícita en el texto (2001, p. 57).

Como dice González, la obra no pretende decir qué debe ser la literatura ni cómo sería el escritor perfecto; muestra los problemas que le acarrean. Su narración es tan natural que parece completamente real; por lo que evidencia de una manera muy íntima a ese artista desolado, contrario a la representación social del ser siempre imaginativo y creativo.

33 En torno a este aspecto, el escritor tolimense Nelson Romero Guzmán tiene un ensayo titulado "La reescritura de la crónica de la Conquista en *El país de la canela* de William Ospina", perteneciente a su libro *El porvenir incompleto* (2012).



¿Cuál es el propósito del autor ibaguereño para hacer esta crítica y cómo la lleva a cabo? Se deduce que hay tres intenciones: comunicación, desahogo y denuncia. El autor quiere exponer a sus lectores el mundo del escritor, desahogarse para decir que sí, hay inconvenientes; les comunica a otras personas que desean escribir que no es fácil, a veces hasta imposible. Pero, también denuncia, porque el entorno colabora minúsculamente, siempre hay dificultades:

Sabes que no hay futuro en una ciudad pequeña para un hacedor de frases que escribe para revistas culturales que por aquí nadie lee, que en la capital te olvidaron, que llegó gente más joven y más preparada y más talentosa que tú (Pardo, 2015, p. 46).

Esta interacción con el lector la lleva a cabo con un estilo sencillo, sin regodeos retóricos complejos. No obstante, debido a su sencillez no quiere decir que su mensaje signifique lo mismo. Paradójicamente, el efecto narrativo hace que el lector piense, debido a que se trabaja temas cotidianos, que no se abordan temas trascendentales en la obra; sin embargo, sí se hace.

El estilo sencillo es efectuado mediante las técnicas literarias de contar dos vidas paralelas, que al final se encuentran, lo que muestra otra utilización de la técnica de los vasos comunicantes, una forma de narrar "que ocurre en tiempos, espacios o niveles de realidad distintos, unidos en una totalidad narrativa por decisión del narrador a fin de que esa vecindad o mezcla los modifique recíprocamente, añadiendo a cada uno de ellos una significación, atmósfera, simbolismo, etcétera, distinto del que tendrían narrado por separado" (Vargas Llosa, 1997, p. 89). Al ser dos vidas se utiliza un recurso narrativo en cada una: en la del escritor se emplea

el monólogo para intensificar el espacio íntimo del artista; en el periodista se cuenta desde un narrador omnisciente para describir de mejor manera el ámbito que lo rodea. La sencillez hace que la historia pueda avanzar sin generar tedio en el lector.

Conforme a las palabras de Bertha Estrada (2017), *Bohemian Rhapsody*, más allá de mostrar el contexto del artista, lo hace con el ser humano en general; un mensaje en donde se revela la parábola de la fragilidad humana en estos tiempos. Así, la novela aporta significativamente en la región, la cual muestra la panorámica actual. Sin embargo, el discurso del Pardo Viña no es suficiente para hacer una excelente obra narrativa; a pesar de que el texto está bien escrito hace falta un poco más de creatividad. Lo anterior se entiende por más originalidad e innovación en el contenido de la historia (un matiz diferenciador entre tantas novelas metaficcionales que también problematizan las dificultades del escritor latinoamericano). En varios momentos se cae en un relato plano, donde en ocasiones falta el suspenso; lo que corrobora el final, donde se podría esperar un desenlace más emblemático (si bien se valora el intento de exhibir el hastío de la monotonía y el vacío de los protagonistas).

Santiago

Este personaje, como se ha hablado antes, representa el bloqueo del artista. Los deseos de escribir, pero de no poder poner ni una sola palabra en la página, y si se hace, borrarla inmediatamente. Esto es como el Coco para las personas que se dedican a crear: que un día llegue, y con él, la incapacidad de poder imaginar y construir creativamente. Despertar y entender que ya hace un buen tiempo no se ha hecho una



novela, un poema, un cuento, ni si quiera un minicuento puede salir de la cabeza. Es el horror del artista, ver la página en blanco y no poder plasmar las ideas y volverlas reales: "Vuelves al computador. Al teclado. Al maldito tic-tac que no desaparece nunca. A buscar el sentido de tu propia historia. Una historia que otro está escribiendo sin mucho convencimiento, pensando que en cualquier momento huiras, como siempre" (Pardo, 2015, p. 101). No obstante, ¿por qué Santiago no puede escribir?

Contrario a su amigo Nicolás, Santiago pudo elegir la profesión que lo apasionaba y dedicarse a las letras, la cual le da el pan para comer y así no se preocupa en demasía sobre el problema de subsistir. Pero ya hace mucho tiempo que él no escribe, se ha sumido en una rutina que lo agobia, al igual que en la ilustración de la portada del libro, se ha enfrascado en su propio mundo³⁴:

En casa. Otra vez. No hay nada por escribir, pero no sabes qué otra cosa puedes hacer. Los cinemas cambian de película cada dos semanas, ya viste la exposición del museo y no hay nada nuevo en tu correo. Te sientas. Decides abrir el programa de texto. Microsoft Word (...) De qué putas estás hablando, piensas. Y envías el archivo a la papelería. Eliminar (Pardo, 2015, p. 27).

Este fragmento expone la primera causa de su bloqueo, el cual es vivir inmerso solamente en su mundo. Santiago no quiere saber nada sobre el entorno que lo rodea: no lee sobre documentales, no interacciona con nadie a menos que sea con chicas para tener sexo y para esto ya tiene un diálogo establecido, incluso con su amigo cercano (Nicolás) porque

34 En la edición de Pijao Editores, año 2015, la portada de la novela muestra la imagen de un hombre frente a su computadora confinado en un frasco de vidrio cerrado.

hablan de las mismas cosas. Se ha cerrado a los sentimientos; oye, pero no escucha. Ese estancamiento produce una rutina que le quita oxígeno a las ideas; él cree que sólo con su pensamiento es suficiente y no necesita del raciocinio de los demás, o por lo menos, no desea entenderlos. La rutina cansa, mayormente una vacía, carente de sentido, que hace que la persona se sienta consumida, en un laberinto sin salida. Esto empeora si el personaje no desea librarse de ese laberinto y Santiago no muestra ánimo de hacerlo.

¿Cuál es la rutina de este personaje? Él pasa su tiempo en leer (aparte de libros y noticias) horóscopos; estar en *Facebook*, *YouTube*, *Deezer* o páginas web cuyo único propósito es llenar sus períodos libres sin importar alguna otra cosa. Lo que demuestra una problemática de los tiempos actuales: la utilización del tiempo en temas no funcionales. No se trata de ser productivo siempre; la novela presenta las actividades de Santiago por un día, y de esto se puede deducir que él actúa así en el resto del año. En este lapso de tiempo, él se “hiperinforma” de datos basura y jamás se determina en escribir sobre algún tema. Siempre escribe dos líneas, tiene miles de ideas, pero no las lleva a cabo. La meta no se consigue de la noche a la mañana o simplemente con el deseo; se trabaja para lograrla. La idea de la productividad es mencionada aquí porque el capitalismo la utiliza y sobre explota (mas no debe entenderse como algo totalmente) negativo. El artista tiene esta denotación debido a que hace arte, y ella, empresa difícil, necesita de gente que labore arduamente. No obstante, ocuparse en otras cosas revela algo más, su miedo a aceptar su fracaso como escritor. Antes de hacerlo, prefiere desviarse, vivir en una ilusión con música a todo volumen, preferiblemente la de *Queen*: “Y emprendes la huida con paso rápido como si tuvieras que ir a alguna parte, como si la verdad no fuera que vas a casa, camino a



la nada, a manchar otra hoja y a subirle todo el volumen a *Queen*" (Pardo, 2015, p. 11). El anterior comportamiento es característico de alguien narcisista:

Neutralizar el mundo por la potencia sonora, encerrarse en uno mismo, relajarse y sentir el cuerpo al ritmo de los amplificadores, los ruidos y las voces de la vida se han convertido en *parásitos*, hay que identificarse con la música y olvidar la exterioridad de lo real (Lipovetsky, 1986, p. 75).

