Ficciones de archivo, archivos de la ficción

Autores varios



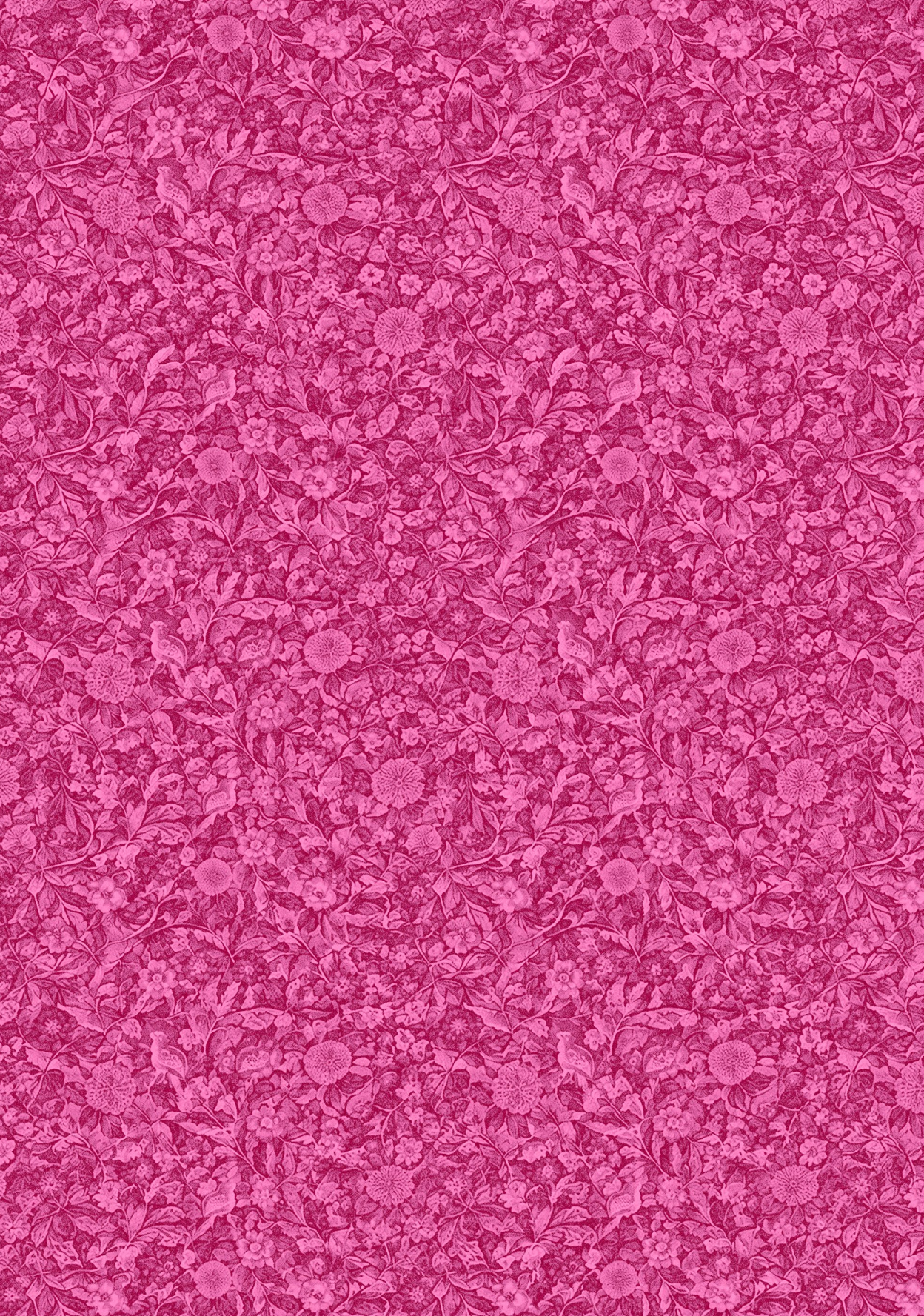
Colección
Textos Académicos

Ciencias

Universidad de Manizales

Universidad Tecnológica de Pereira

Editorial UTP



Ficciones de archivo, archivos de la ficción

Mercedes Arriaga Flórez
Daniele Cerrato
José Manuel Camacho Delgado
Adriana Villegas Botero
Diana Vela
María Mascarell García
Mauricio Javier Burgos Altamiranda
María Alonso Herrero
Víctor Alfonso Moreno Pineda
Sandra G. Rodríguez
Yurina De Alba Manjarrés
Álvaro Andrés Crovo Godoy
Rafael Oliver
César Valencia Solanilla

Ciencias
Universidad de Sevilla
Universidad de Manizales
Universidad de Caldas
UTP Universidad Tecnológica de Pereira
Editorial UTP

Ficciones de archivo, archivos de la ficción / Mercedes Arriaga Flórez y otros. -- Pereira : Editorial Universidad Tecnológica de Pereira, 2026.
360 páginas. (Colección Textos académicos).
e-ISBN: 978-628-501-121-4
1. Crítica literaria 2. Mujeres en la literatura 3. Literatura comparada 4. Literatura y memoria.
CDD. 809

Ficciones de archivo, archivos de la ficción

© Mercedes Arriaga Flórez
© Daniele Cerrato
© José Manuel Camacho Delgado
© Adriana Villegas Botero
© Diana Vela
© María Mascarell García
© Mauricio Javier Burgos Altamiranda
© María Alonso Herrero
© Víctor Alfonso Moreno Pineda
© Sandra G. Rodríguez
© Yurina De Alba Manjarrés
© Álvaro Andrés Crovo Godoy
© Rafael Oliver
© César Valencia Solanilla

© Universidad Tecnológica de Pereira
© Universidad de Sevilla
© Universidad de Manizales
© Universidad de Caldas

e-ISBN: 978-628-501-121-4

Imagen de cubierta: Viviana Ángel Chufji. De la serie *Nuevas génesis*. Técnica mixta sobre papel, 2004.

Universidad Tecnológica de Pereira
Vicerrectoría de Investigaciones, Innovación y Extensión
Editorial Universidad Tecnológica de Pereira
Pereira, Colombia

Coordinador editorial
Luis Miguel Vargas Valencia
luismvargas@utp.edu.co
Teléfono (606) 313 7381
Edificio 9, Biblioteca Central Jorge Roa Martínez
Cra. 27 No. 10-02 Los Álamos, Pereira, Colombia
www.utp.edu.co

Diagramación y producción
Tomás Flórez Calle
Universidad Tecnológica de Pereira

Pereira

©2026, todos los derechos reservados, Editorial Universidad Tecnológica de Pereira.

Contenido

Cómplices, maestras y discípulas.
Escritoras italianas en el Humanismo y el Renacimiento 9
Mercedes Arriaga Flórez
Daniele Cerrato

La casa maldita del acantilado.
Culpabilidad y violencia en *La perra* de Pilar Quintana 35
José Manuel Camacho Delgado

Escritoras del Gran Caldas en la prensa diaria de los años
20 y 30 del siglo XX en Manizales 61
Adriana Villegas Botero

Voces del Eje Cafetero: una visita a tres narradoras de Pereira 87
Diana Vela

Para una biografía sobre Luigi Dardano (1429-1511) 103
María Mascarell García

Mujer y poder en la obra novelística de Manuel Zapata Olivella 123
Mauricio Javier Burgos Altamiranda

Narrarse a una misma: los archivos propios de *El mal de la taiga* (2012) de Cristina Rivera Garza y *El monte de las furias* (2025) de Fernanda Trías 145
María Alonso Herrero

La construcción de una voz local: prensa, élites intelectuales y educación popular en el Sinú de principios del siglo XX 171
Víctor Alfonso Moreno Pineda

"Hay temporadas que me aburre leerme": un estudio de la escritura autobiográfica de Concha Lagos 197
Sandra G. Rodríguez

La poética del sufrimiento femenino en la narrativa de Héctor Rojas Herazo 227
Yurina De Alba Manjarrés

Niñas, jóvenes y rebeldes. Personajes femeninos en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* 257
Álvaro Andrés Crovo Godoy

Voces errantes: la migraliteratura y la obra de Eduardo González Viaña 287
Rafael Oliver

César Valencia Solanilla: Homenaje a un académico, intelectual y maestro 315

Una memoria intelectual, una vida escrita. Filigranas, intersticios y periferias 317
César Valencia Solanilla

Acerca de las y los autores 343

Registro de un coloquio en imágenes para recordar 351

Una nota

La celebración del **Primer Coloquio Internacional Ficciones de archivo, archivos de la ficción**, llevado a cabo entre el 22 y el 25 de julio de 2024, hace parte de las actividades que han propuesto los integrantes del proyecto de investigación "Escritoras invisibles del Gran Caldas (1870-1960): la urgencia de ampliar el canon de la tradición literaria colombiana contemporánea", que desarrollan en conjunto la Universidad Tecnológica de Pereira, la Universidad de Caldas y la Universidad de Manizales, con la financiación de Minciencias, como resultado de la convocatoria de investigación fundamental 937-2023. Para esta celebración, la Maestría y el Doctorado en Literatura trabajaron en conjunto con la Maestría en Estética y Creación, bajo la coordinación de la doctora Margarita Calle Guerra, directora, además, del Departamento de Humanidades de la Facultad de Bellas Artes y Humanidades.

Dos fueron los propósitos de este Primer Coloquio: por una parte, vincular a la comunidad universitaria y ampliar los diálogos y debates en torno a la riqueza y permanencia de las literaturas de varios

continentes, con especial énfasis en la producción literaria escrita por mujeres. Para ello, recibimos la honrosa visita de nuestros pares académicos de la Universidad de Sevilla, España, en cabeza de la doctora Mercedes Arriaga Flórez y el doctor José Manuel Camacho Delgado. Ambos convocaron a estudiosas y estudiosos de sus grupos de investigación para que compartieran su experiencia con los pares de nuestras universidades.

Por otra parte, el **Primer Coloquio Internacional Ficciones de archivo, archivos de la ficción**, celebrado en nuestra Universidad y en el Centro Cultural del Banco de la República, dirigido por la gerente Sandra María Rúa, sirvió de escenario para rendir un sentido homenaje de reconocimiento y gratitud al doctor César Valencia Solanilla, a propósito de su nombramiento como *Profesor Honorario* de la Universidad Tecnológica de Pereira. Este reconocimiento exalta la trayectoria académica e intelectual del fundador de la Maestría y el Doctorado en Literatura, a lo que debemos agregar su permanente liderazgo para estimular los procesos de investigación literaria tanto de profesores como de estudiantes en el ámbito nacional y regional.

Rigoberto Gil Montoya
Maestría y Doctorado en Literatura
Universidad Tecnológica de Pereira





















Capítulo 1

Cómplices, maestras y discípulas.

Escritoras italianas en el Humanismo y el Renacimiento

Mercedes Arriaga Flórez
Daniele Cerrato
Universidad de Sevilla, España

Resumen

Excluidas de academias y universidades, las escritoras italianas del Humanismo y el Renacimiento encontraron vías de legitimación a través de cortes, conventos, redes familiares e intelectuales con otras mujeres. La amistad, la complicidad y las relaciones de maestra y discípula jugaron un papel fundamental para crear comunidades afectivas e intelectuales que funcionaron como alternativa a las instituciones masculinas. Estas redes, intergeneracionales y solidarias, les permitieron transmitir conocimiento, apoyarse frente a la hostilidad misógina de los escritores y dar continuidad a una genealogía femenina. Las dedicatorias, las cartas y las ediciones póstumas se convirtieron en gestos políticos que consolidaron la autoridad cultural de las mujeres, reivindicando un espacio público para la escritura femenina.

Palabras clave: escritoras, *amicitia*, *philia*, humanismo, Renacimiento, complicidad, relaciones, literatura italiana.

Abstract

Excluded from academies and universities, Italian women writers of the Humanist and Renaissance periods sought legitimacy through courts, convents, family networks, and intellectual exchanges with

other women. Bonds of friendship, complicity, and teacher—disciple relationships played a crucial role in fostering affective and intellectual communities that offered alternatives to male-dominated institutions. These intergenerational and solidaristic networks enabled them to transmit knowledge, to support one another in the face of misogynistic hostility from male authors, and to sustain a female genealogy. Dedications, letters, and posthumous editions thus became political acts that reinforced women's cultural authority and asserted a public space for female writing.

Keywords: women writers, *amicitia*, philia, humanism, Renaissance, complicity, relationships, Italian literature.

1. Escritoras cómplices en un sistema literario masculinizado[1]

En 1501, Pietro Bembo publica la edición del *Canzoniere* di Petrarca, y unos años más tarde, el libro *Prose della volgar lingua* (1525)**,** donde lo consagra como modelo de referencia de la poesía en italiano. La difusión de la obra de Petrarca a través de la edición prínceps de 1530 provocó la moda literaria del petrarquismo, ampliamente seguida por las poetisas italianas que publican a lo largo de todo el siglo sus cancioneros: en 1538 el de Vittoria Colonna, al que siguen los de Tullia d'Aragona (1547), Laura Terracina (1548), Isabella di Morra (1552), Veronica Gambara (1553), Gaspara Stampa (1554), Chiara Matraini (1555), Laura Battiferri (1560), Veronica Franco (1576), Maddalena Campiglia (1585) e Isabella Andreini (1601).

Las poetas utilizan los temas y los topos petrarquistas, pero introduciendo modificaciones sustanciales para apoderarse de un yo

[1] Todas las traducciones de los textos italianos, salvo indicación contraria, son de la autora y el autor del artículo.

poético, hasta ese momento masculino, y para poder hablar de sus experiencias como mujeres y como escritoras que aspiran a la fama en un contexto cultural masculinizado y poco propicio para ellas. Mientras que algunos escritores filóginos celebran la incorporación de las mujeres al mundo de las letras, otros la critican y la denigran abiertamente. Las poetas se desenvuelven en un espacio emocional y simbólico ambiguo en el que conviven el destronamiento y la coronación: el rechazo de la escritora convive con las alabanzas idealizadas a la mujer, y el estatus de la misma escritora oscila entre lo privado y lo público. Las escritoras, en medio de estas contradicciones, tienen que construir su identidad y negociar su aceptación y reconocimiento por parte de un sistema literario masculino, formado por académicos, mecenas, escritores, editores y lectores.

Las escritoras humanistas y renacentistas constituyen una élite de mujeres, cuyo perfil no encaja simbólica y socialmente ni con el modelo de la mujer casada, ni con la monja, ni con la cortesana, ni con la mujer-gobernante, aunque muchas de ellas desempeñan alguno de esos roles a lo largo de su vida.

Las humanistas que escriben en latín no dejan de ser percibidas como excepcionales, rarezas e incluso monstruas, que viven en condiciones de aislamiento en sus propias familias, sin poder participar en las academias ni ser admitidas en las universidades. En la segunda mitad del siglo XV, los hombres que se dedicaban a las letras clásicas vieron crecer sus sueldos en los nuevos empleos que proporcionaba la corte, como cancilleres, secretarios o profesores de las diferentes universidades. En cambio, las mujeres humanistas no tenían acceso a estos ámbitos. Cassandra Fedele (1465-1558), con un tono de cierta ironía, escribe en una de sus cartas: “He seguido mi vocación, aunque

a las mujeres los estudios no aseguren ninguna ventaja ni ningún prestigio" (Fedele, 2010, p. 71). También Isotta Nogarola, en 1436, dirige al cardenal Borromeo una carta en la que traza una genealogía de mujeres que, como ella, se han dedicado al estudio, lanzando una crítica a quienes desprecian a las mujeres de cultura: "Muchos dicen que en una mujer es una peste pública" (Nogarola, 1886, vol. I, p. 42).

Las correspondencias poéticas o epistolares[2] entre escritoras no solo son un medio de circulación de ideas, textos y afectos intelectuales, sino que sustituyen el acceso limitado a universidades o academias masculinas, al construir una autoridad discursiva femenina. La comunidad intelectual de las escritoras en la Italia del Humanismo y el Renacimiento no se basa en la afiliación institucional, sino en vínculos relacionales: "la familia, la proximidad cortesana, la sororidad conventual y la palabra escrita" (Cox, 2011, p. 45). Esto genera una red intertextual y relacional, que permite leer la producción femenina como un corpus dialógico, tanto en relación con el público femenino de su tiempo, como con las normas culturales y sociales.

Los círculos cortesanos favorecían que las mujeres nobles se formasen en música, poesía, retórica y lenguas clásicas y facilitaban el acceso a tutores, preceptores humanistas y bibliotecas privadas. Isabella d'Este, en Mantua, convirtió su corte en un foco de actividad artística e intelectual. El círculo de Giulia Gonzaga acogió a poetas, reformistas religiosos y escritores. Estas cortes eran simultáneamente

[2] Muchas humanistas mantienen relaciones epistolares: Costanza Varano tiene correspondencia con Cecilia Gonzaga, Bianca Maria Visconti y Isotta Nogarola. Casandra Fedele se cartea con Alessandra Scala (1475-1506), Laura Cereta y las mujeres de la corte aragonesa, especialmente con Leonor de Aragón (1425-1479) y con su hija Beatriz de Este (1475-1497). En el Renacimiento, Lucrezia Gonzaga (1521-1576) es la primera que publica sus *Lettere*, después de Aretino, en 1538; Vittoria Colonna publica su epistolario en 1544, dedicándolo a Costanza d'Avalos, y entre sus destinatarias figura Margherita de Navarra, autora del *Heptaméron*.

espacios de producción literaria y de tensión patriarcal, donde las mujeres que escribían y aspiraban a ser conocidas en los círculos intelectuales y a publicar sus obras, al mismo tiempo, debían utilizar los códigos de la modestia, la retórica de la humildad y el disimulo.

La Academia de los *Intronati* de Siena constituye un círculo en el que un grupo de poetas están unidos por relaciones intelectuales y afinidades políticas, religiosas y sociales: Ermellina Aringheri Ceretani (1559), Pia Bichi (1550), Laura Ciuoli (1550-1555), Atalanta Donati (1530-1588), Laudomia Forteguerri (1515-1555), Virginia Martini Salvi (activa entre 1550 y 1560), Livia Marzi (1550), Onorata Pecci (1556), Aurelia Petrucci (1511-1542), Cassandra Petrucci (1540-1550), Silvia Piccolomini (1550), Onorata Tancredi y Frasia Venturi, Porzia Pecci y Madonna Isifile Toscana. Estas relaciones quedan reflejadas en diálogos de los académicos, como el de Bargagli (1581)[3] que escribe: "En toda ocasión se oían de ellas discursos, dichos y razonamientos prodigiosos, por lo cual madonna Aurelia y madonna Giulia Petrucci, madonna Frasia Venturi, la Saracina, la Forteguerra, la Toscana y algunas otras adquirieron fama eterna" (p. 92).