Su idea de fracasar también es alimentada por el comportamiento de la sociedad. Inconscientemente, no quiere escribir porque teme que no sea merecedor de ser leído. Algo que también critica Nicolás. Su miedo está en que siente que las personas ya casi no leen, en que la humanidad está cada vez más jodida y no hay tiempo en pensar en cosas tan vagas como la literatura. Se ha dejado influenciar en la representación social del arte, el cual estipula que no sirve o no aporta en la época actual.

La página en blanco causa angustia, no solo para los escritores de ficción, sino para todos los que escriben en general. Santiago lo experimenta; sin embargo, esto no puede volverse en un monstruo jamás domable, porque "sabes que algo de talento debes tener, pero te gana la indisciplina y muchas veces la pereza. Ya te lo había dicho tu padre: de talento está lleno el cementerio" (Pardo, 2015, p. 115). ¿Cuáles son las acciones de Santiago? Se deja comer del monstruo. Su decisión es continuar con evadir el problema. Se ha dejado ahogar en ese frasco donde se encarceló. Santiago representa a ese escritor bloqueado, incapaz de crear, cansado de intentarlo; que al final se rinde ante la sociedad y las barreras; se deja influenciar del consumismo. Después de esto ya no

encuentra sentido a su obra. Santiago representa a buena parte de los artistas en la época contemporánea.

Nicolás

Si Santiago refleja los inconvenientes personales del artista, Nicolás lo hace con los sociales. Él siempre quiso ser escritor de ficciones, pero eligió el periodismo. Esta decisión, sumada con otras, lo lleva a sentirse atrapado en un sistema imposible de vivir mediante el arte. Él también presenta un bloqueo artístico y como reportero no puede redactar artículos sobre temas culturales (incluyendo la literatura). ¿Por qué Nicolás no puede escribir?

La sociedad actual no parece interesada por las elaboraciones artísticas: música, pintura, cine, escultura, o literatura. Su interés se refleja hacia lo más comercial, lo que las grandes empresas dicen que se debe consumir; productos que en su mayoría no trascienden y quedan olvidados en la temporada para comenzar otra y empezar a comprar otros productos desechables. Al no haber población interesada en estos temas, las empresas dedicadas a la comunicación no se hacen a la tarea de publicar, o lo hacen muy poco puesto que el sector periodístico (impreso) presenta un periodo difícil en ventas. Por lo tanto, prefieren publicar temas que sí vendan o les convengan, así no posean valor significativo o estético³⁵. Esto crea una clase de estafa a sus consumidores. El personaje de Nicolás es una denuncia a esta problemática, donde cada

35 Un ejemplo representativo en el ámbito literario es el boom editorial de *los youtubers*, donde se publican supuestos libros rellenos de imágenes y frases en una tipografía de tamaño grande para crear la ilusión de varias hojas. En otros campos, como el séptimo arte, también se puede enunciar el fenómeno de las películas de superhéroes en las cuales se maneja la misma estructura narrativa; sin embargo, son producidas al ser un éxito en taquilla.



día se reducen los artículos dedicados a aspectos culturales y amplían las páginas dedicadas a las fotos de modelos, gente desconocida, pero amigos de famosos, personajes de un mundo narcisista que no aportan a ningún conocimiento para el ser:

Intentaba descubrir en qué putas piensan los dueños del periódico que cambian las páginas de cultura de un diario por unas páginas sociales agrandadas para darle rienda suelta a los cócteles de los amigos y a las sociedades de los mutuos elogios que pululan en la sociedad (Pardo, 2015, p. 97).

El periodismo serio se rinde ante el espectáculo y el morbo porque no puede vivir sin ellos en una sociedad líquida donde el capitalismo reina. La información se vuelve un negocio:

Destinados en teoría a informarnos, más bien nos desinforman por intereses sensacionalistas o de política mezquina. En vez de elevar el nivel del debate público, transforman la política en espectáculo. Más que ser promotores de una cultura de calidad, nos abruma con pasatiempos insípidos, multiplican las emisiones deportivas y programan lo más tarde que pueden, incluso suprimiéndolas, las emisiones de contenido vagamente cultural (Charles, 2006, p. 46).

Poco a poco, se esconde el arte, la cultura. Pardo hace el llamado de atención mediante Nicolás; crítica algo que se puede evidenciar al conseguir un periódico. Su discurso remite a que la literatura y lo poético de la escritura deben ir en las noticias y dejar atrás ese morbo, que se esconde en las notas amarillistas donde importa más la foto escueta de la sangre (un suicida o accidentado), en lugar de la investigación



sería sobre causas de los hechos, el contexto histórico, la historia de vida detrás de quien(es) son la noticia:

Al gerente del periódico que sabe que la sangre vende, porque esto es un negocio...No queremos ser como la competencia, como el peridioquillo amarillista que cada vez les roba más mercado, dice, pero quieren ser; quieren la foto en primera, la sangre, el morbo, los compradores (Pardo, 2015, p. 51).

Lo poético se aleja cada vez más de la vida cotidiana. Lo convirtieron en un ser invisible, carente de habla e indefenso; lo enterraron y dejaron que la población creyese que era un monstruo despiadado que atormentaba a los jóvenes en la escuela. En su lugar prefirieron dejar a la sanguijuela amarillista; decían que era vulgar pero silenciosamente hacían negocios con ella. Ahora, es ella quien convive diariamente con las personas, y estas la aceptan gustosas. Lo poético se ha desligado de los medios de comunicación. Y es que, en Colombia, a modo de ejemplo, la cultura ha sido relegada en el campo comunicativo a un nivel muy inferior. En el campo periodístico se han enfocado más en contar noticias con violencia o corrupción, que es lo que siempre sacude al país, con notas esenciales y pocos argumentos en vez de mostrar un buen reportaje, que sí se efectúa en el país, pero escondido entre páginas amarillentas y un jefe de redacción que acepta su utilidad para un premio, pero no para ventas.

Al contrario de Santiago, Nicolás está supeditado al capitalismo. Vive bajo la presión de conseguir dinero con un trabajo inestable en el ámbito periodístico. No renuncia porque tiene una familia que mantener y no puede subsistir del arte porque en esta economía ningún narciso quiere saber sobre esos temas. El periodista está encadenado entre



arrodillarse y escribir palabras convenientes o sublevarse y morir de hambre. Es por eso que cuando lo trasladan para encargarse de las noticias judiciales, Nicolás, a quién no le gusta la violencia, baja la cabeza y lo acepta con sufrimiento.

Otra razón del bloqueo de este personaje es su poco talento hacia la creación. Él vive estancado en una sola idea, que no produce ni la deja ir. Así es como evade su realidad; esa idea, junto con la música y la marihuana, son su único refugio. No la lleva a cabo porque prefiere pensar en lo bello que puede ser a aceptar un posible fracaso. No obstante, no se considere que su poca imaginación es un hecho para dimitir; el verdadero obstáculo es no salir de su lugar común ni innovarse.

Nicolás es la representación de la persona que se quiere dedicar en el ámbito artístico, pero que la sociedad líquida; la economía neoliberal y los intereses narcisistas le impiden hacerlo. Él es la imagen de los artistas que han bajado la cabeza y se olvidaron de la imaginación para no morir de hambre.

Ibagué

La capital tolimese es el lugar donde transcurren los hechos de los protagonistas. Carlos Pardo Viña en su obra metaficcional muestra un deseo de construir una ficción realista y muy detallada; es por eso que para no dejar a los personajes en un campo vacío decide ponerlos en un contexto real. La Ibagué de *Bohemian Rhapsody* refigura a la ciudad original; se deduce que su elección y semejanza se da debido a que el autor es oriundo de este lugar, por lo tanto, lo conoce mejor, lo que se convierte en una manera fácil



de narrar el sitio ya que lo lleva a cabo desde sus propias experiencias. Por supuesto, la mayoría de literatos escriben sobre lugares de donde son endémicos o han conocido porque es el entorno que mayormente distinguen, no solo topográficamente, también en las problemáticas sociales. La intención de Pardo, entre otras, es denunciar lo que acontece en el lugar. Algo habitual que se pueden hallar en libros como *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, *La insoportable levedad del Ser* de Milan Kundera, o las obras de Fyodor Dostoievski.

En la novela se define perfectamente a la ciudad en la actualidad, no solo nombra las calles sino también los edificios, qué se hace en algunas partes específicas, el comportamiento de las personas, la economía, nombres de tabernas, burdeles y otros establecimientos. La elección del sitio se hace para exponer el entorno de artista en la posmodernidad, con un enfoque donde lo local dialoga con lo universal; así, se pueden evidenciar dos características sobresalientes: una economía capitalista salvaje y una sociedad líquida habitada por egocéntricos.

La primera característica, la economía capitalista, se demuestra mediante la situación que viven los periódicos tradicionales y su posible futura bancarrota que producen en las personas un desespero por mantener un trabajo estable y poder vender para subsistir. Lo anterior también expuesto en los demás habitantes, con el mismo sentimiento, con el objetivo de vender lo más posible; una competencia para ganar el sustento del diario vivir:

Sale del periódico y camina las cuatro cuerdas que lo separan del Palacio de justicia. Los pocos colegas de otros medios que ya andan merodeando lo ven como bicho



raro. Saben que cubría cultura, que de esto no sabe, que quién sabe qué está pasando en la competencia, dicen que la van a cerrar, que quebraron, que la ley de quiebras, que la venden (Pardo, 2015, p. 17).

Irónicamente, en estas mismas personas o en otras con un poco más de fluidez monetaria se presenta el hiperconsumo, donde se gasta inescrupulosamente y en ocasiones se piensa como necesario. Como ya se ha mencionado, en el sistema neoliberal no hay espacio para la cultura porque no genera ganancias admisibles. Para la mayoría, de intereses distintos a los bienes simbólicos del arte, se prefieren temáticas y hechos que se consideran más relevantes y *útiles* para su vida. Esta mayoría llega del trabajo cansada a llenar el vacío de tiempo con actividades que no requieran esfuerzo mental como ver televisión o redes sociales. Ante esta situación, se decide por amoldarse al sistema, ajustar comportamientos para obtener una comodidad estable y adoptar la concepción de felicidad emitida por un mundo líquido:

La disgregación del mundo de la tradición no se vive ya bajo el lema de la emancipación, sino bajo el de la crispación. Es el miedo que lo arrastra y domina ante la incertidumbre del porvenir, ante la lógica de la globalización que se ejerce independientemente de los individuos, la competencia liberal exacerbada, el desarrollo desenfrenado de las tecnologías de la información, la precarización del empleo y el inquietante estancamiento de los elevados índices del paro (Charles, 2006, p. 29).

La segunda característica muestra a una sociedad completamente líquida, llena de narcisos. Esta posee todas las propiedades para considerarla como tal. La falta de interés por lo social, el consumismo, individualismo y el constante



cambio sin sentido se ven en cada página de la novela. A esto se le suma al narciso, un ser egocéntrico que no le interesa el mundo a menos que sea para divertirse; su divertimento se centra en banalidades y en artefactos, lo que causa que no consuma sobre aspectos culturales porque los considera aburridos. Gente interesada en vender siempre, como lo hace Jesús, el jefe de redacción de Nicolás; o en comprar sin detenerse a pensar en las deudas o en los esfuerzos que hace su pareja para combatirlos, como lo hace Natalia. Son ejemplos que reflejan lo inmersas que están las personas en el sistema; no son libres sino esclavos dependientes del dinero: “- ¿Vas para la fiscalía? No. Voy al periódico primero. A ver qué hay para hoy. -A poner buena cara- dice ella. -A poner buena cara- dice él” (Pardo, 2015, p. 15).

Ibagué representa la realidad para un importante grupo de la población: un ambiente hostil que da pocas oportunidades para el ámbito cultural; donde ni el sistema ni las personas están interesadas en escuchar sino en comprar y vender. Lo preocupante, es que la ciudad ficcional muestra acertadamente a la real en estos dos puntos. Sociólogos como Bauman, dicen que el fenómeno de la liquidez se observa por lo menos en los países primermundistas (2007); sin embargo, en *Bohemian Rhapsody* se puede corroborar que este fenómeno se ha desplazado a Latinoamérica.

¿Líquido o sólido? Cuando el personaje no es un ser perfecto

La pregunta del subtítulo es frecuente, ya sea con estas palabras u otras. La cuestión de quitarse todas las ataduras y vivir en extremo lo que se desea fervientemente en vez de

tener una moralidad y pesos en la vida ha estado ligada en toda la existencia del ser pensante. Si se diesen respuestas, una gran cantidad de la población elegiría el primer camino: ¿por qué tengo que estudiar si gano más dinero por vías fáciles? ¿Puedo jugar siempre en vez de trabajar? ¿Puedo ser libre y hacer todo lo que yo quiera sin que me importe la sociedad?

La época actual trae un sistema social interesante en donde todo se rige en la economía estructurada mediante el consumo. La ligereza al ser, un aspecto tan anhelado en el hombre, se ha fusionado con este patrón, lo que ocasiona que se venda en los mercados descomunamente. Ella se ha transformado en el espíritu de lo líquido. Su eslogan es "ser lívido es ser feliz". Una completa falacia; si esto fuera real entonces ¿por qué las personas se siguen sintiendo vacías, tristes y melancólicas?

Esta época de la historia se ha dado la posibilidad de elegir, a diferencia de las otras que imponían un rol social. Ante esto llega el desamparo de la libre elección, de la falta de un guía, de construir una identidad. El ser contemporáneo no sabe qué decisión tomar:

Cuanto menos nos ordenan las normas colectivas en relación con los detalles, más parece tender el individuo a la debilidad y la desestabilización. Cuanto más socialmente móvil es el individuo, más agotamiento y "averías" subjetivas manifiesta; cuánto más libre e intensa se quiere la vida, más se recrudecen las expresiones del dolor de vivir. (Lipovetsky, 2006, p. 89).

A falta de guía, está el sistema, que se empeña en formar explícita o implícitamente al ciudadano ideal; su intención primordial es enseñar a cumplir las normas y



siempre comprar sin importar los valores comunitarios; lo que crea a un ciudadano individualista. Con un modelo de comportamiento forzado y miles de caminos filosóficos, vendidos actualmente como la mejor manera del obrar humano, este ser se vuelve inestable:

El individuo hipercontemporáneo, más autónomo, es también más frágil que nunca, en la medida en que las promesas y exigencias que lo definen se vuelven más grandes y pesadas. La libertad, la comodidad, la calidad y esperanza de vida no restan nada a lo trágico de la existencia; antes bien, hacen más cruel el escándalo (Tavoillot, 2006, p. 9).

El paradigma artístico ha cambiado igualmente, el artista tiene también la decisión de elegir la finalidad de su obra. Y aunque el verdadero arte no cambia de espíritu, su creador se puede ver influenciado por la sociedad líquida en donde el fin principal es tener fácil aceptación en los mercados que rige por lo estéticamente bien aceptado por las masas y compañías. Lastimosamente, es muy difícil salir de ella, por lo que los sujetos inmiscuidos en este ámbito terminarán adquiriendo patrones narcisistas, en el peor de los casos se convertirán en narcisos. No obstante, el capitalismo no lo tiene tan fácil con ellos; personas dedicadas a este ámbito y aquellas que han creado una consciencia critican el sistema y tratan de rehusarse a este tipo de comportamientos.

Por otro lado, se encuentra la pesadez existencial que trae el pensamiento. Elegir el arte trae esa clase de pesadez porque en él se reflexiona sobre el mundo. Si se deja atrapar por ciertos pensamientos, en su espíritu vivirá la melancolía: “- ¿le encarcelaron algún poeta mano? - dice uno. Esos viven encarcelados, piensa, pero no lo dice” (Pardo, 2015, p. 17).