Las escritoras humanistas constituyen una comunidad emocional (Rosenwein, 2006), aunque no profesional, que utiliza la retórica, siguiendo las indicaciones de Quintiliano (2000) para el buen orador, *vir bonus peritus dicendi*, que, además de dominar la técnica retórica, debe ser *moralmente íntegro*. Quintiliano insiste en que la elocuencia sin virtud es peligrosa, porque el arte de persuadir puede volverse

[3] Girolamo Bargagli (1537-1586), miembro de la *Accademia degli Intronati* de Siena, recoge, en forma de diálogo, los *juegos de sociedad* y entretenimientos que se practicaban en las veladas cortesanas y académicas de Siena. Incluye referencias a mujeres que participaban activamente en la vida intelectual sienesa, como Aurelia y Giulia Petrucci, Frasia Venturi, Laudomia Forteguerri, etc., lo que lo convierte en una fuente muy relevante para estudiar la presencia femenina en los círculos académicos.

instrumento de corrupción (Del Río Sanz, 2002). Este es el motivo por el que escritoras humanistas y renacentistas insisten constantemente en la alabanza de las virtudes, propias y ajenas, poniendo en un primer plano la *bondad y rectitud de sus vidas*. Las escritoras se enfrentan al reto de conjugar en femenino la retórica y la virtud, puesto que su moralidad como mujeres se pone en entredicho por el mero hecho de utilizar la palabra en un ámbito público, fuera del espacio privado y familiar.

Por otra parte, la tradición misógina niega a las mujeres toda capacidad intelectual, por lo que las escritoras-oradoras del siglo XV y las cortesanas honestas del siglo XVI representan verdaderas excepciones con respecto a la imperfección de su sexo[4]: las primeras, porque escriben y hablan en latín, y declaman discursos en público; las segundas, porque su condición de meretrices es, para muchos de sus contemporáneos (y para otros tantos críticos literarios posteriores), incompatible con la creación literaria.

2. Maestras y discípulas en busca de *auctoritas*

Aristóteles dedica a la amistad los libros VIII y IX de su *Ética Nicomáquea* y otros tantos de su *Ética Eudemia* (1985), en los que aborda la amistad perfecta, que es la de los hombres buenos e iguales en virtud (ἀρετή). Las escritoras humanistas, siguiendo este modelo, que Aristóteles concibe como exclusivamente masculino, se reconocen como iguales en la práctica de las virtudes masculinas. En una

[4] El mismo Baldasar de Castiglione (2003), a pesar de dedicar un capítulo de su tratado, *El cortesano*, a la mujer de la corte, repropone las ideas aristotélicas sobre la imperfección de las mujeres: "La naturaleza, puesto que siempre tiende e intenta hacer las cosas más perfectas, si pudiera, produciría continuamente hombres; y cuando nace una mujer, es un defecto o un error de la naturaleza y contrario a lo que ella querría hacer" (p. 274).

carta a Alessandra della Scala, Cassandra Fedele (2010) le escribe en estos términos de promoción de la amiga: “Sobre tu talento, tu cultura y tus buenas costumbres nos son referidas cosas admirables e increíbles” (p. 397), mientras que, en otra carta, utiliza un tono más personal y afectivo: “Me eres muy querida y tu nombre será celebrado por mí al igual que el de un hombre” (p. 313).

Las escritoras, de forma también intergeneracional, establecen comunidades afectivas (Ahmed, 2015) a través de emociones compartidas que producen una forma de pertenencia basada en la amistad-complicidad. Esta forma de acercamiento responde al concepto de “philia”, al que Platón (1982), en uno de sus primeros diálogos, concede un significado mucho más amplio con respecto al latín “*amicitia*”, porque incluye todo tipo de relaciones humanas que impliquen alguna cercanía. Platón define “philia” como un vínculo de amor, en sentido amplio, mucho más allá de las relaciones de camaradería o de utilidad.

Las comunidades afectivas constituidas por escritoras humanistas y renacentistas practican un tipo de “philia” que se basa en la admiración y la devoción. En la generación de poetas de la región de las Marcas, formada por Giovanna Bianchetti (1310), Ortensia de Guglielmo (1350), Giustina Levi Perotti (1350), Bartolomea Mattugliani (1350), Leonora della Genga (1360), Livia del Chiavello (1380) y Elisabetta Trebbiani (1397), se producen vínculos de amistad intergeneracionales que se convierten en relaciones discipulares y casi familiares. Su comunidad se basa en la empatía y el cuidado. Giovanna d´Arcangelo di Fiore (fallecida en 1426), según el historiador de la literatura Giovanni Crescimbeni (1698), nos presenta a Livia del Chiavello, su maestra en escritura poética: “Tuvo un ingenio elevado y componía

muy bien versos en lengua vulgar, como alguien que, habiéndose criado desde niña con Livia di Chiavello, señora de Fabriano, de quien fue doncella, había aprendido el arte de su señora" (p. 87). Es notable que ambas mujeres resulten equiparadas a través del ejercicio literario, aunque pertenezcan a clases sociales diferentes.

Elisabetta Trebbiani le dedica un soneto a Livia del Chiavello, cuyo tono de alabanza se propone crear un retrato ideal de la amiga, mencionada a través de los instrumentos de la escritura, el papel y la pluma, que ambas comparten.

> *Que anuncie en mi nombre salud y paz*
> *a mi Livia, experta en todo arte:*
> *la cual, si a los oídos y a los ojos agrada,*
> *ya sea que se vea en persona o escriba en papel.*
> *La carta blanca más bien le sugiere,*
> *que me envíe desde su bello país*
> *para escribir en ella sus gestas ilustres y singulares.*
> *Pero más que su papel, su pluma*
> *quisiera, mientras alabo sus grandes méritos,*
> *solo su pluma elocuente se requiere.* (Arriaga, Cerrato y Rosal, 2012, p. 51)

El reconocimiento del mérito literario y de la *auctoritas* por parte de las amigas-cómplices en la escritura reviste un carácter especial que consiste en la proyección del yo, que, según Cicerón (2004) en su tratado sobre la amistad, es otro elemento para tejer una verdadera amistad. La verdadera amiga, de la que se escribe y se constituye en interlocutora privilegiada, es un desdoblamiento de la poeta que escribe. Sujeto y objeto de la escritura quedan aunados y colocados en una relación de igualdad que rompe la relación jerárquica que

establecía el modelo petrarquista. Siguiendo a Cicerón, la verdadera amistad consiste en trasladar el amor propio a otra persona, como si se tratara de un segundo yo. Esto explica que las amigas ausentes recordadas sigan presentes. Leonora della Genga escribe un soneto *in morte* a Ortensia de Gugliemo, en el que le concede la fama de la posteridad, al mismo tiempo que insiste en una cercanía ("siempre a tu lado"), que vence a la muerte que las separa:

> *De esmeraldas, de perlas y diamantes*
> *cubra Jano apacible sus riberas,*
> *de oro y ambrosía olas cimeras;*
> *Tebro ni Mintio en gloria semejantes.*
> *Vistan el campo violetas colgantes*
> *ofrezcan el honor de sus alberas,*
> *árboles y mil Ninfas en hileras*
> *pueblen el aire con sus dulces cantes.*
> *Deje Tesalia Apolo, Amphrifo y Delos,*
> *suene la lira, pazca aquí el ganado,*
> *en paz se planten los verdes laureles.*
> *Salten los triunfos, altos oropeles*
> *de vos Hortensia, a cuyo acento alado*
> *se aquieta el mundo y se rasgan los cielos.* (Arriaga, Cerrato y Rosal, 2012, p. 97)

Según Ahmed (2015), las comunidades libremente elegidas contribuyen a la formación de la identidad de sus miembros, pero al mismo tiempo propician el desarrollo de una visión crítica conjunta frente a las normas sociales. Este es el caso de las escritoras humanistas y renacentistas italianas que se apoyan entre sí para poder marcar su diferencia con respecto a los escritores, para poder reafirmarse como grupo y rebatir al mismo tiempo la mentalidad misógina que las

rechaza como mujeres escritoras. Costanza Varano (1426-1447)[5], en una carta escrita hacia 1442, incluye un breve poema en hexámetros en alabanza de Isotta Nogarola (1418-1466), poniendo de manifiesto la admiración que le profesa en frente a sus detractores. Utilizando la técnica retórica del sobrepujamiento, afirma que Isotta Nogarola no solo ha superado a las mujeres cultas de la Antigüedad, sino también a los hombres eruditos de su tiempo (King, 1991).

La suya es también una amistad intergeneracional. Isotta Nogarola tiene en ese momento veinticuatro años, mientras que Costanza Varano es mucho más joven y solo tiene dieciséis. Su carta pone de manifiesto una red femenina de mujeres intelectuales a la que ella misma se une idealmente, haciendo referencia a la transmisión del saber que se produce a través de una línea femenina de aprendizaje. El paralelismo y la afinidad entre ambas escritoras residen en una tradición familiar de mujeres eruditas que instruyen a sus hijas. Costanza Varano es nieta de la humanista Battista da Montefeltro (1383-1448), que contribuyó a su educación, e Isotta Nogarola, a su vez educada por su madre Bianca Borromei y por su tía, Angela Nogarola (1400)[6], poeta famosa (Parker, 2002a). La relación maestra y discípula se traslada a un ámbito familiar, implicando a Ginebra Nogarola, hermana de Isotta[7].

---

5 Costanza Varano pronuncia a los dieciséis años una oración pública en latín con motivo de la visita de su futura cuñada, Bianca María Visconti, a Pesaro en 1442. Dos años más tarde, en 1444, se casa con Alessandro Sforza, quien, enamorado de ella, había comprado Pesaro para poder conquistarla. Tras su matrimonio, cesa su actividad intelectual y muere en el parto tres años después. Su hija, Battista Sforza (1447—1472), se casa con Federico da Montefeltro, duque de Urbino, y continúa la tradición familiar, pronunciando de memoria su primera oración en latín a los cuatro años (Feliciangeli, 1894).

6 Agostino della Chiesa (1620) la describe con estas frases: “Dilettossi molto nella scrittura e più volte distese in versi i divini Misteri e in ogni qualità di poesia (mirabil cosa in una donna)” (p.74).

7 Ambas hermanas se educan en los estudios humanistas, pero Ginebra Nogarola se casa con el noble veneciano Brunoro Gambara a los veintiún años y abandona sus estudios.

A la Señora Isotta Nogarola
Tu dulce carta, Isotta, ha quedado grabada
en mi pecho, y ninguna edad, por larga que sea, podrá borrarla.
Oh Verona, ciudad fecundísima en tus frutos,
esta joven atraerá más alabanzas que el poeta Catulo.
Pues él, tu hijo ilustre, floreció en una época
en que los hombres se entregaban al estudio con la vigilante Musa;
pero en esta edad tú eres la más célebre por superar a los sabios varones.
Así, por el número de virtudes con que tú misma resplandeces,
has de saber que me uno a ti, y ya no pienso
que nuestra época esté tan decaída como solía creer.
También la llama de la antigua luz ha sido depositada
a salvo en el arcano de tu mente. ¡Cuán felices, pienso yo,
son tus padres, a quienes tú, hija, das hermosura
tanto en las costumbres como en la dulce sabiduría!
Y si el Omnipotente concedió por ventura alguna hermana,
¡oh afortunada!, podrá seguir más tarde tus huellas
y tomar el camino recto, llegando con fácil vuelo
a las aguas sagradas del Parnaso; y, instruida por el don
de su hermana, compondrá poemas con plectro de dulce voz,
y escribirá prosa egregia bajo el aplauso de las estrellas.
(Nogarola, 1886, pp. 7-8)

Laura Cereta es otra de las humanistas que extiende el concepto clásico de *amicitia* masculina a las mujeres con quienes se relaciona. En una carta enviada a Cassandra Fedele, le pide ayuda para interpretar un sueño, atribuyendo a su amiga el don de la clarividencia: Estas cosas son las que he pensado que te escribiría, Casandra Véneta, como si fuese a consultárselas a un oráculo. Y no es en absoluto

cierto que me preocupe más el sueño que tú. Al contrario, te he escrito para apelar a la sutileza de tu ingenio en una materia delicada" (Cereta, 2020, p. 36).

Las relaciones de complicidad literaria se encuentran también en la generación de las poetas del Renacimiento. Verónica Gambara fue la primera en promover una edición comentada de las *Rimas espirituales* de Vittoria Colonna, publicada en 1541. Con este gesto muestra su admiración y su compromiso por dar a conocer y difundir la obra de su amiga y colega poeta. Cassandra Stampa, hermana de la poeta, publica póstumamente, en 1554, Las *Rimas* de Gaspara Stampa, preocupándose por darles una macroestructura que incluye paratextos (prefacios, dedicatorias, notas editoriales) que enmarcan este cancionero dentro de los parámetros petrarquistas, género poético de moda, garantizando así la aceptación por parte del público lector. Esta operación cultural también comporta la *amicitia* ciceroniana que se refleja a través de la figura del desdoblamiento. Las *Rimas* contienen un doble retrato: el de la poeta y el de su hermana, que se atribuye el papel de mediadora, garantizando la autoridad y la moralidad de los textos. Se convierte en heredera de su memoria y, al mismo tiempo, confiere un reconocimiento a su hermana, especialmente intenso, porque surge del amor que produce la cercanía (Vetlesen, 2008, p. 194), pero también supone un gesto político, que reclama autoridad y espacio para el discurso femenino en la esfera pública.

Los detractores de las escritoras muchas veces son escritores misóginos convencidos de la inferioridad intelectual de las mujeres, cuya actitud hostil y, a veces, virulenta obliga a cortesanas honestas, como Verónica Franco, o a damas nobles como Laura Terracina, a entablar una lucha verbal contra sus argumentos. Estas escritoras

crean una comunidad en la adversidad, en la línea que sostiene Séneca, en sus célebres *Epistulae Morales ad Lucillium* (2016), en la que habla de la amistad como la unión de dos espíritus que, en este caso, comparten precisamente la marginación y la defensa contra los ataques misóginos.

Laura Terracina, en la primera dedicatoria al marqués Giovanni Bernardino Bonifacio, busca su protección y su complicidad:

> *Así es que, al decidirme a dar a conocer ante los hombres aquella mi breve composición sobre los cantos de meser Ludovico Ariosto, pensé en mi interior (pues era por sí misma tosca y débil para defenderse del venenoso diente de los hombres malvados, aunque nacida de un ingenio natural) consagrarla a Vuestra Ilustrísima Señoría, como aquel que podía ponerla a salvo de toda maldad de los perversos.* (Terracina, 1554, p. 5)

3. Escritoras cómplices y aliadas

El carácter coral de muchas de las composiciones de las poetas humanistas y renacentistas concede a los temas que tratan una dimensión autobiográfica ampliada. Siguiendo el ejemplo de Christine de Pizan (1364-1430), que habla de sí misma a través de la historia de otras viudas como ella, como Fredegunda, reina de Francia, o Blanca de Castilla, viuda del rey Carlos V, Laura Cereta (1469-1499), en las cartas que escribe a su marido ausente, busca la complicidad de otras mujeres casadas al hablar de sus propias experiencias y afronta la condición de ser esposa desde un plano, no solo personal, sino general, dirigiéndose a sus lectoras para que se nieguen a ser dóciles, tolerantes y pacientes con sus maridos.

Lo mismo sucede con algunas poetas de la generación renacentista, como Gaspara Stampa, quien hace partícipes a las lectoras en su historia de amor, interpelándolas y convocándolas como amigas para compartir y, al mismo tiempo, combatir el sufrimiento (Farnetti, 2017):

> *Llorad, mujeres, llore también Amor*
> *pues el que me ha herido no llora*
> *el alma pronto ha de partir*
> *de este cuerpo transido de dolor*
> *Y si alguna vez de este piadoso corazón*
> *la voz extrema de otros fue escuchada*
> *después de que esté muerta y sepultada*
> *escribid la razón de mi dolor [...].* (De Sande, et *alii*, 2013, p. 93)

La concepción petrarquista, que idealiza el sufrimiento, y el cambio de género de la amada cruel, que se transforma en Gaspara Stampa en el "amado cruel", llevan el sufrimiento amoroso a niveles insufribles que requieren de la solidaridad de la comunidad femenina, invocada para sostener y acompañar a la poeta.

La complicidad con las lectoras se extiende también a las reivindicaciones de igualdad en el terreno intelectual y a la defensa frente a los ataques misóginos. Las escritoras se hacen protagonistas de esos liderazgos entrañables que se basan en la empatía, el afecto y la sororidad (Lagarde, 1997); se convierten en paladinas de otras mujeres sin voz, como Laura Terracina:

> *Tomo la defensa de todas las mujeres*
> *contra vosotros, que de ellas os apartáis,*
> *de modo que con razón no soy yo sola la que me duelo.*
> *Ciertamente de un gran placer estáis privados,*
> *al no gustar de nosotras la gran dulzura;*
> *y al mal uso en ello atribuyo la culpa.*

> *Del cielo ha sido dada la belleza femenina,*
> *para que sea felicidad en la tierra*
> *de cualquier hombre que conozca la gentileza.* (Terracina, 1554, p. 69)

Laura Terracina (1554) se dirige directamente a sus lectoras para que abandonen los roles tradicionales y se unan a una comunidad ideal de mujeres escritoras: "¡Ay, si dejaran la aguja, el hilo y la tela, y tomaran en cambio la carga del estudio, creo que, a vosotros, escritores, os causarían daño!" (p. 59), creando espacios poéticos alternativos de legitimidad para el pensamiento femenino.

> *No os detengáis por ello, mujeres ingeniosas,*
> *en llevar la barca de la virtud hasta la roca;*
> *dejad la aguja y ansiad, en cambio,*
> *con frecuencia ejercitar la pluma y el papel,*
> *pues no menos gloriosas os haréis*
> *que aquellos de quienes tanto me duelo.*
> *Estad, pues, atentas en la lectura,*
> *con suma diligencia y largo cuidado.* (p. 59)

Las dedicatorias dirigidas por escritoras a otras mujeres constituyen un fenómeno cultural y literario significativo que rompe con la tradición dominante de dedicar obras a hombres poderosos y crea, en cambio, espacios simbólicos de alianza y reconocimiento femenino que configuran una red de solidaridad cultural (King, 1991). Funcionan como *formas de reconocimiento mutuo* entre mujeres cultas, más allá de las fórmulas retóricas. A menudo expresan admiración por la virtud, la sabiduría o la nobleza de espíritu de la destinataria, pero también representan un gesto político que reclama autoridad y espacio para el discurso femenino en la esfera pública.