Aquí es donde surge un factor no antes mencionado que también yace en el artista contemporáneo: la psique. ¿En dónde se encuentran Santiago y Nicolás? Ellos están en el limbo: representan una clase de artistas (no todos) que viven en un mundo desechable donde han adquirido características narcisistas, se han vuelto hiperconsumidores pero tienen una consciencia y critican el sistema. Los pensamientos hedonistas y egocéntricos, paralelamente a los de mejorar el mundo y criticar al sistema, conviven todos juntos en una mente. Se han encarcelado doblemente.

La literatura y la filosofía traen melancolía convertida en un cierto vacío. Entrar en ellas requiere desligarse de las moralidades establecidas y ver diferentes visiones del mundo. El nihilismo y el existencialismo siempre moran en la casa del poeta; lo que conlleva a tener una lividez sobre los paradigmas impuestos por la sociedad, pero una pesadez filosófica. Él no tiene de dónde sostenerse en un camino que se puede volver tortuoso sin un bastón. Lo anterior, sumado con la lividez consumista de la contemporaneidad líquida, hace que el artista tenga un doble vacío. Allí se encuentran los personajes de *Bohemian Rhapsody*; se han dejado permear de esta clase de sociedad, se han rendido para terminar por convertirse en narcisos pensantes. Algo paradójico ya que antes se menciona que este sujeto no piensa. Sin embargo, en sus apartados Lipovetsky no se pone a pensar específicamente en el artista en los tiempos modernos, algo que sí hace Pardo desde su novela, por lo que se ha concluido en encasillarlo en este término ya que son el resultado de una mezcla entre comportamientos narcisistas y un pensamiento ligado a la crítica y al arte: muestran su inconformidad para sí mismos pero actúan con características individualistas y consumistas.

Santiago es hedonista, egocéntrico, consumidor compulsivo, desea siempre divertirse; Nicolás es reprimido emocionalmente, consumidor que vive inundado en deudas. A ambos les falta la empatía con sus seres cercanos y evaden la dolorosa realidad: “Te sientes así. De nada sirvieron tantos libros, tantos artículos leídos. Al final, sigues siendo un hombre hueco, relleno de prejuicios, un hombre como cualquier otro, nada especial, uno más” (Pardo, 2015, p. 54).

Al haber lividez por ambos lados, los personajes no tienen nada sólido de qué sostenerse. Esto causa que lleguen a una rutina que después de cierto tiempo comienza a agobiar. Ellos viven en la insoportable pregunta existencial sobre el ser, pero sin querer responderla.

Lo lívido no es exclusivamente malo, tampoco lo es lo líquido. Lipovestky (2016), se enfoca en aclarar que en la historia se ha utilizado la lividez para dar más belleza a las cosas; empleada como herramienta más no como una meta ontológica. El problema yace cuando el individuo desea quitarse todas las cadenas, desea volar y que la levedad sea su maná. Lo que no anticipa es que esta clase de lividez también pesa porque el ser humano necesita de solidez, de un peso en su vida para ser más llevadera. Ya lo explica Milan Kundera en *La insoportable levedad del ser*, en donde sus personajes necesitan de una atadura en sus vidas ya sea inconsciente o conscientemente, puesto que sin ella entran en un agobio que no pueden resistir. El problema está cuando se es hedonista siempre, sin pensar en las consecuencias que ocasionan los actos de manera individual, en la sociedad y el entorno. Tanta ligereza causa un sinsentido de la vida. De esta manera, al inundarse de ella, los protagonistas como resultado poseen impotencia, monotonía, exasperación, tristeza, anhelo por algo nuevo y vacío:



Nuestro mundo ha dado luz deseos de felicidad imposibles de satisfacer, de aquí la proliferación de las decepciones relativas a una vida que nunca es suficientemente ligera ni divertida ni móvil. El sentimiento aéreo de la existencia retrocede mientras triunfan la cultura de la diversión y los dispositivos materiales de lo ultraligero. Un nuevo "espíritu de pesadez" se ha adueñado de la época (Lipovetsky, 2016, p. 15).

Santiago evidencia lo último citado, jamás se va a sentir a gusto en su vida; ha creado ideas banales como mostrar siempre al personaje culto o escribir en sus redes sociales cosas trascendentes y que le guste a la gente. No se siente pleno, tampoco quiere salir de ese limbo.

Resultado final: El suicidio

El suicidio es un constante en la novela. Aparece cuando Nicolás debe cubrir una noticia sobre un hombre mayor de edad que lo acaba de cometer; justamente, esta temática se presenta después de hacer la introducción respectiva de los protagonistas. Pareciese que fuese la respuesta ante la incógnita ¿solidez o lividez? Mejor la muerte y no sentir ninguna de las dos. Pero el suicidio no significa quitarse la vida solamente, y el autor ibaguereño no dice que sea la solución, este acto es en cambio el resultado de la liquidez en que viven los individuos. Es así como se puede entender de tres maneras:

- Suicidio físico: acción que conlleva a terminar la propia vida de la persona que lo hace.
- Suicidio existencial: aquel en el cual el individuo come, trabaja y duerme, pero no vive realmente. Es un zombi,



un muerto viviente, un fantasma. Una persona que ha perdido el interés por la vida, pero que no es capaz de cometer suicidio físico o simplemente no le interesa hacerlo.

- Suicidio transgresor: Acción en donde el artista lo emplea para quitarse su vida figurativamente y traspasarla en su obra. El resultado de esto es un arte transgresor.

Los personajes de *Bohemian Rhapsody* deciden por un suicidio existencial, han perdido ya su fe por convivir en armonía. Se han convertido en carne rutinaria. Su último pensamiento es para decir que, aunque ellos siguen respirando, ya están muertos por dentro:

Te sientes agotado. No tienes frases célebres con qué terminar la noche. Nicolás sabe que ya no las tienes, que tú ya no estás, que no sólo ésta sino todas las conversaciones se acabaron, que tú eres una ausencia más para sumar a la lista, que tú no aguantaste la falta de palabras, que *Queen* no volverá a inundar el apartamento con su Rapsodia Bohemia, que tú eres un fantasma y que finalmente tú, como Nicolás, como Neruda, nunca recordarán haber muerto (Pardo, 2015, p. 133).

El suicidio físico no es el argumento principal ni decisivo sobre cómo debe terminar cualquier persona. Los personajes temen a la muerte y por eso terminan eligiendo la segunda clase de suicidio, que tampoco es el discurso final sino una advertencia de que se puede llegar a este resultado si se agotan las ganas de luchar, de resistir. Más bien, el escritor Pardo trata de decir que es una fase artística que le puede ocurrir (sino a todos) a una gran parte de las personas dedicadas al ámbito cultural. Y si no se hace algo por salir de ella, se corre el riesgo de seguir como un muerto viviente durante toda su existencia.



Conclusiones: más allá del suicidio

El suicidio parece una solución permanente, acción que tal vez produzca silencio. Ejecución relativa, el suicidio no es muerte. Según como se atraviere, llega el resultado. Después de intentar acabar con su vida, Silvia Plath decide crear poemas con base en ese suceso; uno de ellos es "Lady Lázaró", en donde narra el después, sus expectativas y emociones. Más allá del suicidio está la resurrección, viene Lázaró a hablar, a mostrar. Si se comete cualquiera de los tres tipos y el resultado no es el silencio final; cuando se traspasa y logra salir, viene la vida, con otros caminos para efectuar transgresiones; y así, hacer valer la esencia poética de la existencia humana. No todos los productos artísticos logran ser transgresores, aun así, son un intento memorable que aportan al conocimiento de la historia universal, de un contexto y problemática, dando legitimidad en el discurso.

Bohemian Rhapsody de Carlos Pardo Viña es una novela que aporta a la cultura y sociedad con su exposición de los problemas que acarrear al artista en los tiempos actuales, tanto en el contexto como en el pensamiento. Una situación en dónde él está condenado a vivir en un laberinto, lamentarse de ello, pero no hacer nada por salir de él, antes bien, dejarse llevar más hacia el centro; sumiso por cadenas etéreas que no están allí. Esta obra amplía la perspectiva panorámica de la condición del escritor colombiano, además de la metaficción, como lo hacen de manera similar *Sin remedio*, de Antonio Caballero y *El último diario de Tony Flowers*, de Octavio Escobar Giraldo.

Su estilo evidencia la estilística del siglo XXI, donde trata de ser más elaborada y se utilizan herramientas narrativas de la metaficción. Su mensaje no se basa en idealizar al escritor

sufrido sino exhibirlo para pensar atenta y detenidamente sobre lo que está aconteciendo en estos tiempos, cuyos pensamientos y acciones se dejan influenciar por la sociedad líquida y el egocentrismo. Así, su literatura se convierte en una realidad disfrazada de ficción.

Referencias

- Bauman, Z. (2002). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2007). *Tiempos líquidos*. Barcelona: Tusquets.
- Charles, S. (2006). El individualismo paradójico, introducción al pensamiento de Gilíes Lipovetsky. *Los tiempos hipermodernos*. Gilíes Lipovetsky y Sébastien Charles. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Estrada, L. (2017). Bohemian Rhapsody, de Carlos Pardo Viña, una parábola a la fragilidad humana. *El Espectador*. Recuperado de <http://blogs.elespectador.com/cultura/el-hilo-de-ariadna/bohemian-rhapsody-carlos-pardo-vina-una-parabola-la-fragilidad-humana>
- Gaitán, J. L. (2011). Juegos y traumas de la metaficción. *Cien años de novela en el Tolima*. Libardo Vargas Celemin, Jorge Ladino Gaitán Bayona, Leonardo Monroy Zuluaga y Carlos David Leal. Ibagué: Universidad del Tolima, p.p. 97-201.
- Gil, A. (2001). *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Lipovetsky, G. (1986). *La era del vacío*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Lipovetsky, G. (2016). *De la ligereza*. Bogotá: Editorial Anagrama.
- Lipovetsky, G., y Charles, S. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Pardo, C. (2015). *Bohemian Rhapsody*. Ibagué: Pijao Editores.



- Tavoillot, P. H. (2006). Prólogo. *Los tiempos hipermodernos*.
Gilíes Lipovetsky y Sébastien Charles. Barcelona:
Editorial Anagrama.
- Vargas, M. (1997). *Cartas a un joven novelista*. Barcelona:
Editorial Planeta.
- Zabala, L. (S.F.). *Metaficción en literatura y cine*. Recuperado
de: [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/
aih_15_3_058.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_3_058.pdf)



**“MUERE COLOMBIA,
VIAJA POR ELLA”: *EL ATAJO*,
DE MERY YOLANDA SÁNCHEZ**

Jorge Ladino Gaitán Bayona



Introducción: De números vergonzosos a la posibilidad de la novela

En septiembre de 2001 el Ministerio de Comercio, Industria y Comercio lanzó la campaña “Vive Colombia, viaja por ella”. El *slogan* y concepto creativo fue desarrollado por la agencia de publicidad *Harold Zea & Asociados*. El propósito era bastante idílico: “Vive Colombia invita a conocer nuestro país y motiva a viajar, además de que muestra que Colombia es bella y que hay que quererla y más que eso, disfrutarla” (Ministerio de Industria, Turismo y Comercio, 2001, p. 2). Si bien se pensó en dos fases durante la presidencia de Andrés Pastrana Borrero (1998-2002), la campaña tomó una fuerza inusitada y fue uno de los programas bandera de Álvaro Uribe Vélez en su primer y segundo mandato (2002-2006; 2006-2010).

El programa turístico era oportuno para vender a nacionales y extranjeros la imagen de un país maravilloso en su fauna, flora, folclore y rutas de nombres pomposos: *Ruta del Amanecer Llanero*, *Ruta de la Aventura del Chicamocha*, *Ruta de la Diversidad Andina*, *Ruta Voz de Acordeones*, *Ruta del Bambú* y *la Guadua*, entre otros. Sin embargo, más allá



del barniz turístico, el rostro del país real tenía múltiples cicatrices en sus masacres, robos de tierras a campesinos y desplazamientos forzosos. Resulta aterrador, por ejemplo, el boletín número 77 del 15 de febrero de 2011 de la Consultoría para los Derechos Humanos y el Desplazamiento en Colombia (CODHES) sobre la violencia y el exilio interno: En un lapso de 25 años (1985-2010), 5.195.620 personas fueron desplazadas en Colombia por culpa de diversos grupos armados. Desde 1980 hasta el 2010, 6.636.195 hectáreas de tierra fueron robadas a los campesinos.

Afortunadamente la literatura puede trascender las frías cifras, auscultar la condición humana olvidada, explorar la angustia de los sobrevivientes, dar voz a quienes no la tienen y recusar la historia oficial de Colombia en temas relacionados con migraciones forzosas y viajes. Estos aspectos se descubren en *El Atajo*, de Mery Yolanda Sánchez Bocanegra, ganadora del segundo lugar del Premio Nacional de Novela Corta 2012 y publicada en 2014 por la misma institución otorgante del premio, la Pontificia Universidad Javeriana.

El tema del viaje amerita un acercamiento teórico, previo al análisis de *El Atajo*. Por lo tanto, este capítulo se estructura en cuatro momentos: El concepto de viaje; Breve aproximación a la obra de Mery Yolanda Sánchez; *El atajo*, un viaje por las heridas de la región del Pacífico colombiano; y consideraciones finales.

El concepto de viaje

Roberto Herrera Carassou (2006), en su libro *La perspectiva teórica en el estudio de las migraciones*, destaca que los fenómenos migrantes son de interés multidisciplinario, si



bien los aportes mayores al tema provienen de la demografía, la sociología y la economía. La preocupación al respecto toma importancia en un mundo donde las movilizaciones dentro y fuera de los países se incrementan, sean por motivos de poblamiento, violencia, presiones políticas, aspiraciones laborales y estudiantiles, entre otras.

Viajar es una de las necesidades primordiales de los sujetos contemporáneos, bombardeados por propagandas y planes turísticos de los medios de comunicación y la globalización. Sin embargo, no deja de ser preocupante que, como plantea Cristina Blanco en su artículo “Movilidad creciente y emergencia de nuevos enfoques migratorios” (2006), “entre los años de 1980 y 2000 el número de migrantes internacionales en el mundo pasó de 100 millones a 175 millones” (p. 35), registrándose cada año un aumento de 2 a 3 millones de personas.

Migrar y viajar son fenómenos explorados, constantemente, a partir de la lógica del mercado. No obstante, más allá del progreso, el confort, el gusto por las *selfish* y el atractivo de los paquetes turísticos, existen en el mundo demasiados hombres y mujeres para quienes la idea de viajar entraña sufrimiento. Tantos desplazados y exiliados que sufren complejos, xenofobias, abusos laborales, soledades acentuadas, y otros traumas que llevaron a los siquiátras a indagar el llamado *Síndrome de Ulises*³⁶. No se puede caer en el facilismo de pensar que toda migración o viaje genera intercambio cultural y desarrollo: “La migración internacional sigue siendo con diferencia la excepción más que la norma del comportamiento humano” (Newland, 2006, p. 57).

36 También denominado “síndrome del emigrante con estrés crónico y múltiple”. Al respecto, son fundamentales los libros y artículos del doctor Joseba Achotegui, profesor de la Universidad de Barcelona.



Michel Maffesoli en *El nomadismo, vagabundeos iniciáticos* (2004) indica que quien viaje y mira críticamente su tierra de origen y los espacios recorridos “posee una visión más penetrante, más acida también, pues sabe ver lo que a unos ojos demasiados acostumbrados les es difícil apreciar” (p. 108). La mirada del viajero que trasciende el mero turismo posibilita cuestionar su país, desde lo perceptible hasta lo silenciado. Su ejercicio intelectual lo lleva a sospechar de todo y representar en la escritura lo acallado por discursos oficiales.