Moderata Fonte (Modesta del Pozzo) dedica *Il merito delle donne* (1600) a otras mujeres venecianas cultas, con quienes entabla un *diálogo ficcional* que actúa como homenaje colectivo. Es un texto en forma de diálogo entre mujeres que critica duramente el orden patriarcal. Esta estructura dialógica puede leerse como una "dedicatoria extendida" a todas aquellas mujeres que buscan comprender y debatir su lugar en el mundo. También *La nobiltà et l'eccellenza delle donne* (1600), de Lucrezia Marinelli Vacca (1571-1653), incluye dedicatorias y elogios a otras mujeres, considerándolas legítimas destinatarias del saber, celebrando su inteligencia y virtud. Isabella Andreini (1562-1604), actriz y poeta, dedica algunos de sus poemas a mujeres de su entorno artístico e intelectual, evidenciando la existencia de un circuito cultural femenino dentro del ámbito teatral. Estas dedicatorias también se inscriben en el marco de la *Querella de las mujeres*, ya que subrayan la capacidad intelectual femenina, desafían los discursos misóginos de la época y refuerzan la idea de una comunidad femenina ilustrada. En sus dedicatorias a actrices colegas, mujeres nobles y mecenas femeninas, resalta la dignidad, inteligencia y virtuosismo artístico de sus destinatarias. No solo elogia su belleza o virtud moral (como era habitual), sino su capacidad intelectual y retórica. Este tipo de poemas actúa como formas poéticas de sororidad, configurando una red de reconocimiento mutuo entre mujeres creadoras, en un entorno, el teatral, aún más masculinizado que el literario.

Laura Terracina dedica las Rime quinte a Erina Scanderbegh, y *las Seste Rime* a Elisabetta della Rovere, quienes se constituyen en protectoras, invocadas frente a los juicios maliciosos de los hombres. El reconocimiento a otras escritoras se muestra de forma explícita en el canto XXXVII de su *Discorso*, dedicado a Veronica Gambara: "Ojalá

hubiera muchas en el mundo como vosotras, mujeres, que frenaran a los escritores, que con toda su fuerza nos azotan con escritos crueles y llenos de veneno" (Terracina, 1554, p. 59).

Il primo libro delle opere toscane (1560), de Laura Battiferri, se abre y se cierra con un soneto dedicado a Eleonora de Toledo y, en otras composiciones, la autora recurre al retrato interior para exaltar las virtudes de las mujeres que desea celebrar, siguiendo, además, el modelo de escritura e imagen que visualiza el carácter principalmente espiritual de estas mujeres. En varias ocasiones utiliza la palabra "Donna" (escrita con mayúscula) para subrayar el orgullo de pertenecer al mismo sexo y recalca que las acciones gloriosas de una pueden servir de estímulo y ejemplo para todas las demás lectoras. De Leonor de Toledo subraya especialmente su fama y su poder, convertida en diosa a la que se rinde tributo, pero también sol, astro masculino por excelencia, que simboliza la mujer viril que desempeña funciones masculinas como la política y el gobierno. Sus méritos laicos dibujan en femenino la figura del *princeps optimus*:

> *A Vos, real dama, consagro y doy,*
> *aunque vil mérito frente al valor vuestro,*
> *esta mano, esta pluma y esta tinta amaestro,*
> *y si alguien he sido, seré o soy.* (Arriaga Flórez y Cerrato, 2020, p. 73)

Este soneto sigue el modelo que Verónica Gambara utiliza para tejer las alabanzas de Vittoria Colonna, a quien describe como: "Oh de nuestro tiempo única gloria, /mujer sabia, graciosa, es más, divina", y a quien termina expresando su completa admiración con términos pasionales: "Os venero, amo, y adoro" (Gambara, 1995, p.103).

Como sucede en otras composiciones que se han analizado, el retrato contiene un doble rostro: el de la mujer celebrada y el de la

mujer que canta. Esta última adopta una actitud de contemplación intelectual, mientras que la amiga se convierte en su guía espiritual. Ambas mujeres quedan unidas en una relación de complicidad y sororidad a través de la escritura, en la que no solo cuenta el origen noble, sino las virtudes y cualidades adquiridas a través de la educación que han recibido.

Maddalena Aceiaiuoli dirige sus *Rime toscane* (1560) a Cristina de Lorena. Como declara en la dedicatoria, la poeta ha elegido explícitamente a una mujer porque, además de ocupar el cargo de duquesa de Toscana, puede ser una figura representativa para todas las mujeres:

> Considerando que sería menos un error atreverme demasiado audazmente, que, retenida por el temor, quedarme sin pagarle, en la medida de mis posibilidades, aquella deuda que su alto valor y la grandeza de la sangre real de la que desciende reclaman como tributo de todo el mundo, y sobre todo de las mujeres, por ser Vuestra Alteza Serenísima aquella verdadera luz que, con su gran resplandor, hace clarísimo y luminosísimo nuestro valor. (Aceiaiuoli, 1590, p. 34)

Para Cassandra Fedele (2010), Isabel I de Castilla representa también a todas las mujeres con sus acciones: “Se puede comprobar fácilmente que, gracias a tales virtudes, nuestro sexo, propagado a lo largo y ancho, ha sido defendido, recuperado y renovado” (p. 111). En su epistolario traza una galería de mujeres a las que concede el rango de ilustres, entre las que se encuentran nobles como Beatrice Sforza, o reinas como Bona Sforza de Polonia o reina de Polonia o Isabel de Hungría, a quien escribe: “Por esto me apasiono más, cuando siento que realmente vos sois de anteponer a todas las mujeres, no solo vivas, sino también a todas las que vivieron y vivirán” (p. 133). La retórica del elogio

a las mujeres potentes adquiere una fuerte connotación de alianza que comprende a todo el género femenino, incluidas las autoras que indirectamente subrayan su papel de mediadoras culturales.

La amistad femenina también se consagra en los sonetos que Laudomia Forteguerri (1515-1555) dedica a Margarita de Austria, utilizando un lenguaje petrarquista que no revela ni el género de la destinataria, ni el yo poético que escribe. La amiga es connotada nuevamente como "sol", y el poema concluye con la fórmula de aspiración a la fama: "Que el arte, la naturaleza, el cielo, y así lo quiere/quien todo lo puede, muestran hoy con claridad/que bien puede existir en el mundo una mujer inmortal" (Forteguerri, 1559, p. 102).

Maddalena Campiglia (1553-1595), en el poema pastoral *Flori* (1588), celebra abiertamente el amor, carnal y espiritual al mismo tiempo, entre las pastoras Flori y Clori, contemplado como una experiencia noble y legítima. Flori reivindica el amor entre mujeres, aunque la sociedad lo repruebe, y defiende el derecho de amar por encima de las normas: "Amar me es lícito, y sin embargo el mundo me lo niega, / pues a la mujer no se le concede tal libertad; pero el corazón no se preocupa de leyes ni costumbres" (Campiglia, 2004, p. 57).

El fuerte sentido de comunidad imaginaria (Anderson, 1993) que atraviesa los textos de estas autoras crea vínculos de pertenencia y de solidaridad entre ellas, a pesar de que no se conocen personalmente; es más, a través de una extensión genealógica se establecen vínculos con mujeres de siglos pasados. Sus obras remiten a un imaginario compartido en el que se apela constantemente a un "nosotras las mujeres", que se enfrenta a las ideas misóginas, o a un "nosotras las escritoras", que comparten lenguaje y retórica, símbolos como la pluma o conceptos como la aspiración a la fama inmortal.

4. Conclusiones

Las escritoras italianas de los siglos XV y XVI formaron comunidades intelectuales femeninas sustentadas en la amistad, la complicidad y la sororidad. Supieron apropiarse de modelos petrarquistas para convertirlos en herramientas de afirmación de un yo femenino creador. Al reconfigurar el yo poético y desplazarlo hacia una voz femenina, transformaron los códigos literarios y crearon un corpus que, aunque dialoga con la tradición, establece sus propios parámetros de legitimidad. Su insistencia en la virtud, la modestia y la integridad moral responde tanto a los dictámenes de la retórica clásica como a la necesidad de contrarrestar los prejuicios de una sociedad que veía en la mujer culta un "monstruo" o una amenaza.

La complicidad, la amistad y las relaciones de maestra y discípula funcionaron como vínculos que no solo suplían la carencia de una institucionalidad formal que las reconociera, sino que también ofrecían un marco alternativo de aprendizaje, circulación, transmisión de saberes y de construcción de genealogías femeninas. Emociones como la admiración y el cuidado mutuo propiciaron el sentido de la pertenencia y de una acción colectiva.

Las cartas, dedicatorias y ediciones póstumas no fueron simples gestos retóricos, sino auténticos actos políticos de resistencia frente a la misoginia, de proyección de la memoria cultural y de apertura de un espacio público para la escritura femenina.

Referencias

Aceiaiuoli, M. S. (1590). *Rime toscane della Maddalena* Aceiaiuoli*, gentildonna fiorentina, en lode della serenissima signora Cristina di Loreno gran duchessa di Toscana*. Florencia: Francesco Tosi.

Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones* (M. Echavarría, trad.). México: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM.

Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (trad. E. L. Suárez). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Andreini, I. (1607). *Lettere d'Isabella Andreini padovana, comica gelosa, et academica intenta nominata l'Accesa.* Venezia: Zaltieri.

Aristóteles. (1985). *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia* (J. Pallí Bonet, trad.). Madrid: Gredos.

Arriaga Flórez, M., Cerrato, D. y Rosal Nadales, M. (2012). *Poetas italianas de los siglos XIII y XIV en la Querella de las mujeres*. Sevilla: Arcibel Editores.

Arriaga Flórez, M. y Cerrato, D. (2020). *Laura Battiferri entre reinas, amigas y poetas*. Madrid: Dykinson.

Bargagli, G. (1581). *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare: Del Materiale Intronato*. Venezia: Alessandro Gardane.

Battiferri, L. (1560). *Il primo libro dell'opere toscane di M. Laura Battiferra degli Ammannati*. Florencia: Giunti.

Battiferri, L. (2001). *Laura Battiferri, Il primo libro delle Opere toscane*. E. M. Guidi, (Ed.). Urbino: Accademia Raffaello.

Bembo, P. (2001). *Prose della volgar lingua. L'editio princeps del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*. C. Vela, (Ed.). Bologna: CLUEB.

Campiglia, M. (2004). *Flori*, D. Cavallini (Ed.). Padova: Il Poligrafo.

Castiglione, B. (2003). *El cortesano* (M. A. Gallego Roca, Trad. y Ed.). Madrid: Cátedra.

Cereta, L. (2020*). Laura Cereta en la Querella de las mujeres.* C. Sánchez Pérez, C., M. Arriaga Flórez (Trad. y Ed.). Madrid: Dykinson.

Cicerón. (2004). *Tratados Filosóficos I*. (Trad. de M. T. Mainero). Buenos Aires: Losada.

Cox, V. (2011). *The Prodigious Muse: Women's Writing in Counter-Reformation Italy*. Baltimore: Johns Hopkins University.

Crescimbeni, G. M. (1698). *Istoria della volgar poesia* (Vols. 1—4). Roma: Chracas.

Del Río Sanz, E. (2002). *Quintiliano y su idea del Decorum: estilo, ética y retórica*. *Berceo*, (143), 11-20.

Della Chiesa, F. A. (1620). *Theatro delle donne letterate con un breve discorso della preminenza e perfettione del sesso donnesco*. Mondovì: Giovanni Gislandi e Giovanno Tomaso Rossi.

De Sande, E., Rubín Vázquez de Parga, I., Díaz Padilla, F. y Rosal Nadales M. (2013). *Poetas cortesanas en la Querella de las mujeres*. Sevilla: Arcibel.

Farnetti, M. (2017). *Dolceridente. La scoperta di Gaspara Stampa*. Bergamo: Moretti & Vitali.

Fedele, C. (2010). *Orazioni ed epistole*. A. Fedele (Ed.). Brescia: Il Poligrafo.

Feliciangeli, B. (1894). Notizie sulla vita e sugli scritti di Constanza Varano-Sforza. *Giornale storico della letteratura italiana, 23*, 1—75.

Forteguerri, L. (1559). A Madama Margherita d'Austria. En L. Domenichi (Ed.). *Rime diverse di alcune nobilissime e virtuosissime donne*. Lucca: Vincenzo Busdraghi.

Gambara, V. (1995). *Le Rime*. A. Bullock (Ed.). Florencia-Perth: Olschki-Department of Italian.

King, M. L. (1991). *Women of the Renaissance*. Chicago: University of Chicago.

King, M. L. y Rabil, A., Jr. (1983). *Her immaculate hand: Selected works by and about the women humanists of Quattrocento Italy*. New York/Binghamton: Medieval & Renaissance Texts & Studies.

Lagarde y de los Ríos, M. (1997). *Claves feministas para la negociación en el amor*. Managua: Puntos de Encuentro.

Marinelli, L. (1600). *La nobiltà et eccellenza delle donne co' difetti et mancamenti degli huomini*. Venezia: Evangelista Deuchino.

Michelacci, L. (2024). «Siate accorte». Gaspara Stampa e la comunità femminile. *Schede Umanistiche*, *38*(1), 211-225.

Nocito, L. (2009). Ai margini della letteratura femminile: per un primo approccio alle dediche di poetesse nel, Cinquecento. *Margini. Giornali della dedica e altro*, 3, 3-18.

Nogarola I (1886). *Opera quae supersunt omnia*, E. Abel. (Ed.), 2 vol. Vienna-Budapest: Gerol et socios.

Nogarola**,** I. (2003). *Isotta Nogarola (1418—1466): Complete Writings*. M. L. King and D. Robin (Ed. and trans), Chicago: University of Chicago.

Parker, H. (2002a). *Angela Nogarola (1400) and Isotta Nogarola (1418- 1466) Thieves of Languages. Women Writing Latin: From Roman Antiquity to Early Modern Europe*. New York: Routledge, vol. 3, pp. 11-30.

Parker, H. (2002b). Costanza Varano (1426—1447): Latin as an instrument of state. En L. J. Churchill, P. R. Brown, & J. E. Jeffrey (Ed.), *Women writing Latin: From*

Roman antiquity to early modern Europe. Vol. 3: Early modern women writing Latin (pp. 31—53). New York: Routledge.

Petrarca, F. (2013). *Canzoniere*. U. Dotti (Ed.). Milano: Feltrinelli Editoriale.

Platón. (1982). *Diálogos I: Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis* (J. Calonge Ruiz, E. Lledó Íñigo & C. García Gual, Trads.). Madrid: Gredos.

Quintiliano. (2000). *Instituciones oratorias* (A. Ortega Carmona, Trad. y Ed.). Madrid: Gredos.

Rosenwein, B. H. (2006). *Emotional communities in the early Middle Ages*. Ithaca: Cornell University.

Séneca. (2006). *Cartas a Lucilio.* (traducción de L. A. López Soto). Barcelona: EJ.

Terracina, L. (1554). *Discorso sopra il principio di tutti i canti d'Orlando furioso fatto per la S. Laura Terracina, detta nell'Academia de gli Incogniti Febea.* Venezia: Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli.

Vetlesen, A. J. (2008). Freundschaft in der Ära des Individualismus. *Von Person zu Person. Zur Moralität persönlicher Beziehungen.* Honneth, A. y Rössler, B. (Ed.). Frankfurt: Suhrkamp.

Zarri, G. (Ed.) (1999). *Per la lettera: la scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia secoli XV-XVIII.* Roma: Viella.








PILAR QUINTANA
La perra

Capítulo 2

La casa maldita del acantilado

Culpabilidad y violencia en *La perra* de Pilar Quintana

José Manuel Camacho Delgado
Universidad de Sevilla, España

Para Cristina Mercedes,
feliz en su eco-utopía llena de libros.
Para la Dra. Oly Silvera, Reina rutilante
en su Macondo barranquillero.
Para la Profesora Concha Fernández,
insigne latinista, en cuyo club de lectura
surgió la idea de este trabajo.

Resumen

La perra (2017), de la escritora colombiana Pilar Quintana, plantea numerosos traumas en la vida de su protagonista, Damaris, que van desde su niñez, marcada por la muerte del niño Nicolasito y el «abandono» de su madre, hasta el drama cotidiano de su esterilidad y los vínculos afectivos (y enfermizos) que establece con su perra Chirli. Estos traumas, que tienen que ver con la pérdida y el abandono, están vinculados siempre a un espacio que parece maldito —el acantilado— situado entre un mar traicionero y la selva implacable.

Palabras clave: Pilar Quintana, perra, trauma, abandono, esterilidad, acantilado, selva.

Abstract

La perra (2017), by Colombian writer Pilar Quintana, addresses numerous traumas in the life of its protagonist, Damaris, ranging from her childhood, with the death of the boy Nicolasito or the "abandonment" by her mother, to the quotidian drama of her infertility and the (sickly) emotional ties she forms with her dog Chirli. These traumas are related to loss and abandonment and always linked to the cliff, a space that seems cursed, situated between a treacherous sea and the relentless rainforest.

Keywords: Pilar Quintana, perra, trauma, abandonment, infertility, cliff, rainforest.

Los perros de toda condición, tamaño y raza forman parte esencial de la más ancestral de las memorias literarias, sociales y artísticas, dando buena cuenta de una relación que se remonta al pasado lejano —aproximadamente 30.000 años atrás— en donde grupos de lobos vieron en el acercamiento a los humanos una forma de recibir alimento, mientras cumplían la función de reciclaje, limpieza de la zona y protección de los espacios comunes. Hay perros en las pinturas rupestres, en la cerámica primitiva, en las esculturas de las primeras civilizaciones, que certifican su condición de acompañantes del ser humano, pero también de aliados de gran valor en las artes de la guerra. No es casual, por tanto, que quien primero reconozca a Ulises, tras su largo periplo, sea su perro Argos, al que dejó en la casa siendo apenas un cachorro, y ahora es un perro anciano que se encuentra tomando el sol sobre un montículo de estiércol (La *odisea*, Canto XVII, vv. 374-375).

Cervantes utilizó a dos canes con capacidad para hablar como seres humanos por las noches —*Cipión y Berganza o el coloquio de*

los perros— para cuestionar las miserias de la sociedad de su tiempo, en un ejemplo paradigmático de lo que será el discurso picaresco. Hay canes, como le ocurre a Chispa, la perra de Pascual Duarte, en la novela de Camilo José Cela, que simbolizan la crueldad humana, activando con su muerte absurda todos los resortes del tremendismo literario, o la miseria y la precariedad extrema en que viven las clases sociales más bajas en la región andina, como recrea Ciro Alegría en *Los perros hambrientos* (1939). Los perros son también una conexión formidable con el alma infantil y juvenil, como vemos en *Eterno Mateo* (2013), la novela de Eduardo González Viaña sobre la inmigración, y también es un amigo imprescindible para sortear las aguas turbias de la muerte y encontrar el reposo en el más allá, como hace Óscar Colchado Lucio en su novela *Rosa Cuchillo* (1997). También representan lo mejor del ser humano, como vemos en *La mirada de Humilda* (2022), del colombiano Alonso Sánchez Baute. Los ejemplos de esta relación tan personal como pragmática en la evolución desde la vida tribal a la citadina resultan inabarcables y están en todas las culturas desde sus primeros balbuceos literarios. No obstante, pocos escritores han conseguido representar la desesperanza y el sufrimiento del hombre como el mexicano Juan Rulfo (1953), del que destacamos una de sus cimas literarias: “No oyes ladrar a los perros” (pp. 129-134).