Los planteamientos de Maffesoli (1994), pueden conectarse con los postulados de Edward Said en su libro *Representaciones del intelectual*. El pensador y crítico literario palestino señala que, sin negar que el exilio es un estado discontinuo del ser que causa tristeza y una “insatisfacción próxima a la melancolía” (p. 64), ya como “condición metafórica” (p. 64) genera una riqueza de pensamiento que cuestiona el *statu quo*. De este modo, superado el ciego nacionalismo, es imperativo polemizar la historia de un país.

La elección de la marginalidad y del exilio, en su posibilidad metafórica, permite al intelectual ir “en dirección de los márgenes, donde se pueden ver cosas que habitualmente les pasan por alto a los espíritus que nunca han viajado más allá de lo convencional y lo confortable” (Said, 1996, p. 73). La elección del margen o del centro determina la existencia de dos tipos de intelectuales:

Intelectuales integrados e intelectuales marginales o exiliados: por una parte aquellos que pertenecen plenamente a la sociedad tal como es, que desarrollan todas sus potencialidades sin un abrumador sentido de disonancia o disenso, que pueden ser etiquetados como “los que dicen sí”; y, por otra parte “los que dicen no”, los



individuos en desacuerdo con la sociedad en que viven y por lo mismo marginales y exiliados en lo que se refiere a privilegios, poder y honores. La pauta que fija el curso para el intelectual como marginal está ópticamente ejemplificada por la condición de exiliado, el estado de no considerarse nunca plenamente adaptado, mostrar antipatía a los adornos de la acomodación y el bienestar nacional (p. 64).

Si el escritor de ficciones es “intelectual exiliado” -desde la posibilidad simbólica, no necesariamente condición real- nunca evade lo ocurrido en su país de origen y pone al banquillo la historia, poderes de turno y excesos nacionalistas. Esto abre la posibilidad de configurar un campo de análisis de obras literarias colombianas donde, más allá del tipo de migración (forzosa o voluntaria), se descubre la presencia de un(a) narrador(a) que problematiza su presente, el rumbo de un orden económico y los trasfondos crueles de una sociedad que, a ojos del ciudadano simplificado, puede resultar pacífica, democrática, pluralista, típica y exótica, como la tierra del “Vive Colombia, viaja por ella”.

Breve aproximación a la obra de Mery Yolanda Sánchez

Mery Yolanda Sánchez Bocanegra (1956) nació en el municipio de Guamo (Tolima, Colombia). Está incluida en diversas antologías y ha participado en encuentros nacionales e internacionales de literatura, entre ellos el Festival Internacional de Poesía de Medellín. En 1998 obtuvo Beca Nacional del Ministerio de Cultura por el proyecto *Poesía en Escena*. Sus talleres literarios y actividades de promoción a la lectura no sólo han sido llevados a claustros convencionales



(bibliotecas o universidades), sino también a prisiones, hospitales y espacios insospechados de las ciudades donde están las voces de seres marginales.

A nivel narrativo publicó solamente la novela corta *El atajo* (2014), segundo lugar del Premio Nacional de Novela Corta 2012, de la Pontificia Universidad Javeriana. En el plano lírico se encuentran los siguientes libros: *La ciudad que me habita* (1989, Sin Editorial); *Ritual para las noches* (1999, Impresol Ediciones); *Dios sobra, estorba* (2006, Universidad Nacional); *Un día maíz* (2010, Universidad Externado de Colombia); y *Rostro de tierra* (2011, Universidad del Valle). En la edición 30 de la Feria Internacional del Libro de Bogotá (2017), presentó *Antologías*, junto a la poeta brasileña Diana Araujo; el libro pertenece a la colección *Doble fondo*, de la Biblioteca Libanense de Cultura (colección donde se publica en un libro a un autor nacional y a un extranjero).

En su obra lírica, la belleza del lenguaje tiene como contracara las diversas violencias de Colombia, sus desaparecidos, desplazados y sobrevivientes para quienes el miedo y la obsesiva memoria surcan sus pasos. Frente a sus contenidos, el poeta Nelson Romero Guzmán resalta: “La poesía de esta mujer se nutre de abismos, destierros, listas negras, noticieros, partes de guerra, calles marginales de la ciudad, las cicatrices de la guerra en los cuerpos y demás infamias cotidianas” (2012, p. 70). Desde su primer libro hasta el último está el deseo de nombrar lo innombrable de Colombia. Al respecto, Juan Manuel Roca postula en el prólogo de *La ciudad que me habita*: “Es el testimonio de alguien que tiene ojos para escudriñar no solo su adentro, sino, también, el adentro del otro y de un país” (1989, p. 7); un testimonio con alta elaboración estética para evitar la queja o el panfleto, en tanto “su fino sentido de la ironía impide el gimoteo” (p. 7).



***El atajo*, un viaje por las heridas del Pacífico Nariñense**

El atajo es una novela de setenta y siete páginas. Su narradora protagonista se encuentra en Bogotá. Ante su difícil situación económica da tutorías para la promoción de lectura en bibliotecas públicas de diez poblaciones del Pacífico Nariñense. Salvo el viaje por avión del trayecto Bogotá-Cali-Pasto, su movilización por el departamento de Nariño es a través de lanchas, buses y camperos. La mayoría de sitios recorridos son zonas rojas en las cuales combaten el ejército colombiano, Las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), el Ejército de Liberación Nacional (ELN) y las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). Los municipios transitados son: El Charco; Santa Bárbara Iscuandé; La Tola; Bocas de Satinga Olaya Herrera; Mosquera; Francisco Pizarro Salahonda; San Andrés de Tumaco; Barbacoas; Magüi Payán; San José Roberto Payán. Su trayecto es de 21 días y culmina el 4 de junio de 2004.

La indicación de días, tiempos y espacios marca no sólo el entramado argumental y el ritmo del texto narrativo de Mery Yolanda Sánchez, sino también el horizonte ideológico de la obra. El lector se encuentra ante “la asimilación del cronotopo histórico real en la literatura” (Bajtín, 1989, p. 238), la convicción novelística de que “el hombre y el mundo están ligados como el caracol y su concha [...] las vidas de los personajes se desarrollan en un tiempo jalonado de fechas” (Kundera, 2004, p. 47). La novela corta de la escritora tolimense pone al banquillo la historia de Colombia y por eso deja que su creación ficcional luzca como un libro de viajes, un angustioso libro de alguien que sufre el país y lo cuenta, fundiendo lo real con la poesía y el fluir de la conciencia.

“Muere Colombia, viaja por ella”: *El atajo*, de Mery Yolanda Sánchez

En la novela se nombran espacios, algunos personajes y hasta instituciones públicas, pero la narradora protagonista nunca indica cómo se llama. ¿Por qué en el sistema de personajes no se otorga un nombre o apellido a quien vive y cuenta la historia? La narradora únicamente dice: “Soy el contrato 219” (Sánchez, 2014, p. 13). Fue empleada por FONADE (Fondo Financiero de Proyectos de Desarrollo), una entidad estatal de existencia real en Colombia, para hacer tutorías de promoción a la lectura en bibliotecas. La presencia de un personaje que ha perdido atributos y “por encima de todo, ese bien precioso entre los demás: su propio carácter y, a menudo, su propio nombre” (Sarraute, 1967, p. 48), alerta al lector de “un estado de ánimo espiritual especialmente enrarecido” (p. 49).

El enrarecimiento en la atmósfera narrativa y en el estado de ánimo de la protagonista está dado por el desencanto: la búsqueda de ciertos valores e ideales -la aspiración de dar libertad y autonomía a los seres humanos mediante los libros- en choque con un contexto histórico que degrada y condena al fracaso. Este último se hace palpable en la novela cada vez que la protagonista llega a pueblos donde las bibliotecas públicas no son importantes para los alcaldes, únicamente como posibilidades de pagar favores electorales. A su paso descubre que quienes orientan bibliotecas poco leen, sus cargos son ajenos a sus formaciones profesionales, e incluso, llegan a sus puestos con trampas al Estado. Al arribar al municipio de Francisco Pizarro Salahonda, una mujer despectiva le dice: “Si, yo voy a ser la bibliotecaria, pero el contrato está a nombre de mi hermana porque estoy inhabilitada, yo era concejal hasta hace poco” (Sánchez, 2014, p. 45).

En el enunciado anterior, las palabras remiten al cinismo en la vida política colombiana, donde muchos funcionarios,

elegidos por una comunidad, atienden a sus intereses particulares en detrimento de las necesidades colectivas. Ingeniosamente, cuando los entes de control castigan sus delitos y los inhabilitan por determinado número de años, burlan la ley para continuar desangrando el presupuesto público mediante testaferros. Los escenarios de la cultura y la educación son instancias recurrentes para ubicar laboralmente cuotas políticas de los poderes de turno, sin importar si los contratados saben o no de su campo de acción. En la novela, varias bibliotecas y secretarías de cultura y turismo prefieren organizar reinados, actividades folclóricas y fiestas a tono con los gustos pedófilos de narcotraficantes y grupos al margen de la ley:

Unos, que pueden ser los otros, vienen de allá y se ubican en los cuatro puntos cardinales de mi país. Controlan todo, reciben porcentajes por los contratos, quitan y ponen la luz cuando quieren. Se toman las fiestas para sacar niñas de doce años y disparan sin compasión (Sánchez, 2014, p. 66).

Se confronta la ética de un país habituado a la corrupción. El Gobierno Nacional fija su atención en ciudades de importancia económica, sin importar la suerte de localidades de Colombia donde los violentos imponen sus mandatos. Su democracia es frágil y lo primordial es el cumplimiento de elecciones populares, pero no la realización del Estado Social de Derecho. “Unos que pueden ser otros” (Sánchez, 2014, p. 66) es el reconocimiento de la narradora de que la cultura del delito no es ajena a grupos armados (de izquierda y de derecha), como también a los propios representantes del Estado y la fuerza pública. Ese es un aspecto clave en la mirada crítica de la escritora: apuntar sus dardos a todos los bandos en conflicto, cuya autoridad se impone por el temor.

Por eso la protagonista se piensa metafóricamente como una burbuja pequeña, susceptible de quebrarse. El lenguaje metafórico y los recursos poéticos evitan que las digresiones del texto narrativo caigan en la denuncia escueta. Para su lectura ideológica de la realidad nacional, la escritora no descuida la creación artística de la novela, al fin de cuentas “la forma arquitectónica determina la elección de la forma compositiva” (Bajtin, 1989, p. 26).

Mery Yolanda Sánchez configura una propuesta estética a partir de dos niveles de lenguaje alternados a lo largo del relato; ambos en primera persona: Un lenguaje en prosa de frases cortas y contundentes para describir acciones, y hechos durante su trayecto; un lenguaje poético, con imágenes casi surrealistas, donde se habla cómo el mundo exterior afecta el mundo interior de la narradora. El lenguaje poético -en cursiva en toda la novela- instauro en el texto la conciencia atormentada de la protagonista, sus sueños, pensamientos y delirios en medio de la fiebre:

El río engorda en los peces que comen el paso de los muertos. Allí no se pueden colocar cruces, ni nombres en las tumbas. El río se vuelve cómplice y ahoga las verdades. Ahora el río entra a mi casa, sube hasta mi cama. La fiebre no baja. Aparece mamá para decirme que el mundo es así. Ensordece con su voz que, asegura, cantará tangos hasta los cien años. Ella estruja mi cuerpo y ve tantas cosas como si estuviera en otra dimensión. Dice que siente las ánimas enredadas en su falda de colores (Sánchez, 2014, p. 68).

La experiencia de lectura es grata por la precisión del lenguaje, su carácter evocador y la visibilidad de la prosopopeya: un río que es cómplice, oculta verdades y entra caprichosamente al cuarto de la protagonista. La imagen poética contiene una memoria colectiva donde hay



muertos y desaparecidos sin reposo por la ausencia del rito funerario de sus seres queridos. El sentido se orienta a una realidad siniestra, recurrente desde finales de la década del noventa hasta años recientes: cadáveres mutilados bajando como peces por los ríos. Muchos de ellos asesinados con motosierra por las AUC y otros torturados por las guerrillas (FARC y ELN).

Para los grupos al margen de la ley, más allá de la muerte de enemigos o sospechosos, lo fundamental es la instauración del miedo: utilizar los cuerpos de las víctimas como advertencias para sus contradictores y la población civil. El aprendizaje de los rituales de la muerte tiene hondas raíces en la historia de Colombia. Una de ellas la Violencia (1946 - 1964), en la cual combatientes liberales y conservadores hacían uso perverso de su imaginación para tornar signos amenazantes los cuerpos asesinados: “corte corbata”, “corte florero”, “corte franela” y otros, cuyos *modos operandi*, simbologías, causas y efectos fueron estudiados por María Victoria Uribe en su libro *Matar, rematar y contramatar* (1990).

Los diez municipios recorridos en el departamento de Nariño en veintiún días del 2004 son invitaciones de la narradora para que lectores nacionales y extranjeros tengan una versión de la historia de Colombia, más densa y oscura que la campaña famosa en aquel entonces: “Vive Colombia, viaja por ella”. La mujer que viaja desde Bogotá hasta municipios marginales en el Pacífico Nariñense no se regodea en descripciones de maravillas naturales o fiestas populares. Las escenas aluden a fuegos cruzados, docentes y artistas asesinados por denunciar alianzas entre gobernantes y bandas criminales, campesinos que huyen de sus tierras llevando en sus manos hijos, cerdos y pocas pertenencias. La voz en primera persona de la novela es la de una “intelectual



marginal o exiliada [...] en desacuerdo con la sociedad en que vive [...] antipática frente a los adornos de la acomodación y el bienestar nacional” (Said, 1996, p. 64). Por eso, sin descuidar su creación artística, deja que su texto y el contexto histórico interactúen y conmocionen al lector.

El mundo real -la historia de Colombia- origina un mundo ficcional en tanto la escritora-intelectual asume críticamente su país y hace una creación literaria. Luego, la propia novela, en su proceso de recepción, lleva al lector a ir más allá de las páginas de la ficción para confrontar una Colombia, cuyas injusticias, crímenes y despojos sonrojan a los propios números.

En múltiples ocasiones los informes del Alto Comisionado de la ONU para los Refugiados (ACNUR) señalan que Colombia ha ocupado primeros puestos a nivel mundial en refugiados y desplazados, por encima de Irak, Afganistán, Congo, Somalia y Sudán, entre otros. Según la actualización de ACNUR a marzo de 2017, la situación del país es la siguiente:

Colombia tiene un trágico historial tras décadas de conflicto. De acuerdo con la Unidad de Víctimas, el país alberga alrededor de 8,3 millones de víctimas, cerca del 17 por ciento del total de la población. Durante el conflicto, se reportaron más de 260.000 homicidios, 46.000 personas desaparecidas, 7.3 millones de personas fueron forzadas a dejar sus hogares y reubicarse en otra parte del país (personas desplazadas internamente), y cerca de 340.000 personas fueron reconocidas como refugiadas en otros países (p. 2).

Terrible paradoja la del país de “Vive Colombia, viaja por ella”. Mientras algunos disfrutaban del turismo, millones de colombianos fueron desplazados, dejando atrás



propiedades, afectos y muertos. De estas tragedias, ocultadas o escamoteadas por la televisión nacional, es conocedora la protagonista: “Los noticieros no mostraban lo que yo caminaba, no era del impacto para comercializar jabones ni vehículos de lujo” (Sánchez, 2014, p. 57). La ironía va en contra de discursos oficiales y mentiras del Estado. Cómo no recordar, por ejemplo, que el gobierno de Álvaro Uribe Vélez -época en la cual se sitúa *El atajo*- negaba la existencia de un conflicto armado interno. Cómo olvidar que su asesor presidencial, José Obdulio Gaviria (primo hermano de Pablo Escobar Gaviria), decía cínicamente en una conferencia en Estados Unidos (julio 29 de 2008): “Nosotros no tenemos desplazados, tenemos migración en buena parte por el paramilitarismo y la guerrilla [...] esa gente se fue para ciudades y allá están como migrantes, más la gente que se fue del país, clase alta y media” (Citado por el comité de redacción de *El Tiempo*, 13 de agosto de 2008). La narradora de *El atajo* sabe que quienes abandonan campos no lo hacen por razones voluntarias, sino por imposiciones de grupos armados. Aún sin verlos, el dolor llega a sus oídos: “Ahora escucho mejor. Hay una voz nítida que sale de la selva. Es el pedido de auxilio que dejan los campesinos mientras desocupan sus casas” (Sánchez, 2014, p. 50).