En 2017, la escritora colombiana Pilar Quintana irrumpía en el panorama de las letras panhispánicas con una novela breve y descarnada, titulada *La perra*, la cuarta en su producción literaria[8]. La ficción transcurre en un pequeño pueblo pesquero cerca de Buenaventura, en la costa del Pacífico colombiano, donde recrea una vida dura, llena de

[8] Sus novelas anteriores son: *Cosquillas en la lengua* (2003), *Coleccionistas de polvos raros* (2007) y *Conspiración iguana* (2009). Con su obra *Los abismos* (2021) obtuvo el Premio Alfaguara de Novela.

asperezas y cicatrices, que revela las difíciles condiciones de supervivencia de un grupo de personajes que trabajan en el servicio doméstico, en los puestos de artesanía o en las labores de la pesca; todo ello en un entorno natural agreste que sitúa a sus pobladores en una situación complicada, entre la voracidad del mar y la amenaza constante de la selva. En este contexto rural, donde el verde se impone sobre los grises del asfalto, los perros cumplen una función social y económica. Son los guardianes de las casas, reciclan los sobrantes de la comida, son necesarios para la cacería, para el cuidado del ganado, imprescindibles para la compañía humana.

A través de veintiocho secuencias, Pilar Quintana narra la vida de Damaris, una mujer madura con mil frustraciones, cuyo perfil psicológico está atravesado por culpas, remordimientos, angustias y miedos que parecen acrecentarse con el paso del tiempo, y cuya memoria guarda varios episodios traumáticos que tienen su proyección en el presente narrativo. Damaris, que ya ha sobrepasado los cuarenta años, comparte su vida con Rogelio desde los dieciocho, un pescador rudo que llegó al pueblo cuando ella era muy joven, al que describe como un "negro grande y musculoso, con cara de estar enojado todo el tiempo", siempre rodeado de sus perros —Danger, Mosco y Olivo[9]— a pesar de lo cual tiene siempre un trato duro con los animales, lejos de cualquier relación familiar que no implique una función pragmática de los mismos. Para Rogelio, los perros son los guardianes de la cabaña y los encargados de mantener alejadas las alimañas procedentes del espacio selvático. La pareja vive encima de un acantilado, con acceso a la playa a través de unas escaleras de madera muy empinadas que

[9] Esta enumeración de los perros de Rogelio trae hasta nuestra memoria los cuatro mastines de Alejandro Cruz en *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso, llamados Moro, Otelo, Negus y Sultán, que representan las fuerzas ocultas que condicionan la vida en ese pueblo miserable llamado la Estación El Olivo.

están incrustadas en la roca. A pesar de ser una zona privilegiada, a la que han ido a instalarse numerosas familias pudientes que han erigido buenas casas, con jardines, piscinas y espacios de recreo, la cabaña de la pareja es un lugar sórdido, lleno de goteras y sin cristales en las ventanas por las que se cuela a diario un enjambre de zancudos hambrientos. La lluvia constante, la humedad insoportable y la cercanía de la naturaleza convierten la cabaña en un espacio inhóspito, en donde Damaris sobrevive como puede viendo telenovelas en su viejo televisor. Lo que podría ser un paisaje agreste, de belleza primitiva y adánica, es descrito como un auténtico basurero, "una playa donde se juntaba la basura que el mar traía o desenterraba: troncos, bolsas plásticas, botellas" (Quintana, 2019, p. 9), "un descampado de arena negra que más parecía barro" en donde "las olas traían palos, ramas, semillas y hojas muertas de la selva y los revolvían con la basura de la gente" (Quintana, 2019, p. 11).

Desde el título de la novela, el mundo canino adquiere una relevancia particular y se convierte en uno de los hilos conductores de la trama argumental. De alguna forma, la vida de los personajes está conectada con la de los perros, especialmente la de su protagonista, quien decide adoptar una hembra recién nacida, a la que llamará Chirli, después de que apareciera su madre envenenada en la playa. Desde ese primer momento, Damaris establece una relación maternofilial con la perrita huérfana, a la que lleva en su sujetador, da cobijo en su cama, alimenta con los mejores bastimentos de la cabaña y cuida de forma incansable para que esté cómoda y feliz en todo momento, al convertirse en una criatura inseparable, que en cierto sentido compensa las frustraciones de la protagonista, quien no consigue quedarse embarazada. Las relaciones idílicas del comienzo, en

donde la perra es capaz de resarcir los vacíos familiares de Damaris, poco a poco generan inquietudes y despiertan zonas muy turbias en la personalidad de la protagonista, poniendo al descubierto episodios de una enorme tensión y oscuridad. Conforme la autora despliega los elementos necesarios para visualizar la vida cotidiana de Damaris, el lector tiene evidencia de su soledad, de su aislamiento, de las difíciles relaciones que mantiene con su entorno, con Rogelio, con su prima Luzmila, con la memoria de su madre muerta, con la familia Reyes, a la que cuida su particular "casa grande" del acantilado, con Ximena y con un buen puñado de vecinos que parecen mirarla siempre con desconfianza.

La personalidad de Damaris se ha ido construyendo a partir de una sucesión constante de frustraciones que terminan por derivar en verdaderos traumas psicológicos. Desde un punto de vista cronológico, la primera gran decepción de su vida se produce cuando su madre se marcha a trabajar a la ciudad de Buenaventura, siendo ella una niña. Más tarde fallece de forma accidental y la adolescente de casi quince años queda al cuidado de sus tíos Eliécer y Gilma. En medio de unas celebraciones, "una bala perdida hirió en el pecho a la mamá de Damaris" (Quintana, 2019, p. 34) y nada se pudo hacer por su vida: Ingresó en el hospital de Buenaventura ya muerta. Esta orfandad no solo la llena de dolor, sino también de una extraña sensación de culpabilidad. Compartió entonces habitación con su prima Luzmila, con quien mantiene siempre unas relaciones tensas, con puntos de vista antagónicos, casi incompatibles sobre las cosas; a la vez que Luzmila parece tener el don de la inoportunidad, hurgando siempre en los temas más dolorosos que dejan a Damaris a la intemperie. De hecho, el personaje pretende compensar su prolongada orfandad

protegiendo a su perrita frente al mundo exterior, al tiempo que tiende a "humanizarla", como si fuera una moderna fábula con animales a orillas del Pacífico. Ante las burlas de Luzmila, Damaris explica las razones del nombre de su perrita, al tiempo que se pone en evidencia el trauma que vive por no quedar embarazada:

> —¿Chirli como la reina de belleza? —se rio Luzmila—, ¿así no era como le ibas a poner a tu hija?
>
> Damaris no había podido tener hijos. Se juntó con Rogelio a los dieciocho y llevaba dos años con él cuando la gente empezó a decirles: "¿Para cuándo los bebés?". O "Qui'hubo, que se están demorando. (Quintana, 2019, p. 19)

Damaris recurre a las infusiones naturales con hierbas procedentes del monte para reparar su fertilidad maltrecha (Leonardo-Loayza, 2020; Vanegas Vásquez, 2024). Más tarde será una curandera, llamada Santos, hija de negra e indígena, que "sabía sobar y curaba con secreto, es decir, invocando palabras y rezos" (Quintana, 2019, p. 20) y un médico indígena conocido como el "jaibaná", quienes fracasaron en su intento de arreglar la infertilidad de Damaris, volviendo inservibles los rituales chamánicos que tratan de limpiar no solo el cuerpo de la mujer, sino también el del hombre y su entorno. Cuando aparece la perrita en su vida, su imposibilidad fisiológica se ha convertido en una verdadera herida, en parte porque se percibe a sí misma como una "mujer seca", tal y como pregonan los hombres del enclave costero. Una mujer seca y, por tanto, inservible, desde una mentalidad anquilosada que únicamente considera al género femenino en términos de reproducción y continuidad familiar, lo que ha sido relacionado con *Yerma*, una de las tragedias más singulares de Federico García Lorca (Vanegas Vásquez, 2020). Ella siente con verdadero dolor y mucha

rabia la presión social, los comentarios a media voz, los cuchicheos al pasar frente a las casas de los vecinos, y llora amargamente cuando tiene noticias de embarazos que se prodigan en el entorno del acantilado y en los pueblos de los alrededores.

Sin embargo, la fractura de su vida va más allá de este presente estéril y errático. Siendo apenas una niña, fue testigo y protagonista involuntaria de la muerte de Nicolasito, el único hijo de los Reyes, una familia acomodada con casa de recreo en el acantilado, construida en uno de los lotes vendidos por su tío Eliécer:

> Era diciembre. En el pueblo todavía no habían puesto la luz, Shirley Sáenz era la nueva Señorita Colombia y Damaris y Luzmila se la pasaban admirándola en unas revistas *Cromos* que la señora Elvira había traído de Bogotá. Nicolasito se las daba de explorador y organizaba unas caminatas por el acantilado en las que Damaris hacía de guía y a las que llevaban linternas, aunque fuera de día. Iban a cumplir ocho años. La mayoría de las veces Luzmila los acompañaba, pero ese día se enfureció porque no la dejaron ir al frente de la expedición, tiró al piso el palo que llevaba para defenderse de las culebras y se fue para su casa renegando.
>
> Damaris y Nicolasito llegaron solos a su destino, un punto bajo y lleno de peñas donde las olas lamían el acantilado. Al principio se quedaron tranquilos mirando unas hormigas arrieras que bajaban por un árbol en fila y cargadas con pedazos de hojas. Eran grandes, rojas y duras, con puntas filudas en la cabeza y el lomo. “Parece que tuvieran armaduras”, dijo Nicolasito. Entonces se acercó a las peñas diciendo que quería que el rocío de las olas lo mojara. Damaris trató de impedirlo, le explicó que era peligroso, le dijo que en ese lugar las peñas eran resbalosas y el mar traicionero. Pero él no hizo caso, se paró sobre las peñas y la ola que reventó en ese momento, una ola violenta, se lo llevó.

> La imagen quedó grabada en la memoria de Damaris así: un niño blanco y alto frente al mar, a continuación, el chorro blanco de la ola y luego nada, las peñas vacías sobre un mar verde que a lo lejos parecía tranquilo. (pp. 30-31)

Con gran tensión narrativa, Pilar Quintana recrea el dolor inmenso de la familia Reyes, convertido en locura tras la pérdida de su único hijo. Un desgarramiento absoluto que se corresponde con el de la piel infantil de Damaris, en la zona de los muslos, ante los azotes que le propina su tío con una "rama de guayabo dura" una por cada día en el que no aparece el cuerpo de Nicolasito:

> Sus muslos parecían la espalda de Cristo. El primer día le había dado uno, el segundo dos, y así había ido aumentando por cada día que Nicolasito no aparecía.
>
> El tío Eliécer paró el día que habría tenido que darle treinta y cuatro latigazos. Habían pasado treinta y cuatro días, el mayor tiempo que el mar se había demorado en devolver un cuerpo. Estaba despellejado por la acción del salitre y el sol, comido por los peces en algunas partes hasta el hueso y, según dijo la gente que estuvo cerca, hediondo.
>
> La tía Gilma, Luzmila y Damaris fueron a verlo desde el acantilado. Un cuerpo que ahora parecía más pequeño, el cuerpecito de un niño, tirado en la arena, y la señora Elvira, tan rubia, tan flaca, tan linda, levantándolo un poco del suelo para abrazarlo y llenarlo de besos como si todavía fuera hermoso. La tía Gilma le pasó el brazo a Damaris por la espalda y ella no aguantó más y se soltó a llorar por primera vez desde la tragedia. (pp. 32-33)

Los Reyes abandonaron el acantilado y no regresaron jamás. Desde la distancia, y haciendo creer en un principio que piensan volver, mandan dinero para que los "cuidanderos" se hagan cargo

de la que llaman la "casa grande", pero es evidente que es solo una estrategia psicológica para seguir manteniendo vínculos emocionales con la vivienda en la que Nicolasito fue feliz, mientras drenan el dolor y superan el atroz duelo. El matrimonio Reyes, instalado en Bogotá, vivirá no solo la ruina emocional, sino también la quiebra económica, en una ciudad que recuerda a la imagen que ha proyectado en tantas ocasiones García Márquez: "un lugar oscuro, con ecos y que olía a humedad como las cuevas" (p. 36)[10]. Esa "casa grande", epicentro de tantas desdichas, como se le denomina en numerosas ocasiones en la novela, presenta sus credenciales de casa maldita, un topos dañino que funciona como un campo magnético que atrae todo tipo de desgracias para los personajes que se vinculan con el acantilado: las muertes trágicas de la madre de Damaris y de Nicolasito, además de otras de difícil clasificación, que dejan en la retina del lector interpretaciones que pueden ser perturbadoras, como si el entorno de la casa grande, al igual que ocurría en la novela de Álvaro Cepeda Samudio[11], tuviera un halo fatídico o una condición nociva que acaba inoculándose en cada uno de los personajes de la novela.

> La gente del pueblo decía que tantas desgracias consecutivas no eran normales y que debían de ser obra de algún envidioso que les había hecho una brujería. Preocupados, los tíos llamaron a Santos y ella les hizo una limpieza a la casa y a todos los miembros de la familia, pero la situación no mejoró. (p. 35)

Así ocurre con otras dos muertes: la de Josué y la del señor Gene. En el caso de Josué, un forastero sin familia que acababa de llegar

[10] He rastreado algunas de las opiniones de García Márquez sobre Bogotá en mi Introducción a *Los parientes de Ester* (Madrid, Cátedra, 2019, notas 17, 18, 19, pp. 22-23).

[11] *La casa grande*, 1962. También en esta novela resulta fundamental el tema de la esterilidad, sobre todo referido a la Hermana mayor.

al pueblo, este se hace cargo del cuidado de la "casa grande" hasta que muere, de manera muy extraña, de "un tiro de escopeta en lo que pareció un accidente de cacería" (p. 36) en el fondo del acantilado, señalado por los incondicionales gallinazos. Será la propia Damaris quien cuestione esta versión del suicidio cuando hable con Luis Alfredo Reyes por teléfono para comunicarle la noticia. La segunda muerte, más extraña aún, es la del señor Gene, el marido de Rosa, enferma de Alzheimer:

> La muerte del señor Gene fue muy misteriosa. Nadie nunca supo qué le pasó ni cómo había terminado en el mar. En esa época él ya estaba casi del todo paralizado por la enfermedad y solo podía mover los dedos. La mayoría de la gente pensaba que se había suicidado tirándose con la silla de ruedas por el acantilado, pero Damaris y Rogelio sabían que era imposible (...). Había un grupo que creía que la señora Rosa lo había empujado, unos decían que por piedad y otros que para deshacerse de él. (p. 62)

Es imposible pensar en la responsabilidad de la señora Rosa que, como piensa la mayoría de los vecinos del enclave, no les hacía "daño a los ratones de monte que hacían nidos en su alacena, a los saltamontes que se les comían la ropa ni a las polillas enormes que más parecían murciélagos y la asustaban por la noche, mucho menos habría matado a su marido" (Quintana, 2019, p. 62). La idea del suicidio que apuntala buena parte de la trama de *La perra* no solo es un tema de gran calado que desarrollará Pilar Quintana en su siguiente novela, *Los abismos* (2021), sino que también será una forma de experimentar con el recurso de los enigmas insolubles (o sin solución), aunque en un contexto estético y literario muy diferente al de García Márquez. De hecho, hay pasajes que parecen escritos como

una réplica a la estética mágico-realista del Nobel cataquero, como ocurre con la aparición del señor Gene, que puede ser interpretada como un reverso del arquetipo mesiánico de "El ahogado más hermoso del mundo":

> Damaris vio el cadáver del señor Gene cuando recién lo sacaron del mar y lo trajeron a la playa (...). Tenía la piel descascarada en partes como una naranja, los dedos de las manos y los pies comidos por los animales, las cuencas de los ojos vacías, la barriga inflada y la boca abierta. Damaris lo miró por dentro. Le faltaba la lengua y un agua negra le subía hasta la garganta. Olía a podrido y a ella le pareció que en cualquier momento subirían peces desde su barriga o le brotaría una enredadera. (p. 63)

Estas historias están recreadas en paralelo a la crianza de la perra y a los altibajos emocionales que genera en Damaris el carácter díscolo de la misma. Las primeras secuencias de *La perra* recogen la relación casi maternofilial que establece Damaris con su cachorro, la protección que le da en todo momento, la preocupación constante por su salud, la elección de las mejores sobras de la comida, la búsqueda de medicinas apropiadas. Toda esa confianza salta por los aires cuando Chirli se escapa junto a los otros perros de Rogelio y ella se siente impotente e incapaz de hacerla volver a su lado. La serie recuerda, esta vez en la selva, al momento en que Nicolasito desaparece en el agua: "Frente a ella solo quedó la selva, tranquila como una bestia que acabara de tragarse a su presa" (Quintana, 2019, p. 50). Es evidente que los excesos y peligros de la selva están presentes en los textos hispanoamericanos desde las propias crónicas de Indias; sin embargo, los miedos de Damaris parecen tener una clara filiación narrativa con *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera. Tras calzarse unas

botas pantaneras y coger una linterna, no duda un instante en adentrarse en el espacio selvático:

> No veía sino lo que alcanzaba a apuntar con la linterna: partes de cosas, de una hoja inmensa, del tallo de un árbol alfombrado en musgo, del ala de una inmensa polilla con muchos ojos que, sorprendida por la luz, salió volando y aleteó asustada en torno a su cabeza... Las botas se le enredaban en las raíces y se le hundían en el barro; tropezaba, resbalaba y para tenerse en pie ponía las manos en superficies duras, mojadas o fibrosas. La rozaban cosas ásperas, peludas o con espinas y ella brincaba creyendo que era una araña, una culebra de las que vivían en los árboles o un chimbilaco chupador de sangre, pero no la mordió nada, solo la picaban los zancudos, pero a ella no le importaba y seguía buscando en la oscuridad. El calor era baboso, lo sentía pegado en su piel como si fuera lama, y le parecía que la bulla de las ranas y los grillos, insoportable como la música en la discoteca del otro pueblo, no estaba en la selva, sino dentro de su cabeza. La luz de la linterna se fue opacando y no le quedó más remedio que volver a la cabaña, derrotada y llorando, antes de que se apagara del todo. (pp. 50-51)

La búsqueda de la perra se vuelve obsesiva, en clara conexión con lo que años atrás había sido la búsqueda traumática del niño Nicolasito. Y en ese rastreo sin descanso, la selva —como la de Rivera— se vuelve cada vez más oscura e impenetrable, un topos excesivo y lujurioso, que parece recrear el arquetipo del *locus horribilis*:

> Había demasiados acantilados como ese, con peñas cubiertas de lama y olas como la que se había llevado al finado Nicolasito, árboles inmensos que las tormentas tumbaban de raíz y los rayos partían por la mitad, derrumbes de tierra, culebras venenosas y culebras que se tragaban venados, chimbilacos que desangra-

> ban a los animales, plantas con espinas que podían atravesar un pie y quebradas que se crecían durante los aguaceros y arrasaban con todo lo que encontraban a su paso. (p. 57)

A cada instante, "la selva se volvía más oscura y misteriosa", mostrando la enorme asimetría existente entre el hombre y la naturaleza, a pesar de los espacios colonizados. Muchas de las escenas que transcurren en estos lugares inhóspitos guardan una suerte de deuda literaria con los textos canónicos de la literatura colombiana, como es el caso de *La vorágine* o *Cien años de soledad*, y con otros que forman parte de la tradición literaria occidental, como ocurre con *El libro de la selva* (1894), de Rudyard Kipling, y su versión cinematográfica (1967) en dibujos animados. La invasión de hormigas que vive Damaris plantea dos conexiones muy evidentes; por una parte, parece inspirarse en la película dirigida por Byron Haskin, *Cuando ruge la marabunta* (1954), y por otro lado, es un guiño intertextual a la extinción de la familia Buendía:

> A la vuelta se topó con una invasión de hormigas, miles y miles avanzando por entre la selva como un ejército. Eran unas negras y medianas que salían de sus nidos debajo de la tierra y arrasaban con todos los bichos vivos o muertos que se encontraban. Tuvo que correr para rebasarlas, pero se le alcanzaron a subir algunas y, mientras se las sacudía, la mordieron en las manos y las piernas. Aunque las mordeduras ardían como el fuego, el dolor se pasaba rápido y no dejaban ronchas.
>
> La invasión llegó a la cabaña quince minutos después que ella, y Damaris se subió en una silla plástica y encogió las piernas mientras hacían su trabajo de limpieza. A las dos horas ya no quedaba rastro de las hormigas ni de las cucarachas que sacaron de sus escondites y se llevaron con ellas. (p. 55)

Damaris se siente mal cuando cuenta a su vecina Elodia, quien le dio el cachorro en adopción, los pormenores de la fuga de Chirli: “Le dieron culpas por haber permitido que la perra se fuera, no haberla seguido buscando y haber perdido las esperanzas” (p. 60). La perra aparece después de treinta y tres días interminables de búsqueda y sufrimiento. Llega maltrecha, flaca, con heridas, pero viva, como un recordatorio de los peligros del mundo natural: “A ella no la había devuelto el mar, sino la selva” (p. 64). Lo que todavía no sabe Damaris es que la perra está preñada y que volverá a escaparse en varias ocasiones, como le advierte Rogelio: “ese animal ya probó el monte y se echó a perder” (p. 67) . Esta experiencia altera de forma irreversible la conexión sentimental con su dueña. Al principio es tanto el dolor que siente por su perra que casi no la deja respirar. Ese dolor primario, casi maternal, dará paso a un espectro mucho más complejo de sentimientos que pasan por la rabia, la indiferencia, el rencor, el odio y el desprecio, activando mecanismos psicológicos en la protagonista que la llevan a comprender y justificar la eliminación de los cachorros, como hacen en el pueblo, arrojándolos al acantilado. Damaris misma comenzará a desprenderse progresivamente de su perra, que no desaprovecha ocasión para escaparse una y otra vez, al punto que deja de acariciarla, de darle las sobras, de proporcionarle los fármacos necesarios para combatir las heridas de los murciélagos e, incluso, llega a arrojar por el acantilado la colchoneta en la que duerme Chirli, como una forma simbólica y premonitoria del desenlace trágico de la historia:

> Rogelio no hizo ningún comentario, pero a Damaris la descomponía que pudiera estar pensando: “Yo se lo dije” y empezó a sentir rencor hacia la perra. En una de sus ausencias, quitó la cama del

> quiosco y la tiró por el acantilado hacia un basurero de tarros de aceite de motor y barriles de gasolina rotos que había en la caleta. Dejó de acariciarla, de apartarle las mejores sobras, de hacerle caso cuando le movía la cola, de despedirse de ella por las noches y hasta de prenderle la luz del quiosco. Cuando la mordió un chimbilaco, Damaris solo se dio cuenta porque Rogelio le hizo notar el reguero de sangre y le preguntó si no pensaba curarla. El corte era en la nariz y no paraba de sangrar. Como Damaris se encogió de hombros y siguió en lo que estaba, colando el café de la mañana, Rogelio se fue a buscar el Gusantrex a la cabaña y se lo aplicó él mismo.
>
> El corte sanó bien y ahora era Rogelio quien se aseguraba de dejar prendida la luz del quiosco por las noches. No es que se hiciera cargo de ella, pero una persona ajena a la situación habría pensado que la perra era de él y que era ella a la que no le gustaban los animales. A Damaris comenzó a fastidiarle su presencia, que apestara, se rascara, se sacudiera, le colgara una tira de baba del hocico y en los días de lluvia embarrara con sus huellas el piso del quiosco y los andenes de la piscina y el jardín. Deseaba que se fuera pronto, que no volviera, que la mordiera una equis y se muriera. (p. 73)

La preñez de Chirli la pone ante el espejo de su propia esterilidad. No soporta verla cada vez más hinchada por el embarazo, y vive como una auténtica "tortura encontrarla cada vez más barrigona" (p. 75). Cuando nacen los cuatro cachorros, la perra se come a uno de ellos: "La perra resultó ser una pésima madre" (p. 77). Decide entonces darlos en adopción, aunque el problema, de forma recurrente, es colocar a las hembras:

> Nadie quería a la hembra. No había veterinarios en la zona ni forma de esterilizar a los animales, y a la gente no le gustaba andar

> cuidando a las hembras en celo ni mucho menos encargarse de las crías. Muchas veces Damaris había visto desde el acantilado cómo tiraban a la caleta una camada entera de perros o gatos para que se la llevara la marea. (p. 79)

La cachorra es ofrecida a Ximena, una vendedora de artesanías de un pueblo cercano al acantilado, a la que le habían envenenado a su perro por un pleito con una gallina de una vecina, en una secuencia ribeteada de venganzas cotidianas que traen a la memoria del lector el relato "Diles que no me maten" de Juan Rulfo. Termina dando en adopción a la cachorra a una pareja que no puede tener hijos, paliando en cierto sentido la necesidad familiar con la adquisición de esta perrita que va a compensar el vacío de los hijos que no han podido concebir.

El momento de mayor intensidad de *La perra*, en la parte final de la novela, une en una misma secuencia algunas de las grandes tragedias que han marcado la vida de Damaris, propiciando un arco temático que va desde Nicolasito hasta Chirli. La perra vuelve a aparecer por la "casa grande" que se encargan de cuidar Damaris y Rogelio, nuevamente preñada, después de numerosas escapadas. Esta casa grande, sometida al deterioro de la naturaleza y a las inclemencias climatológicas, tiene reservada una habitación ajena a las miserias del tiempo, conservada como si fuera el museo donde se guarda y mantiene intacto el recuerdo de Nicolasito. Es un espacio sagrado para los padres ausentes, casi prohibido para Damaris, que mantiene la atmósfera de cuando desapareció el niño. Periódicamente lava con sumo cuidado la colcha de la cama y las cortinas del cuarto, ilustradas con motivos de *El libro de la selva*, la película favorita de Nicolasito, "que trataba de un niño que se perdía en la selva y lo salvaban los

animales" (p. 97), pero en esta ocasión, todo apunta hacia otros niveles de la tragedia, como una forma de profanación de la memoria del ahogado: la perra, de nuevo preñada, destrozará las cortinas que están tendidas al aire libre hasta convertirlas en unos harapos inservibles.

Damaris ahorcará a la perra con una soga con nudo corredizo, "apretando, luchando con toda su fuerza mientras la perra se retorcía ante sus ojos, que parecían no registrar lo que veían, que lo único que registraron fueron las tetas hinchadas del animal" (p. 100). Cuando la suelta en el suelo, convertida en un ovillito sin vida, Damaris percibe "un charco amarillo de orina, que olía fuerte, se esparció lentamente hacia Damaris y se hizo cada vez más largo y delgado hasta que alcanzó sus pies descalzos" (p. 101). Ese olor la perseguirá en adelante, al igual que "el peso de la culpa" por lo ocurrido con el niño. A pesar de los productos detergentes que utiliza para limpiar la zona, persiste el olor como un recordatorio de la barbaridad que acaba de cometer: "Le pareció que el olor no había disminuido en absoluto, y antes de ponerse a limpiar otra vez, decidió bañarse para ver si la que olía era ella" (p. 106). Con todo y que se baña de forma insistente, Damaris continúa sintiendo el olor a orines. Se restregó el jabón azul de lavar ropa por todas partes y se lo enjuagó. "El olor no desaparecía" (p. 106).

Ese olor que no desaparece y que le recuerda su culpabilidad, conecta con algunos motivos clásicos de la literatura colombiana, como es el olor a pólvora que persiste en la tumba de José Arcadio Buendía muchos años después de haber sido enterrado "con muros superpuestos (...) ceniza apelmazada, aserrín y cal viva" en *Cien años de soledad* o el olor que atormenta al protagonista de *La metamorfosis de Su Excelencia* (1949), de Jorge Zalamea (1905-1969), como

metáfora de la descomposición y putrefacción que acarrea el ejercicio del poder absoluto, en esta ocasión como trasunto de la presidencia de Mariano Ospina Pérez (Castillo Mier, 2024).

Hay un cuestionamiento del entorno de Damaris por la muerte de Nicolasito, desde la familia al propio vecindario, pero también de ella misma, desvelando sentimientos que se sitúan en zonas turbias y abisales de su compleja personalidad. De hecho, cuando recuerda la escena del accidente, se lamenta por lo que no hizo y el dolor causado, no por los latigazos del tío Eliécer, sino por las insinuaciones de su prima Luzmila:

> Eran recuerdos horribles porque siempre la llevaban hasta el mismo lugar. Él, blanco y esbelto, frente al acantilado. "Maldita la ola que se lo llevó", se dijo. No, maldita ella, que no lo detuvo, que no lo impidió, que se quedó ahí, sin hacer nada, sin ni siquiera gritar (...). El sufrimiento de los Reyes, los latigazos de su tío, las miradas de la gente que sabía que ella, por conocer el acantilado y sus peligros, podría haber evitado la tragedia, y las palabras de Luzmila, que unos meses después, antes de dormirse, en medio de la oscuridad de la noche, insinuó que Damaris le había tenido envidia a Nicolasito. (Quintana, 2019, p. 97)

Damaris llega a reconocerse a sí misma los celos y la envidia que le tiene a Nicolasito, no por las cosas materiales, sino por todo ese cariño familiar que recibe el niño constantemente y que a ella le ha faltado, con un padre huido y una madre que pasó los últimos años de su vida lejos de ella. Mientras lava las cosas de Nicolasito, se plantea que:

> Era verdad que le había tenido envidia a Nicolasito, pero no por las botas pantaneras ni las cosas bonitas que tenía, las camisetas nuevas, los juguetes que le traía el Niño Dios, las cortinas y el tendido de *El libro de la selva*, sino porque él vivía con sus papás,

> el señor Luis Alfredo, que le decía "Campeón, vamos a hacer un pulso" y siempre lo dejaba ganar, y la señora Elvira, que sonreía cuando lo veía llegar y le pasaba la mano por el pelo para organizárselo. También se dijo que ella se había merecido todas las miradas feas de la gente, todas las sospechas y acusaciones y todos los golpes del tío Eliécer, que debió haberle pegado más veces y con mayor furia. (p. 99)

El análisis de los datos nos lleva a considerar que la muerte de Nicolasito y la de la perra Chirli están conectadas por la psicología rencorosa e impulsiva que domina a la protagonista de la novela. El ahorcamiento de la perra se produce en el espacio de Nicolasito, como si fuera un motivo pictórico más del *Libro de la selva* con que están decoradas las cortinas. En la ejecución no hay arrepentimiento, ni dudas, sino una extraña e inquietante conformidad por parte de Damaris: "Observó todo con horror, pero también con una especie de satisfacción" (p. 101).

Después de depositar a Chirli al pie del árbol en el que jugaba con Nicolasito y Luzmila, a la espera de que los gallinazos y las alimañas hicieran su trabajo, Damaris, siguiendo el recorrido argumental de Arturo Cova en *La vorágine*, decide adentrarse y ser fagocitada por la selva. Pero antes de desaparecer, Damaris certifica que los gallinazos han llegado y con ellos las miradas inculpatorias de los vecinos que la observan a lo lejos como otra criatura carroñera del acantilado, al modo como lo son los miembros de la familia Bundren, en *Mientras agonizo* de William Faulkner:

> Así que pensó que tal vez debería irse al monte, descalza y apenas en su licra corta y su blusa de tiras desteñida, y caminar más allá de la Despensa, la estación de cultivo de peces, los terrenos

de la Armada, los lugares que había recorrido con Rogelio y los que no habían llegado a conocer, para perderse como la perra y el niño de las cortinas de Nicolasito, allá donde la selva era más terrible. (Quintana, 2019, p. 108)

Referencias

Alegría, C. (1939). *Los perros hambrientos*. Editorial Zig-zag.

Castillo Mier, A. (2024). La metamorfosis de Su Excelencia en el centro de su contrapunto. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, *LVIII* (106), pp. 45-61.

Cela, C. J. (1972). *La familia de Pascual Duarte*. Círculo de Lectores.

Colchado, O. (2005) Rosa cuchillo. Lima, Editorial San Marcos. La novela obtuvo el premio nacional Universidad Federico Villarreal en 1997.

Cervantes Saavedra, M de. (2014). *Cipión y Berganza o el coloquio de los perros*. Nórdica Libros.

EAFIT+. (2018, agosto 21). *La literatura de lo sencillo* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=1O4JNZ0I4t8

Faulkner, W. (2004). *Mientras agonizo.* Alianza Editorial. Traducción: Mariano Antolín Rato.

González Viaña, E. (2014). *Eterno Mateo*. Axiara Editions, USA.

Homero (1986). La *odisea*. Biblioteca Clásica Gredos.

Leonardo-Loayza, R. A. (2020). Maternidades proscritas, mandatos sociales y violencia en la novela *La perra*, de Pilar Quintana. *Estudios de Literatura Colombiana*, (47), 151-168. https://doi.org/10.17533/udea.elc.n47a08

Lozada Bernal, A. (2024). Reseña del libro *La perra* de Pilar Quintana. *Estudios de Literatura Colombiana*, (54), 223-226. https://doi.org/10.17533/udea. elc.3538791

Moreno Chuquen, L. (2020). Reseña de *La perra* de Pilar Quintana. *Latin American Literature Today*. Consulta: 10/01/2025.

Ochoa Campo, A. L. (2023). Todas íbamos a ser madres: raza, maternidad y violencia en la narrativa de tres escritoras colombianas del siglo XXI. *Revista Iberoamericana*, *89*(282-283), 195-210. https://doi.org/10.3828/revista.2023.89.282-283.195

Quintana, P. (2019). *La perra.* Penguin Random House.

Quintana, P. (2021). *Los abismos.* Editorial Alfaguara.

RPP Noticias. (2019, noviembre 9). *Entrevista a la escritora Pilar Quintana* [Video]. YouTube. https://youtu.be/ORXVPzTakJg?si=9xwNDy8qErABsK-i

Rulfo, J. (2005). “No oyes ladrar los perros”. En *El llano en llamas.* Editorial RM y Fundación Juan Rulfo, pp. 129-134.

Sánchez Baute, A. (2022). *La mirada de Humilda*. Seix Barral.

Vanegas Vásquez, O. K. (2020). La pesadilla de la felicidad en *La perra*, de Pilar Quintana. *Cuadernos del CILHA*, (33), 43-68. https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/cilha/article/view/3886/3097

Vanegas Vásquez, O. K. (2024). Escritura del *cuerpo traidor* en la narrativa de autoras colombianas contemporáneas. En F. Bustamante Escalona y L. Amaro Castro (Ed.), *Carto(corpo)grafías. Nuevo reparto de las voces en la narrativa de autoras latinoamericanas del siglo XXI* (pp. 239-261). Iberoamericana.

Zalamea, J. (1982). *La metamorfosis de Su Excelencia. En El gran Burundún Burundá ha muerto.* Editorial UAEM.
















Capítulo 3

Escritoras del Gran Caldas

en la prensa diaria de los años 20 y 30 del siglo XX en Manizales

Adriana Villegas Botero
Universidad de Manizales, Colombia

Resumen

La publicación de libros por parte de escritoras del siglo XIX y comienzos del XX fue excepcional y esa marginalidad coincide con el lugar que ocupan los nombres femeninos en el canon literario. En el caso de la región colombiana conocida como Gran Caldas, la obra de las autoras de esa época se encuentra principalmente en periódicos y revistas. La revisión manual de los archivos hemerográficos de prensa generalista de circulación diaria, como los diarios *Renacimiento, La Patria* y *La Voz de Caldas,* que reposan en bibliotecas y archivos particulares, permitió identificar 460 piezas escritas por autoras del Gran Caldas entre 1915 y 1939, y entre esas firmas se identificaron 14 autoras con un corpus literario relevante. De estas escritoras, solo seis publicaron al menos un libro. Esto significa que para ocho autoras la prensa fue el único vehículo para la circulación de su obra, y en el caso de las que sí publicaron libros, cinco de las seis autoras tienen abundante obra en prensa que aún no ha sido compilada. Además de la presencia de las mujeres escritoras en las páginas de los periódicos, es posible rastrear la influencia de la prensa en el campo literario femenino: el aumento en el número de nuevas escritoras y el surgimiento de escritoras que incursionan en la no-ficción se relaciona con

la existencia de diarios regionales. Los archivos de prensa constituyen la fuente principal en la que reposa el corpus literario escrito por mujeres de los años 20 y 30 del siglo XX, pendiente aún de rescate y valoración.

Palabras clave: escritoras colombianas, Gran Caldas, prensa y literatura, literatura regional, mujeres escritoras.

Abstract

The publication of books by women writers in the 19th and early 20th centuries was exceptional, and this marginalization coincides with the place occupied by women in the literary canon. In the case of the Colombian region known as Gran Caldas, the work of women authors from that period is found primarily in newspapers and magazines. A manual review of the newspaper archives of daily circulation general press, such as the newspapers *Renacimiento*, *La Patria*, and *La Voz de Calda*s, held in libraries and private archives, allowed us to identify 460 pieces written by women authors from Gran Caldas between 1915 and 1939, and among these authors, 14 authors were identified with a significant literary corpus. Of these writers, only six published at least one book. This means that for eight authors, the press was the only vehicle for the circulation of their work, and in the case of those who published books, five of the six authors have extensive work in the press that has not yet been compiled. In addition to the presence of women writers in the pages of newspapers, it is possible to trace the influence of the press on the field of women's literature: the increase in the number of new women writers and the emergence of writers venturing into non-fiction are related to the existence of regional newspapers. Press archives constitute the primary source for

the literary corpus written by women from the 1920s and 1930s, which still awaits recovery and appreciation.