Quizás, para quienes fueron desplazados o sufrieron la destrucción de sus pueblos, el axioma real es un epitafio: *Muere Colombia, viaja por ella*. De ello da cuenta la narradora de *El atajo*. Ella refigura muertos, desplazados, despojos y las leyes del miedo: “La desconfianza es el primer mandamiento” (Sánchez, 2014, p. 21); “Segunda advertencia: no preguntar” (p. 21). En vano la idea de que en el camino se dan los intercambios culturales del diálogo y el gusto de conocer personas, aromas y nuevas sensibilidades. Hay tanto temor alrededor que mejor es callar cuando se va al lado de otro en



un bus o una lancha: “Pocas veces se interactúa cuando se viaja. La sospecha es mutua” (p. 21). Lo contemplado por sus sentidos es, en realidad, “un paisaje de barbarie acrecentado por las diferentes fases de la violencia: la partidista, la guerrillera, la de la delincuencia común, la del terrorismo de Estado y sus eslabones paramilitares, la del narcotráfico...” (Roca, 2001, p. 117).

Consideraciones finales

Los conflictos bélicos en la historia de Colombia y la indolencia de ciudadanos acostumbrados a desgracias ajenas son la evidencia de que “la masacre de hoy borra la masacre de ayer, pero anuncia la de mañana” (Roca, 2001, p. 117). ¿Cuántos muertos, desplazados o desaparecidos no son amenazados de borrarse de la conciencia colectiva cuando el Estado prioriza la imagen idílica del país a través de campañas como “Vive Colombia, viaja por ella” o “Colombia es pasión”? ¿Cómo “motivar, engolosinar con la lectura a una población abandonada, sitiada por asesinos y adoctrinada por diversas sectas” (Sánchez, 2014, p. 23)? Retomando a Rafael Gutiérrez Girardot en su ensayo “Estratificación social, cultura y violencia en Colombia” (2005), es posible pensar que existen “preguntas a la historia de Colombia que no formula un historiador profesional” (p. 16), pero que “si son posibles de construir e indagar porque son preguntas que plantea el análisis de la literatura” (p. 16).

La elección del tema del viaje trasciende el asunto argumental de un periplo de la narradora protagonista durante veintiún días por el Pacífico Nariñense. Tiene que ver, además, con “el punto de vista del autor” (p. 482), su lente crítico para abordar estéticamente su nación. De ahí la



indicación de la escritora como una "intelectual marginal o exiliada" (Said, 1996, p. 64); es decir, una voz incómoda frente a la historia oficial de Colombia, ajustadora de cuentas desde sus recursos narrativos y poéticos, "alguien capaz de plantear cuestiones embarazosas, contrastar ortodoxia y dogma cuya razón de ser consiste en representar a todas esas personas y cuestiones que por rutina quedan en el olvido o se mantienen en secreto" (p. 30).

El Atajo (2014), de la escritora tolimense Mery Yolanda Sánchez Bocanegra, nutre una de las tendencias de la narrativa colombiana enfocada en temas de viajes, desplazamientos y exilios. Piénsese al respecto en las siguientes novelas: *Los ejércitos* (2007), de Evelio José Rosero; *Rencor* (2006), de Óscar Collazos; *El síndrome de Ulises* (2005), de Santiago Gamboa; *La multitud errante* (2001), de Laura Restrepo; *Paraíso Travel* (2001), de Jorge Franco; *Latin moon in Manhattan* (1992), de Jaime Manrique; entre otras. Dicha tendencia no ha pasado desapercibida para la crítica literaria: *Viajes, migraciones y desplazamientos, ensayos de crítica cultural* (2007), de Blanca Inés Gómez de González; *En otro lugar, migraciones y desplazamientos en la literatura colombiana* (2008), de Luz Mary Giraldo; y *Estéticas del desarraigo* (2008), de Óscar López Castaño.

La única novela de Mery Yolanda Sánchez tiene puntos de encuentro con sus libros de poesía. Sin menoscabo de la belleza, del oficio literario y la depuración del lenguaje, por su obra se filtra la dolorosa historia de Colombia. Como si se tratara de su arte poética, el poema "Salmo" advierte: "Hace falta mucho detergente / cuando mi país hasta en la ropa duele" (Sánchez, 2011, p. 49). Quizás su visión desencantada de la nación y de la desidia del Estado por atender la miseria y necesidades de zonas menospreciadas del país -Nariño y el



Pacífico- no es sólo una apuesta por el pasado y el presente, sino también la pretensión de mejores tiempos; al fin de cuentas una novela no se agota con la suerte del héroe trágico y “siempre queda un sobrante de humanidad no realizado, la necesidad de futuro y el lugar indispensable para ese futuro” (Bajtin, 1989, p. 482).

Referencias

- ACNUR (febrero 2017). Situación Colombia. *Hojas informativas*. Recuperado de: <http://www.acnur.org/fileadmin/scripts/doc.php?file=fileadmin/Documentos/BDL/2017/10938>
- Bajtin, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Editorial Taurus.
- Blanco, C. (2006). Movilidad creciente y emergencia de nuevos enfoques migratorios. *Migraciones: nuevas moviidades en un mundo en movimiento*. Cristina Blanco (ed.). Barcelona, Editorial Anthropos, 11-32.
- CODHES (15 de febrero de 2011). *Boletín informativo de la Consultoría para los Derechos Humanos y el Desplazamiento, No 77* Bogotá. Edición digital. http://www.codhes.org/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=63&Itemid=50
- Gutiérrez Girardot, R. (2005). Estratificación social, cultura y violencia en Colombia. *Aquelarre, revista del centro cultural universitario*, año 2005, Universidad del Tolima (Colombia), volumen 4, No. 8 p.p. 85-98.
- Herrera Carassau, R. (2006). *La perspectiva teórica en el estudio de las migraciones*. México: Siglo XXI Editores.
- Maffesoli, M. (2004). *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ministerio de Industria, Turismo y Comercio (2001). Campaña «Vive Colombia, viaja por ella». Recuperado de: <https://>

dlarenas.files.wordpress.com/2011/11/vive-colombia1.pdf

- Newland, K. (2006). Las redes migratorias como recurso más allá de las remesas. *Migraciones: nuevas movilidades en un mundo en movimiento*. Cristina Blanco (ed.). Barcelona, Editorial Anthropos, p.p. 57-90.
- Redacción, *El Tiempo* (13 de agosto de 2008). El país según José Obdulio. *El Tiempo*. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento-2013/CMS-4445405>
- Roca, J. M. (2001). La poesía colombiana frente al letargo. *Revista de la Casa de las Américas*, No. 225, La Habana, Cuba, p.p. 116-123.
- Roca, J. M. (1989). Prólogo. *La ciudad que me habita*. Mery Yolanda Sánchez. Bogotá: Sin Editores, p.p. 7-8.
- Romero Guzmán, N (2012). El diagnóstico de la realidad en Mery Yolanda Sánchez. *Ergoletrías*, revista de la Universidad del Tolima, Vol. 1, Semestre B de 2012, p.p. 70-73.
- Said, E. (1996). *Representaciones del intelectual*. México: Paidós.
- Sánchez, M. Y. (2014). *El atajo*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Sánchez, M. Y. (2011). *Rostro de tierra*: Cali: Universidad del Valle.
- Sarraute, N. (1967). *La era del recelo, ensayos sobre la novela*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Uribe, M. V. (1990). *Matar, rematar y contramatar*. Bogotá: CINEP.