Keywords: Colombian women writers, Gran Caldas, press and literature, regional literature, women writers.

Introducción

¿Quiénes fueron las escritoras regionales que publicaron hace un siglo? ¿Dónde publicaron? Las respuestas pueden variar dependiendo de la región aludida, pero es posible que lo observado sobre las mujeres escritoras del Gran Caldas (Colombia) sea común a otras latitudes: 1) no están únicamente en las bibliotecas, porque muchas no llegaron al formato de libro, y por lo tanto hay que buscarlas también en las hemerotecas y 2) muchas no aparecen en los libros que documentan la historia de la literatura regional, y que consolidan el canon literario, precisamente porque esos libros se basan en archivos bibliográficos y dejan por fuera el trabajo hemerográfico.

Se entiende por canon literario el conjunto acotado de obras literarias que resultan representativas de un período o un territorio. De acuerdo con el filólogo Enric Sullà Álvarez, existe una relación entre el poder y el canon literario, que "no es ni más ni menos que la historia de la historia de la literatura, es decir, aquellos procesos por los que se seleccionan obras y autores, que serán conservados y transmitidos a la posterioridad" (Sullà Álvarez, 1998).

El canon literario es *librocentrista:* privilegia el formato del libro sobre los demás tipos de soportes que permiten la circulación de obras literarias. En el caso del Gran Caldas —región que conformaron los actuales departamentos de Caldas, Quindío y Risaralda, en el centro de Colombia, antes de su separación en tres unidades

político-administrativas independientes entre 1966 y 1967— el canon se ha construido a partir de libros que abordan la historia de la literatura de la región o que proponen listados de sus principales autores y obras. Entre estos libros está ¿Qué es el grecolatinismo? (Jaramillo Echeverri, 1988), *Caldas en la poesía* (Lema Echeverri, 1970), *Escritores de Caldas* (Jaramillo Meza, 1977), *Literatura risaraldense* (Caicedo de Cajigas, 1988), *Patrimonio bibliográfico de Risaralda* (Caicedo de Cajigas, 1995), *ABC de la literatura en Caldas* (López Gómez, 1997), *Manual de literatura caldense* (Vélez Correa, Rivillas de Gómez, Mejía Marín y Vélez Correa, 1993), *Literatura de Caldas 1967-1997. Historia crítica* (Vélez Correa R., 2003), *Diccionario de autores caldenses* (Vélez Correa F., 2014), *Caldensidad, historia y literatura* (Agudelo Duque, 2017) y *Nombres en las letras de Caldas* (Alzate, 2019), entre otros. A ellos se suma *Narradoras del Gran Caldas* (Camargo Martínez y Uribe Álvarez, 1998), el único trabajo publicado hasta la fecha que se ocupa de manera exclusiva de las mujeres escritoras de la región en su conjunto, particularmente de las autoras de cuento y novela.

Al analizar la presencia de mujeres escritoras en estas obras se concluye que, salvo muy contadas excepciones, las autoras referenciadas son únicamente las que publicaron libros y no se incluyen las que dejaron su obra dispersa en periódicos y revistas. Las poetas son significativamente más numerosas que las narradoras y algunos nombres se repiten en buena parte de los libros señalados, como los de Blanca Isaza de Jaramillo Meza, Agripina Montes del Valle, María Eastman, Albalucía Ángel Marulanda y Maruja Vieira. En promedio, al analizar estos libros que construyen el canon literario regional, se encuentra que por cada 11 hombres referenciados aparece el registro de una mujer.

Prensa generalista y literatura

La segunda mitad del siglo XIX en Colombia estuvo marcada por las permanentes guerras civiles entre liberales y conservadores. En ese contexto, la existencia de periódicos dependió en gran medida de la disponibilidad de imprentas y del avance de los conflictos bélicos, porque una medida frecuente fue la incautación de imprentas de editores simpatizantes del bando contrario.

El primer periódico del que se tiene noticia en el Gran Caldas es *El Ruiz,* que empezó a circular el 21 de septiembre de 1874 en Manizales, cuando aún no se había creado el departamento de Caldas y esa ciudad pertenecía al conservador Estado Soberano de Antioquia.

Hoy no existe archivo de *El Ruiz,* que circuló hasta 1876, pero sí de algunos periódicos que se encuentran microfilmados en el Centro Cultural del Banco de la República de Manizales, como *La Frontera*, *Ecos del Ruiz*, *Semanario de Avisos*, *La Idea*, *Los Apuntes*, *La Voz del Sur*, *El Amigo del Hogar*, *El Sur*, *El Iniciador*, *Los Andes, El Correo del Sur*, *El Eco Juvenil*, *Pequeño Ateneo* y *Revista Nueva.* Estas publicaciones seriadas que circularon en las dos últimas décadas del siglo XIX tuvieron distintos directores y se imprimieron en diversas imprentas, pero guardan varias características comunes: se trataba por lo general de publicaciones de formato más pequeño que el tabloide inglés (medían entre 23 y 30 cm, en la mayoría de los casos), con una frecuencia de tiraje semanal, quincenal o mensual y con una corta duración en el tiempo: se imprimían por unos cuantos meses y solo en casos excepcionales superaron el primer año de vida. Su contenido era de variedades, de tal manera que incluía artículos políticos, religiosos, avisos comerciales y poesías o fragmentos de obras literarias.

Esta característica es relevante porque los estudios literarios que utilizan como corpus las publicaciones seriadas suelen centrarse en revistas culturales o en suplementos literarios y no en la prensa de corte generalista, con páginas de vocación noticiosa y miscelánea. Este sesgo hace que queden por fuera del análisis numerosos textos de interés literario que fueron publicados en periódicos que no se ofrecían con el rótulo de "publicación literaria", o al menos, no definían que esa fuera su vocación principal.

Estos periódicos generalistas, distintos de las revistas culturales y los cuadernillos literarios, fueron paulatinamente aumentando su frecuencia de circulación: de semanales pasaron a bisemanales y trisemanales. Eso fue lo que ocurrió con *Renacimiento,* un periódico que nació en 1914 y a partir de 1916 empezó a circular todos los días. Cuatro décadas después de la fundación del primer periódico de Manizales, apareció en la ciudad este diario de cuatro páginas que informaba sobre la Gran Guerra, la política local y las doctrinas del arzobispo de la ciudad, y alternaba esas noticias con obras de Guy de Maupassant, Francisco Villaespasa, Antonio Zozaya, Manuel Machado, Blasco Ibáñez, Leopoldo Lugones, Catulle Méndez, Amado Nervo, José Enrique Rodó, Julio Camba, Gregorio Martínez Sierra, Emilio Carrere, Julio Herrera Reissig, Juan Ramón Jiménez, León Tolstoi y H. G. Wells, y de autoras como Sarah Lorenzana, Emilia Pardo Bazán, Salomé Núñez Topete y Carmen de Burgos. *Renacimiento* circuló hasta el 19 de junio de 1923.

Luego de *Renacimiento* fueron fundados otros diarios en Manizales, como *El Universal, El Diario, La Prensa, La Fragua* y *El Reivindicador,* pero de ellos no se conservan archivos. El 20 de junio de 1921 apareció *La Patria,* diario que circula hasta hoy y que desde su primera

edición incluyó literatura en sus páginas, como lo escribió el periodista Tomás Calderón Ramírez:

> Como nadie recibía dinero por su colaboración, esta se presentaba en larga y chocante oferta intermitente, de tal manera que no se podía contar con ella y había que echar cuentos, poesías, edictos y "vaciadas" veloces para que el diario tomara la calle en busca de los pocos lectores fieles a la doctrina. [...] Muchas veces llenaban una página de sonetos a falta de cosas telegráficas: sonetos que venían de lejos, sonetos provincianos, contagiados de rejas y ruiseñores, de caminos amarillentos, de serenatas categóricas. Solo recibíamos después una carta de agradecimiento y veinte sonetos más, incluidos en la cubierta oblonga, constelada de estampillas. (Calderón Ramírez, 1937, p. 5)

El periódico aprovechaba los textos literarios para llenar las enormes páginas de un diario formato sábana que aún no tenía suficientes colaboradores dispuestos a escribir gratis. En los primeros años, las páginas de *La Patria* fueron generosas para los simbolistas franceses y allí aparecieron obras de Sully Prudhomme, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, François Coppée, Cayetano de Alvear, Ephraïm Mikhaël, Azorín, León Tolstói, Jean Moréas y Henri de Regnier, al lado de autoras como la condesa Mathieu de Noailles, Juana de Ibarbourou, Storni, Rosario Sansores y Pren, Gabriela Mistral y Emilia Pardo Bazán.

El otro diario de Manizales que nació en los años 20 del siglo XX y cuenta con archivo completo para su consulta es *La Voz de Caldas,* que circuló desde el 16 de enero de 1926 y hasta el 9 de junio de 1939, cuando cerró luego del asesinato de su director, Eudoro Galarza Ossa. Este diario tenía ocho páginas en formato sábana y las dos centrales, la 4 y la 5, se dedicaban a publicar cuentos, poemas y crónicas. En

ellas aparecieron textos de Azorín, Miguel de Unamuno, Jorge Enrique Rodó, Jacinto Benavente, Remy de Gourmont, Gregorio Castañeda Aragón, Sully Prudhomme y Julio Camba, entre otros, y de autoras como Emilia Pardo Bazán, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Concha Espina y Rosario Sansores.

Además de los autores extranjeros, *Renacimiento*, *La Patria* y *La Voz de Caldas* abrieron sus páginas para la publicación de escritores colombianos. El análisis de los textos literarios publicados en el diario *La Patria* en sus primeros tres años permitió identificar 567 textos escritos por 219 autores: 42 mujeres (13 colombianas) y 177 hombres (95 colombianos). Estas cifras significan que por cada autor extranjero publicó un autor nacional y por cada cuatro hombres publicó una mujer. Al desagregar los datos, se observa que por cada tres escritores extranjeros aparece una mujer extranjera, mientras que entre los autores colombianos hay una mujer por cada ocho hombres (Villegas Botero, 2022).

En el caso específico de los textos firmados por mujeres, la revisión manual de los archivos físicos disponibles de *Renacimiento* (1915-1922)*, La Patria* (1921-1939) y *La Voz de Caldas* (1926-1939) permitió identificar 640 textos literarios, firmados por 91 escritoras colombianas. De estos, 461 títulos fueron firmados por 39 autoras que nacieron o vivieron en el Gran Caldas, y los otros 179 textos fueron firmados por 52 autoras de otras regiones de Colombia. Es decir, de cada 10 textos firmados por mujeres, siete corresponden a escritos de autoras regionales. Mientras las autoras nacionales publicaron en promedio 3,5 títulos, las locales publicaron 12 veces: la prensa regional fue el vehículo natural por el que las escritoras de la región dieron a conocer sus obras al público lector.

Autoras del Gran Caldas 1915-1939

Los textos encontrados en los archivos de Renacimiento, La Patria y La Voz de Caldas permiten identificar al menos a 14 escritoras del Gran Caldas con un corpus literario lo suficientemente robusto para un estudio literario o con referencias que resaltan la importancia de su obra y ameritan continuar la búsqueda de nuevos materiales.

Sobre estas escritoras se encontraron distintos tipos de textos que se pueden clasificar en tres grandes grupos:

1. Obras literarias: cuentos, poemas, crónicas, fragmentos de novelas, prosas líricas, prosas místicas, ensayos (que aparecían como "conferencias"), cuadros de costumbres y columnas de opinión firmadas por mujeres de la región. Estos textos se publicaban en las páginas literarias o en las páginas "para las damas", pero no de manera exclusiva: algunos fueron encontrados en las primeras páginas del periódico, en suplementos especiales o en secciones de opinión. Los textos encontrados constituyen el corpus principal de esta investigación.

2. Reseñas o comentarios críticos: hay un contraste significativo entre la generosa cantidad de reacciones que publica la prensa regional sobre los libros que firman los hombres de la región (muchos de ellos colaboradores de los periódicos) y el mutismo alrededor de los libros que publican las mujeres. La única excepción sería Blanca Isaza de Jaramillo Meza, quien fue vista por la intelectualidad regional como "la esposa de" Juan Bautista Jaramillo Meza, poeta, periodista y hombre de letras. Sobre sus libros se encontraron algunas reseñas favorables, que no son abundantes y suelen mencionar no solo a la autora, sino también a su marido. En los demás casos la regla general

fue el silencio: en el período objeto de estudio Agripina Montes del Valle ya había fallecido. La prensa se refiere a ella como una gran poeta, pero no se encontraron comentarios sobre su libro *Poesías*. En 1936 Natalia Ocampo de Sánchez publicó *Una mujer* (Ocampo de Sánchez, 1936), la primera novela de una escritora del Gran Caldas, y en la prensa únicamente se halló un comentario breve, sin firma. Lo mismo pasó con el libro de María Botero Robledo *Recuerdos de un viaje* (1929): solo se encontró una breve reseña. En 1938 Rita Andrión de Mejía publicó en Pereira *Mis recuerdos de colegio* (1938), libro sobre el que no se hallaron comentarios, como tampoco los hubo sobre los libros de Rosario Grillo de Salgado y María Eastman, publicados en 1947 y 1948 respectivamente.

3.Noticias sobre las escritoras

Más abundantes que las reseñas son las noticias sobre algunas de estas escritoras, que eran presentadas por la prensa como parte de la intelectualidad femenina regional. Los periódicos anuncian sus conferencias, viajes, premios, reconocimientos y nombramientos en cargos del magisterio. En algunos casos la prensa publica entrevistas con las escritoras, que constituyen valioso material para reconstruir su perfil biobibliográfico, ante la falta de información que hay sobre ellas. Otro aporte significativo de la prensa en este ejercicio de rescate son las fotografías, que permiten darle rostro a escritoras que han sido invisibles de distintas maneras.

A continuación, se referencian las 14 autoras del Gran Caldas de las que se halló un corpus literario significativo en los diarios de Manizales que circularon entre 1915 y 1939. De ellas, al menos ocho no existen para los libros de historia de la literatura regional:

Ana Joaquina Cárdenas Cano (Rionegro, Antioquia, 1843 — Manizales, Caldas, 14 de octubre de 1935). Poeta y artífice de una de las primeras tertulias literarias de Manizales, en los años 70 del siglo XIX. Un poema suyo fue incluido en un libro de homenaje al prócer Antonio Ricaurte (Cárdenas Cano, 1886), y el resto de su obra quedó dispersa en periódicos y revistas de finales del siglo XIX. Los archivos de *Renacimiento* y *La Patria* permiten reconstruir detalles de su vida, como las referencias de los escritores que asistieron a su tertulia, así como el destino final de su obra, la cual, según relata en una entrevista, se quemó en el devastador incendio que se registró en Manizales el 3 de julio de 1925.

Agripina Montes del Valle (Salamina, 5 de noviembre de 1844 — Anolaima, Cundinamarca, 13 de enero de 1915): poeta y ensayista, fue la primera escritora de la región que publicó un libro. *Poesías* (1883) recoge 73 poemas, varios de los cuales ya habían aparecido en periódicos y revistas. Su obra se encuentra dispersa en publicaciones seriadas. La prensa de los años 20 y 30 de Manizales se refiere a Agripina Montes con adjetivos como pionera y destacada, y su nombre suele aparecer al lado de las glorias de la literatura nacional. No obstante, hasta la fecha su obra completa no ha sido compilada.

Rosario Grillo de Salgado (Sonsón, Antioquia, 25 de diciembre de 1855 — Bogotá, 7 de octubre de 1947): su esposo, Cupertino Salgado, fundó en Manizales el periódico *La idea,* en 1882, en donde Rosario Grillo publicó poemas y otros textos que no se conservan. En el archivo de *Renacimiento* se encontraron tres cuentos suyos publicados entre 1918 y 1921. Estos textos hacen parte de *Cuentos reales* (Grillo de Salgado, 1947), el volumen que publicó en 1947, meses antes de morir, y que incluye 16 relatos. Adicionalmente, en *La Voz de Caldas*

se encontró un extenso poema suyo, escrito originalmente en 1878, en el que la autora le escribe a su amiga Ana Joaquina Cárdenas:

> Aquí el talento
> Júzgase oprobio
> Si está en la mente
> De la mujer.....
> La envidia entonces,
> También el odio
> Tejen coronas
> Para su sien! (Grillo de Salgado, 1932, p. 3)

Claudina Múnera Mejía (Caldas, Antioquia, 23 de abril de 1876 — Cartago, Valle, 16 de octubre de 1939): aunque se reconoce como pedagoga, la arqueología hemerográfica realizada permitió identificar 14 ensayos con su firma. Claudina Múnera fue una activa intelectual que participó en varios congresos femeninos realizados en Panamá, Perú y Argentina, y fue la vicepresidenta del Congreso Femenino realizado en Bogotá en diciembre de 1930. En sus textos mezcla elementos de crónica con disertaciones en torno al rol de la mujer, la educación y el feminismo. Además, se halló un cuento de su autoría titulado “Bertha”.

María Rojas Tejada (Concepción, Antioquia, 2 de junio de 1877 — Cali, junio de 1967): De acuerdo con el expresidente Carlos E. Restrepo, María Rojas Tejada fue la primera mujer colombiana que ofreció una conferencia (Restrepo, 1916). Esa vocación de conferencista trascendió a la prensa de la región, que en los años 20 y 30 informó con frecuencia sobre sus actividades intelectuales y pedagógicas, y publicó ensayos y disertaciones firmadas por la autora, en las que expone sus ideas en torno a la educación infantil y lo que ella

denomina “ciencias de la economía doméstica”. María Rojas Tejada fundó en 1916 la revista *Femeninas*, un órgano del colegio que dirigía en Pereira. Se trata de la tercera revista en la historia de Colombia dirigida por una mujer, y la primera por fuera de Bogotá.

Natalia Ocampo de Sánchez (Manizales, 7 de julio de 1884 — Manizales, 1 de octubre de 1950): Los primeros dos textos hallados de esta autora datan de 1907 en la *Revista Albores:* un cuento y un ensayo. En *La Patria* y *La Voz de Caldas* se encontraron otros cinco cuentos, crónicas y ensayos publicados desde 1924 y hasta el año de su muerte, y estas obras aportan elementos que enriquecen la comprensión de su novela *Una mujer,* la primera novela publicada por una escritora del Gran Caldas, en 1936. La revisión de archivos de prensa también evidencia un hecho significativo con relación a la literatura escrita por mujeres: mientras los periódicos son generosos en reseñas y comentarios sobre los libros que publican los colaboradores de los diarios, sobre *Una mujer* únicamente apareció un breve texto sin firma, pese a que el libro fue impreso en una reconocida editorial de la región.

María Botero Robledo (Pereira, 19 de octubre de 1882 — Cali, 9 de agosto de 1970): La revisión de prensa permitió identificar un texto firmado por Salvador Tello el 24 de agosto de 1930 en *La Voz de Caldas.* El artículo se titula “El libro de María Botero Robledo” (Tello Mejía, 1930) y reseña en seis párrafos *Recuerdos de un viaje,* volumen publicado por la Editorial Aramburu, de Pamplona, España, un año atrás. La búsqueda en la Biblioteca Luis Ángel Arango, del Banco de la República de Colombia, la principal biblioteca del país arrojó un dato sorprendente: hasta 1923 el libro solo había sido consultado en seis ocasiones. Se trata de una preciosa crónica de un viaje

realizado en 1916 desde Manizales hasta Cartagena y Barranquilla, cruzando la cordillera a caballo y a pie, y luego en un vapor por el río Magdalena. De las 14 autoras identificadas, María Botero es la única que no registra publicaciones en prensa y su nombre está totalmente borrado de la historia de la literatura regional, a pesar del valioso libro que publicó.

Uva Jaramillo Gaitán (Villahermosa, Tolima, 25 de enero de 1893 — sin información): periodista, cuentista y ensayista, esta prolífica autora es una de las escritoras más ricas y complejas del Gran Caldas, pero su nombre no aparece en el canon literario porque no publicó libros. Sus casi 70 títulos, entre poemas, cuentos, crónicas y ensayos, se encuentran dispersos en periódicos y revistas, y es posible que aparezcan más obras porque la autora vivió en distintos países. En agosto de 1929 dejó el cargo de jefe de redacción de *La Voz de Caldas,* que ocupó desde 1927, para viajar a Europa e internarse como monja en un convento en Barcelona. De allí fue expulsada y se internó en otro convento en Bélgica. Sus últimas colaboraciones en prensa datan de enero de 1942, fecha en la que *La Patria* informó que "Sor María de Betania" viajaría a Argentina para continuar allí su labor religiosa. En ese punto se pierde su rastro.

Belisa Botero Mora (Pereira, 27 de diciembre de 1895 — Medellín, 24 de junio de 1950): Los primeros sonetos hallados con la firma de Belisa Botero Mora corresponden a la revista *Liras*, de Salamina, en 1922. Aunque sus poemas hacen parte de algunas antologías líricas de ese municipio, la obra de Belisa Botero se encuentra dispersa y no ha sido publicada en formato de libro. La revisión del archivo de *La Voz de Caldas* permitió identificar que, además de poemas, también escribió crónica y ensayo. Sus textos, que abordan temas como la

locura, el suicidio y el acoso sexual, entre otros, se encuentran principalmente en publicaciones seriadas de Salamina, como el periódico *El Pueblo*, y en consecuencia es posible que una investigación completa de los fondos hemerográficos de ese municipio permita encontrar otros títulos suyos.

Blanca Isaza de Jaramillo Meza (Abejorral, 6 de enero de 1897 — Manizales, 13 de septiembre de 1967): la periodista, poeta, cuentista, ensayista y editora Blanca Isaza es la única autora que suele figurar en casi todos los libros de historia de la literatura regional. Su primer libro, *Selva Florida* (1917), apareció cuando tenía 20 años, pero ya para ese entonces había publicado más de 30 poemas en *Renacimiento*, además de dos cuentos. Blanca Isaza publicó otros libros de cuentos, crónicas y poemas, como *Los cuentos de la montaña* (1926), *La antigua canción* (1935), *Claridad (*1945*), Del lejano ayer* (1951), *Preludio de invierno* (1954), *Alma* (1961) e *Itinerarios de emoción* (1962). Tras su muerte acaecida en 1967, su esposo, el poeta Juan Bautista Jaramillo Meza, publicó sus "obras completas" en siete volúmenes. No obstante, la revisión de los archivos de *Renacimiento, La Patria* y *La Voz de Caldas* permite concluir que, pese a la cantidad de volúmenes publicados, buena parte de la obra de Blanca Isaza continúa dispersa en periódicos y revistas. Blanca Isaza fue la primera mujer que publicó periódicamente columnas de opinión en la región, a partir de 1938 en *La Patria*, y hay numerosos poemas y cuentos suyos que no llegaron al formato de libro. Todo esto sin incluir los textos que publicó en *Manizales,* la revista literaria mensual que fundó en 1940 y dirigió hasta su muerte.

Carolina Rodó (Lía Coronado de Rovira) (Uruca, Costa Rica, 22 de abril de 1898 — Los Ángeles, Estados Unidos, 9 de marzo de 1980):

En enero de 1930 *La Voz de Caldas* empezó a publicar prosas líricas, prosas místicas, poemas, perfiles y cuentos firmados por Carolina Rodó. Tan solo en ese año el periódico publicó 25 títulos de esta autora, de la que no aparece ninguna referencia en libros. La búsqueda hemerográfica permitió encontrar que se trata del seudónimo de Lía Coronado de Rovira, una autora costarricense que vivió al menos 25 años en Colombia. Los textos de su período en Colombia los firmó con seudónimo, mientras que en los periódicos de su país de origen utiliza su nombre de pila. La revisión hemerográfica arrojó que, además de escritora fue editora de la sección literaria de *La Voz de Caldas* y también tuvo un vínculo corto como editora con el periódico *La Patria.*

Agripina Restrepo de Norris (Donmatías, Antioquia, 20 de junio de 1899 — Calarcá, 6 de febrero de 1983): *Numen* fue la revista que Agripina Restrepo de Norris fundó en Calarcá en 1932 y editó durante más de 30 años. La revista mantenía canjes con periódicos y revistas de distintas ciudades de Colombia, y sus páginas incluían, además de cuentos, columnas, ensayos y poemas de su directora, colaboraciones de escritores y periodistas de otras regiones del país. Estos canjes hicieron que los textos de Agripina Restrepo de Norris aparecieran también en periódicos como *La Voz de Caldas* y *La Patria.* Aunque algunos libros de literatura le atribuyen una novela titulada "Nelly", no se ha hallado este texto ni referencias a ese título en la prensa regional. La obra de Agripina Restrepo de Norris se encuentra dispersa y no ha sido compilada.

María Eastman (Supía, Caldas, 9 de diciembre de 1901 — Bogotá, 20 de septiembre de 1947): Un año después de la temprana muerte de esta escritora, víctima del cáncer, su esposo editó y publicó con la Universidad Nacional de Colombia el libro de cuentos *El conejo*

viajero (Eastman de Molina, 1949). Se trata del primer libro-álbum infantil publicado en Colombia, e incluyó ilustraciones de pintores reconocidos como Enrique Grau y Lucy Tejada. Por este libro, María Eastman es reconocida como una autora de literatura infantil. No obstante, la búsqueda hemerográfica realizada permite concluir que esta fue solo una de sus facetas como escritora, ya que en *La Patria* y *La Voz de Caldas* publicó cuentos para público adulto, además de prosas líricas.

Chila Molina Salazar (Manizales, 21 de diciembre de 1901 — Pereira, 1988): En los tempranos años 20, cuando las pocas mujeres escritoras de la región publicaban principalmente poesía, Chila Molina empezó a publicar cuentos en *La Patria*. Tan solo en el segundo semestre de 1923 publicó nueve cuentos. En total se hallaron 17 títulos suyos, incluyendo tres poemas en prosa y dos crónicas, hasta 1927. Por los archivos de prensa se sabe que la autora migró de Manizales a Pereira luego del gran incendio de 1925 y, aunque vivió hasta 1988, no ha sido posible encontrar nuevas obras de ella en la prensa de Risaralda. Su nombre no aparece en ningún libro de historia de la literatura del Gran Caldas.

Las huellas de la prensa en las escritoras

Así cómo es posible rastrear las huellas de las escritoras del Gran Caldas en los diarios regionales, también es factible analizar el impacto del surgimiento de la prensa en la obra de estas autoras.

Las profesoras Carolina Alzate y Betty Osorio (2017) destacan que numerosas mujeres del siglo XIX empezaron su labor escritural en la prensa porque los periódicos, dado su carácter efímero en contraste con los libros, les ofrecieron un espacio que les permitió publicar con

menos culpa o sanción social. El ideario de "ángel del hogar", que hacía parte de la educación sentimental de las mujeres de ese tiempo, contrastaba con el atrevimiento de incursionar en las letras, que había sido hasta entonces un campo masculino. No en vano, las mujeres escritoras del Gran Caldas fueron llamadas "bachilleras", incluso en la prensa, como una forma de decirle "igualada" a una mujer que, para ese entonces, no tenía posibilidad de cursar el bachillerato, nivel reservado para los varones.

La prensa fue, en distintas latitudes, el espacio por el que la escritura femenina salió del ámbito íntimo del diario o la carta y pasó al ámbito público, sin necesidad de llegar aún al formato de libro. La prensa cumplió (y sigue cumpliendo) ese rol liminal que les permite a las autoras experimentar con el lenguaje y empezar a construir una voz y una visibilidad públicas en un soporte que aparentemente es efímero.

El análisis realizado sobre los archivos de *La Patria*, *Renacimiento* y *La Voz de Caldas* permite observar que el surgimiento de diarios propició una diversificación en el número de autoras y en los géneros literarios que empezaron a publicar: mientras que entre 1915 y 1920 solo aparece una autora con más de tres publicaciones en un mismo año (Blanca Isaza de Jaramillo Meza), a finales de esa misma década ya aparecen 11 autoras regionales publicadas y cuatro han publicado más de 10 veces en un solo año. Se colige entonces que una consecuencia de la existencia de diarios dispuestos a publicar autoras locales consiste en que, con el paso de los años, aumentan tanto el número de escritoras como su frecuencia de publicación.

El profesor Jorge Mario Ochoa Marín (2022) explica que, para esta época, "la mujer, alejada todavía del escenario público, encontró en el discurso sensual y emocional de la poesía, primero como lectora y

luego como escritora, las formas expresivas idóneas para la sublimación de su espacio cotidiano" (p. 65). En efecto, la poesía está presente en todos los años observados en el estudio, pero su peso relativo tiende a disminuir con el paso del tiempo: mientras que entre 1915 y 1920 se encontraron 34 poemas de autoras del Gran Caldas, una década después, entre 1925 y 1930, el registro cayó a 6 poemas en un lustro. En contraste con este devenir, tienden a ser más frecuentes los géneros narrativos más cercanos al periodismo: crónicas, ensayos, cuadros de costumbres y columnas de opinión, en donde aparece la voz directa de la escritora, sin el velo protector de la ficción.

En términos generales, la poesía y el cuento fueron predominantes entre 1915 y 1927 y, a partir de ese año, empezó a registrarse un mayor peso de los textos de no ficción. Esta variación impactó el diseño de las páginas literarias: mientras que en los primeros años los poemas aparecían con recursos de ornamentación como márgenes amplios con espacios en blanco, tipografía especial, orlas y recuadros, a medida que los textos publicados por las autoras se convirtieron mayoritariamente en piezas narrativas de no ficción, estos textos tendieron a mimetizarse dentro del diseño del periódico e incluso aparecieron en páginas que no correspondían a la sección rotulada como literaria o femenina.

La materialidad del periódico impactó la forma narrativa de algunas autoras. Por ejemplo, Uva Jaramillo Gaitán, quien fue jefe de redacción de *La Voz de Caldas* durante dos años, escribía extensas crónicas que fragmentaba en varias entregas, a la manera del folletín seriado, para que su contenido cupiera en las páginas del periódico.

Asimismo, se observa que la agenda informativa determinaba el contenido de algunas piezas literarias: las páginas especiales

dedicadas a la Semana Santa, el Día de la Madre, la Navidad o a efemérides de personajes históricos daban origen a piezas literarias firmadas por las escritoras, las cuales se publicaban al lado de trabajos periodísticos preparados por el diario para conmemorar cada una de estas fechas.

Conclusiones

Los archivos hemerográficos de diarios de carácter generalista son un repositorio valioso de las obras literarias escritas por las mujeres del Gran Caldas de finales del siglo XIX y comienzos del XX. La publicación de piezas literarias, el análisis de la recepción de los libros y la información complementaria que los periódicos publicaron sobre las autoras permiten construir o complementar la información biobibliográfica sobre escritoras que, en la gran mayoría de los casos, han sido ignoradas por el canon literario regional.

El surgimiento de la prensa diaria en el Gran Caldas impactó al campo literario porque los periódicos fueron un espacio abierto para la circulación de obras escritas por autores extranjeros, así como por autores nacionales. La posibilidad de leer en la prensa a autoras como Emilia Pardo Bazán, Concha Espina, Rosario Sansores, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral, entre otras, fue inspiradora para las mujeres locales que deseaban incursionar en un campo que había sido predominantemente masculino.

La revisión del archivo físico de tres diarios durante un período de 25 años permitió identificar a 14 escritoras con un corpus que, en la mayoría de los casos, no ha sido compilado en formato de libro. De hecho, de las 14 autoras identificadas, 8 publicaron únicamente en periódicos y revistas. El resultado de este rastreo invita a continuar la

revisión en otros fondos hemerográficos de municipios vecinos, con el fin de construir un mapa más completo sobre la presencia de las mujeres en el campo literario regional. Este ejercicio apunta a sacudir el canon literario regional, que ha sido no solo protagonizado por hombres, sino además definido desde la mirada patriarcal.

Referencias

Agudelo Duque, A. (2017). *Caldensidad, historia y literatura.* Universidad de Caldas.

Alzate, C. y Osorio, B. (2017, noviembre 20). Women and Writing in Spanish America from Colonial Times through the 20th Century. En *Oxford Research Encyclopedia of Literature.* Oxford University. HYPERLINK "https://doi.org/ 10.1093/acrefore/9780190201098.013.277" https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.277

Alzate, J. M. (2019). *Nombres en las letras de Caldas* (J. C. Ramos, Ed.). Gobernación de Caldas - Secretaría de Cultura.

Andrión de Mejía, R. (1938). *Mis recuerdos de colegio.* Editorial Panoramas.

Botero Robledo, M. (1929). *Recuerdos de un viaje.* Editorial Aramburu.

Caicedo de Cajigas, C. (1988). *Literatura risaraldense.* Pereira.

Caicedo de Cajigas, C. (1995). *Patrimonio bibliográfico de Risaralda.* Fondo Mixto para la Cultura y las Artes de Risaralda.

Calderón Ramírez, T. (11 de diciembre de 1937). Periodismo de otro tiempo. *La Patria*, 5.

Camargo Martínez, Z., y Uribe Álvarez, G. (1998). *Narradoras del Gran Caldas.* Universidad del Quindío.

Cárdenas Cano, A. J. (1886). El héroe de San Mateo. En C. Salgado, *Homenaje del Gobierno de Colombia al capitán Antonio Ricaurte: héroe de San Mateo, en el primer centenario de su natalicio* (p. 601). Imprenta de la Luz.

Eastman de Molina, M. (1949). *El conejo viajero.* Universidad Nacional de Colombia. Ilustrado por Lucy Tejada.

Grillo de Salgado, R. (1932, junio 9). A mi querida amiga Joaquina Cárdenas. *La Voz de Caldas*, 3.

Grillo de Salgado, R. (1947). *Cuentos reales.* San Juan Eudes.

Isaza de Jaramillo Meza, B. (1917). *Selva florida.* Editorial Renacimiento.

Isaza de Jaramillo Meza, B. (1926). *Los cuentos de la montaña.* Tipografía Blanco y Negro. Mario Camargo & Company.

Isaza de Jaramillo Meza, B. (1935). *La antigua canción.* Imprenta Departamental de Caldas.

Isaza de Jaramillo Meza, B. (1945). *Claridad.* Manizales: Biblioteca de Escritores Caldenses. Imprenta Departamental.

Isaza de Jaramillo Meza, B. (1951). *Del lejano ayer.* Imprenta Departamental.

Isaza de Jaramillo Meza, B. (1954). *Preludio de invierno.* Kelly.

Isaza de Jaramillo Meza, B. (1961). *Alma.* Renacimiento.

Isaza de Jaramillo Meza, B. (1962). *Itinerarios de emoción.* Renacimiento.

Isaza de Jaramillo Meza, B. (1968). *Cuentos de la montaña. Obras completas* (Vol. 2). V. y CO.

Jaramillo Echeverri, O. (1988). *¿Qué es el grecolatinismo?* Imprenta Departamental de Caldas.

Jaramillo Meza, J. B. (1977). *Escritores de Caldas* (Vol. 1). Imprenta Apolo.

Lema Echeverri, R. (1970). *Caldas en la poesía.* Imprenta Departamental de Caldas.

López Gómez, A. (1997). *ABC de la literatura del Gran Caldas.* Universidad del Quindío.

Montes del Valle, A. (1883). *Poesías de Agripina Montes del Valle.* Imprenta de Vapor de Zalamea.

Ocampo de Sánchez, N. (1936). *Una mujer.* Casa editorial y talleres gráficos Arturo Zapata.

Ochoa Marín, J. M. (2022). Ser escritora en la región del Gran Caldas durante el siglo XX. El caso Blanca Isaza. En S. Pérez Álvarez, *Estudios, escritores y literaturas regionales desde el Eje Cafetero* (pp. 63-94). Universidad Tecnológica de Pereira.

Restrepo Restrepo, C. E. (7 de agosto de 1916). Homenaje a la señorita María Rojas Tejada. *Femeninas*, 5-6.

Sullà Álvarez, E. (1998). El debate sobre el canon literario. En H. Bloom, W. V. Harris, F. Kermode, L. S. Robinson y J. Culler, *El canon literario* (pp. 11-34). Arco/libros.

Tello Mejía, S. (24 de agosto de 1930). El libro de María Botero Robledo. *La Voz de Caldas*, p. 5.

Vélez Correa, F. (2014). *Diccionario de autores caldenses.* Academia Caldense de Historia y Secretaría de Cultura de Caldas.

Vélez Correa, F., Rivillas de Gómez, A. S., Mejía Marín, M., y Vélez Correa, A. (1993). *Manual de literatura caldense.* Imprenta Departamental de Caldas.

Vélez Correa, R. (2003). *Literatura de Caldas 1967-1997. Historia crítica.* Universidad de Caldas.

Villegas Botero, A. (2022). Literatura y prensa: cuentos, poesías, ensayos, folletines, crónicas y criticas literarias en La Patria de Manizales de 1921 a 1924. *Escribanía, 20* (1158-167). HYPERLINK “https://doi.org/10.30554/escribania.v20i1.4649” https://doi.org/10.30554/escribania.v20i1.4649







Capítulo 4

Voces del Eje Cafetero:

una visita a tres narradoras de Pereira

Diana Vela
Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia

Resumen

Este artículo explora la obra de Ana María Jaramillo, Susana Henao y Cecilia Caicedo, escritoras dedicadas al trabajo editorial, la academia y los estudios literarios en la ciudad de Pereira. La investigación se centra en la manera inusual en que parte de su producción literaria se aproxima a la noción de la enfermedad; específicamente, la discapacidad cognitiva en *Memorias de un niño que no creció* (2016/2003) de Henao, así como el desequilibrio mental en *Eclipses* (2007) de Jaramillo y *La realidad es absolutamente efímera* (2023) de Caicedo. La exploración se realiza desde una perspectiva hermenéutica, a partir de los aportes teóricos de Susan Sontag (2003/1978), Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo (2009) y en diálogo con estudios incipientes sobre el corpus literario elegido. Los resultados evidencian la distancia que toman estas narrativas frente a los relatos que encarnan a la enfermedad únicamente como metáfora del mal, de descomposición y de muerte. Se concluye que, al inscribir las tramas en las dinámicas de poder dominadas por el discurso médico, las obras cuestionan el estatus de inferioridad que se asigna a los pacientes, así como su dependencia de las figuras de autoridad sanitaria. Asimismo, al acercarnos al universo privado de aquellos que se ubican en los

márgenes de la denominada normalidad, al sumergirnos en el habitar del mundo de protagonistas en situación de vulnerabilidad debido a un trastorno determinado —estipulado con o sin fundamento científico—, estas obras nos permiten atestiguar sus luchas internas y cuestionar el limitado margen de acción que les ofrece la sociedad de la cual también formamos parte.

Palabras clave: escritoras, Colombia, literatura latinoamericana, análisis literario, estudios sobre las mujeres, humanidades.

Abstract

The article explores the work of Ana María Jaramillo, Susana Henao, and Cecilia Caicedo, writers dedicated to editorial work, academia, and literary studies in the city of Pereira. The research focuses on the unusual way in which part of their literary production approaches the notion of illness; specifically, cognitive disability in *Memorias de un niño que no creció* (2016/2003) by Henao, as well as mental imbalance in *Eclipses* (2007) by Jaramillo and *La realidad es absolutamente efímera* (2023) by Caicedo. The exploration is carried out from a hermeneutic perspective, based on the theoretical contributions of Susan Sontag (2003/1978), Javier Guerrero and Nathalie Bouzaglo (2009), and in dialogue with emerging studies on the selected literary corpus. The results highlight the distance these narratives take from stories that portray illness solely as a metaphor for evil, decay, and death. The study concludes that, by inscribing their plots within power dynamics dominated by medical discourse, these works challenge the inferior status assigned to patients, as well as their dependence on figures of medical authority. Likewise, by bringing us closer to the private world of those who exist on the margins of so-called normality,

by immersing us in the experience of protagonists in vulnerable situations due to a specific disorder—whether scientifically grounded or not—these works allow us to witness their internal struggles and question the limited scope of action that society, of which we are also a part, offers them.

Keywords: women authors, Colombia, Latin American literature, literary analysis, women's studies, humanities.

Introducción

En *El peligro de la historia única* (2018), la escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie recuerda sus primeras lecturas, cuentos de autores británicos y estadounidenses, así como sus primeros escritos: relatos cuyos protagonistas eran de tez blanca y ojos azules; historias cuyos personajes jugueteaban en la nieve, merendaban manzanas y hablaban constantemente sobre el clima, sobre lo delicioso que era que saliera el sol. Ese era el tipo de relatos que Ngozi Adichie creaba, a pesar de vivir en un país en donde no nevaba, en una ciudad en donde no se comían manzanas, sino mangos, en un lugar en donde nunca se hablaba del clima porque no era necesario. Con el tiempo, luego de descubrir la escritura de autores africanos, su percepción de la literatura cambió. Ngozi Adichie descubrió que, al interior de los cuentos y novelas, también era posible encontrar personas como ella: "[...] chicas con la piel de color chocolate cuyo pelo rizado no caía en colas de caballo" (Ngozi Adichie, 2018, p. 5). El peligro de convertir un relato en un relato único, continúa la escritora nigeriana, radica en que la historia única forja y mantiene estereotipos "[...] y el problema con los estereotipos no es que sean falsos, sino que son incompletos" (Ngozi Adichie, 2018, p. 9).

En el contexto colombiano, la necesidad de explorar la escritura literaria desde lugares no hegemónicos, la urgencia de cubrir aquellos vacíos que deja a su paso el establecimiento de un canon y de un relato único sobre nuestro habitar en el mundo, nos invita a examinar la obra de tres autoras situadas en la periferia de los centros de poder político, económico y cultural de Colombia. Se trata de Ana María Jaramillo (Pereira, 1956), Susana Henao (Quimbaya, 1954) y Cecilia Caicedo (Pasto, 1944), escritoras cuya producción literaria se aproxima de manera inusual a un asunto que ha sido ampliamente representado en la literatura: la noción de enfermedad.

En *Excesos del cuerpo: Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina* (2009), Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo indagan en aquella constelación de metáforas que, como advirtió Susan Sontag (2003/1978), al configurarse alrededor de ciertas patologías, se emplea para expresar los cargos que se le hacen a la sociedad por su corrupción e injusticia (p. 35). En términos de Guerrero y Bouzaglo (2009), la enfermedad constituye una suerte de pantalla en blanco sobre la que proyectamos nuestros miedos, terrores, paranoias y fobias; y fortalece "una identificación que tiende a funcionar con eficiencia en la estigmatización del enfermo como portador del mal, de lo indeseable, a veces del propio diablo" (p. 11). Una aproximación distinta se perfila en los textos que, a continuación, vamos a examinar. En tales universos literarios, las autoras toman distancia de aquellas narrativas en las que la enfermedad encarna únicamente como metáfora del mal, de descomposición y de muerte. *Memorias de un niño que no creció* de Susana Henao. *Eclipses* de Ana María Jaramillo y *La realidad es absolutamente efímera* de Cecilia Caicedo, en lugar de retratar al enfermo desde los ojos acobardados de la sociedad,

articulan las miradas de aquellos sujetos diagnosticados con algún tipo de anomalía, desplegando perspectivas que permiten acceder a un entendimiento más profundo del trastorno en cuestión. En este sentido, nos encontramos frente a textos que posibilitan objetar la construcción de un relato único y funesto sobre las categorías de enfermedad y del denominado enfermo.

La voz de la discapacidad

La novela *Memorias de un niño que no creció* de Susana Henao (2016) fue finalista en el Concurso Internacional de Literatura Infantil Libresa-Julio C. Coba, realizado en el año 2003 en Ecuador. En Colombia, la segunda edición del libro fue publicada en 2016 por el sello Abril de Neón y la adaptación ilustrada en el 2023 por la Gobernación del Departamento del Quindío.

En estas memorias, el narrador y protagonista es Esteban, un muchacho que nació con facultades cognitivas diversas. Este personaje ha sido construido a partir de la figura del hijo de la escritora; filiación que, en términos de Rigoberto Gil (2018): "[...] quizá sea la más difícil de sortear para la artista, pues ello implica tomar distancia, ver a Esteban como si se tratara de un niño que pertenece a otra familia vecina". El vínculo materno en su urgencia por enunciar las memorias del hijo con discapacidad cognitiva es un asunto que también ha llamado la atención de Jhonattan Arredondo y Jaiber Ladino Guapacha (2023): "Henao escribe lo que el hijo no recordará con nostalgia; su experiencia de la vida no cobrará el sentido de lo añejo porque se trata de un continuo presente" (p. 216).

El resultado del proceso creativo es, a su vez, importante. Este relato se encuentra escrito en primera persona. Por lo tanto, escuchamos

la voz de un narrador que percibe cómo entre él y aquello que llamamos destreza intelectual se abre una brecha:

> Si me enseñan a juntar las letras para leer, solo puedo recordar algunas, pues reconozco una parte del abecedario y aprendí las palabras más simples como papá, Coca-Cola, frisby, sol y sapo y fin, pero no puedo recordar cómo se escribe mi nombre porque es muy largo. (Henao, 2016, p. 12)

Sin embargo, podemos observar que esta grieta se cierra cuando los sustantivos a identificar son de sus afectos. Es así como, por medio de un tono entrañable y caracterizado por el candor de la infancia, Esteban trae al presente las vicisitudes de la niñez, las emociones como el primer amor o los celos ante la llegada de un hermanito, al tiempo que refiere con naturalidad, como parte de la vida cotidiana, las reiteradas visitas a centros hospitalarios, los tratamientos quirúrgicos y la instrucción recibida en un colegio para niños sordos.

A lo largo del relato, la discriminación y segregación que podría experimentar quien exhibe una discapacidad queda en suspenso. Si bien la conciencia de haber cumplido veintitrés años e intuir que no podrá experimentar vivencias propias de un adulto (casarse, manejar, trabajar) causa desánimo en el protagonista, este no cae en la autocompasión y, más bien, hurga en los eventos del pasado y los comparte en tono anecdótico. Tales evocaciones adquieren la forma, además, de un registro empático. Por ejemplo, cuando el narrador plasma aquella etapa de la vida en que los progenitores son percibidos como seres invencibles, plasma también la posibilidad de suscitar, en los lectores, sensaciones compartidas:

> En esa época mis papás eran las personas mejores del mundo porque todo lo podían. Me quitaban el dolor si estaba enfermo y,

> si me ponía bravo, me hacían reír y me quitaban la tristeza. Pero ahora que casi tengo veintitrés años, nadie me puede quitar la tristeza [...]. (Henao, 2016, p. 16)

El darse cuenta de la vulnerabilidad de aquellos padres incapaces de amainar el desconsuelo del hijo pone de manifiesto una experiencia común: en algún momento, haya nacido o no con habilidades cognitivas diversas, más de un ser humano tomará conciencia —quizás con asombro, muy probablemente con dolor— de la fragilidad de sus ancestros.

Perder la razón o ser llevada a perderla

En 2007, los cuentos de Ana María Jaramillo reunidos en *Eclipses* ganaron el Concurso Colección de Escritores Pereiranos organizado por el Instituto de Cultura y Fomento al Turismo de Pereira. La obra despliega once relatos en los cuales se problematiza la esfera silenciada del suicidio femenino y la salud mental de las mujeres. Carlos Julio Ayram (2020) considera que, en estos relatos, la muerte emerge como un intento por "[...] romper con las tecnologías de disciplinamiento de los cuerpos y escapar de los espacios domésticos —y de domesticación— a través de estrategias de poder como el deseo erótico, el silencio y la venganza" (p. 20). Orfa Kelita Vanegas (2016), por su parte, refiere que estas mujeres no temen a la muerte; "[...] más bien se encomiendan a ella; paradójicamente, la hacen su proyecto de vida, el acto absoluto que las emancipa de una existencia vacua" (p. 89).

En *Eclipses*, Jaramillo (2007) proyecta roles ejercidos tradicionalmente por mujeres en ambientes entendidos como propiamente femeninos, al tiempo que delinea un escenario hogareño que no solo se vislumbra como campo exclusivo de su experticia, sino además

como aquel territorio en donde ellas elaboran, con raciocinio y frialdad, el plan para llevar a cabo la muerte por mano propia. Es así como en estos espacios conocemos a una ama de casa que, al preparar la cena, fantasea con extraer un revólver del delantal de cocina; a una mujer que abandona unas claras a medio batir, se corta las muñecas y se sumerge en las aguas de una bañera; a una narradora que saborea una especie de fruto prohibido, trepada en las ramas del árbol del que va a colgarse; o a una protagonista que, antes de ser profanada, cercena su cuerpo con un escalpelo frente a los ojos atónitos de sus perseguidores.

Ahora bien, no todas las muertes que reúne *Eclipses* ocurren de manera voluntaria. "Veneno lento", el último de los cuentos narra la historia de una joven madre que descubre que su marido, el respetado notario del pueblo, le es infiel. Sin evidencia científica, la protagonista será diagnosticada de sufrir un desequilibrio mental y será alejada de sus hijos. Luego será recluida en un hospital psiquiátrico y solo regresará al hogar cuando se garantice el cumplimiento de la medicación y su confinamiento en una pieza al interior de su propia casa. El título del relato alude a la administración de psicofármacos que ejecuta el notario por orden del médico, en dosis calculadas y a lo largo de los años, con el propósito de mantener a su esposa en un estado de perpetuo letargo y así perseverar en sus aventuras extramaritales. "Veneno lento" ofrece la mirada de una mujer que, a merced de ciertas figuras de autoridad patriarcal, es convertida en paciente, es transformada en enferma mental.

La institución psiquiátrica como destino

Jorge Eliécer Pardo (2024) ha elogiado *La realidad es absolutamente efímera* de Cecilia Caicedo por su estructura *collage*, por

presentar distintas versiones del mismo cuadro y por la posibilidad que ofrece al lector para que este pueda ingresar al relato por cualquiera de esas puertas. Gustavo Álvarez Gardeazábal (2024) destaca, por su parte, las diecisiete fotografías verbales a través de las cuales accedemos a los diferentes puntos de vista de los personajes.

En efecto, en la novela de Caicedo mudamos de una voz narrativa a otra, saltamos de un enfoque inicial a otros inéditos, al tiempo que contemplamos la desaparición paulatina de los personajes: ellos se desvanecen como la arena entre los dedos. En el relato, dos de las tragedias que han marcado la historia de Colombia regresan: la Toma del Palacio de Justicia y el flagelo del secuestro. Presenciar el asalto a la institución pública y padecer, en manos de criminales, el intercambio de su persona como botín de guerra llevan a Esteban, el protagonista, a tal estado de parálisis que es necesaria la asistencia psicológica. En la consulta, Esteban recuerda, además de la humillación diaria que vivió en el secuestro, al niño que le llevaba la comida:

> Siempre los ojos al suelo y Esteban queriendo ver si tenía los ojos verdes, si había alguna luz en su mirada. Era un niño, solo un pequeño guerrillero, que no sabía qué era la guerrilla, ni cómo se llamaba el comandante; solo sabía que tenía que obedecer, no mirar la cara ni los ojos del señor que estaba amarrado a un árbol. (Caicedo, 2023, p. 44)

El destino que le espera al protagonista no puede ser otro que aquel que la sociedad asigna, en numerosos casos, a quienes la experiencia del trauma impide ser funcionales al sistema. El futuro del personaje parece entonces estar determinado por el diagnóstico de una autoridad sanitaria de dudosa competencia, por una medicación administrada en altas dosis con el fin de apaciguar el tormento y por

el internamiento en una residencia psiquiátrica, en una celda blanco-oscura en donde la indiferencia de los cuidadores y la desolación del protagonista transcurren a puerta cerrada:

> Ellos, los loqueros y guardianes sostienen que mis ojos verdes giran desorbitados en sus cuencas, y como no puedo verme en un espejo, tendría que darles la razón; seguramente mis ojos buscan un esguince, un movimiento, un salto al vacío, una entrada al agujero negro del país [...] Así estoy yo en un hueco. (p. 63)

La realidad es absolutamente efímera pone de manifiesto cómo la sociedad colombiana es implacable con las víctimas de eventos traumáticos, en tanto los narcotiza por medio de psicofármacos con la excusa de tranquilizarlos y en la medida en que los oculta en sanatorios para que no incomoden a quienes cuentan con el privilegio de ser considerados mentalmente estables. Caicedo construye un relato perturbador por la interrogante que abre sobre el final del protagonista: ¿es realmente liberado del encierro en la institución mental o es solo una ilusión a la que algunos lectores también querrán aferrarse? La trama desarrollada en esta frágil y fugaz realidad, lejos de avalar las prácticas de base aparentemente científica que establece el discurso sanitario, suscita más bien impotencia ante la aplicación de diagnósticos arbitrarios y tratamientos desalmados.

Conclusiones

El presente estudio respondió a la necesidad de ampliar el canon de la tradición literaria en Colombia, en tanto profundizó un campo de investigación aún no lo suficientemente explorado: la literatura escrita por mujeres en la región del Eje Cafetero; en este caso, la producción literaria de autoras vinculadas a la ciudad de Pereira. Esta

contribución al conocimiento existente aportó, a su vez, un nuevo enfoque de análisis, en la medida en que se aproximó al corpus elegido tomando en cuenta la enfermedad como categoría que atraviesa y vincula las tramas. En este escenario, el estudio logró identificar cómo los textos analizados resignifican de manera importante aquel estigma que tradicionalmente se habría posado sobre sus protagonistas, dado que, si bien ellos detentan la etiqueta de la discapacidad cognitiva o del desequilibrio mental, no se configuran como seres indeseables, indignos o peligrosos, ni generan aversión o incomprensión. Por el contrario, las voces y miradas de los personajes nos interpelan desde una humanidad compartida, desde aquel lugar que nos lleva a darnos cuenta de que se encuentran más cerca de lo que imaginamos.

Los estudios críticos sobre la obra de Susana Henao, Ana María Jaramillo y Cecilia Caicedo son escasos; y aquellos orientados a la representación de la enfermedad en *Memorias de un niño que no creció, Eclipses* y *La realidad es absolutamente efímera* resultan aún más exiguos. Este hecho evidentemente redujo la posibilidad de establecer diálogos significativos o entablar discusiones con propuestas interpretativas alternas. En estas circunstancias, uno de los desafíos pendientes en este tema de investigación radica en profundizar el análisis del corpus desde marcos teóricos propios de los estudios de la discapacidad, el trauma, el discurso sanitario patriarcal y la violencia psiquiátrica. Resultaría, a su vez, enriquecedor desarrollar estudios que se nutran del abordaje crítico de investigaciones de perspectiva y temática similar en la producción literaria de otras escritoras colombianas.

Referencias

Adichie, C. N. (2018). *El peligro de la historia única* (Cruz Rodríguez Juiz, trad. texto final de Marina Garcés). Literatura Random House.

Álvarez Gardeazábal, G. (2024). *Qué lee Gardeazábal: La realidad es absolutamente efímera* [Audio]. Juan Paz.net. juanpaz.net/que-lee-gardeazabal-la-realidad-es-absolutamente-efimera/

Arredondo Grisales, J. y Ladino Guapacha, J. (2023). Un cuarteto sobre la memoria. Cuatro escritoras alrededor de Pereira. En S. Pérez. (Ed.), *Estudios, escritores y literaturas regionales desde el Eje Cafetero* (pp. 197-228). Universidad Tecnológica de Pereira.

Ayram, C. J. (2020). *Suicidantes, enamoradas y subversivas. La escritura de los cuerpos en la narrativa de Ana María Jaramillo*. México: Ediciones Sin Nombre.

Caicedo Jurado, C. (2023). *La realidad es absolutamente efímera.* Klepsidra Editores.

Gil, R. (2018). Crecer en la memoria familiar de Susana Henao. *La cebra que habla.* https://lacebraquehabla.com/crecer-en-la-memoria-familiar-de-susana-henao/

Guerrero, J. y Bouzaglo, N. (2009). *Excesos del cuerpo: Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Eterna cadencia.

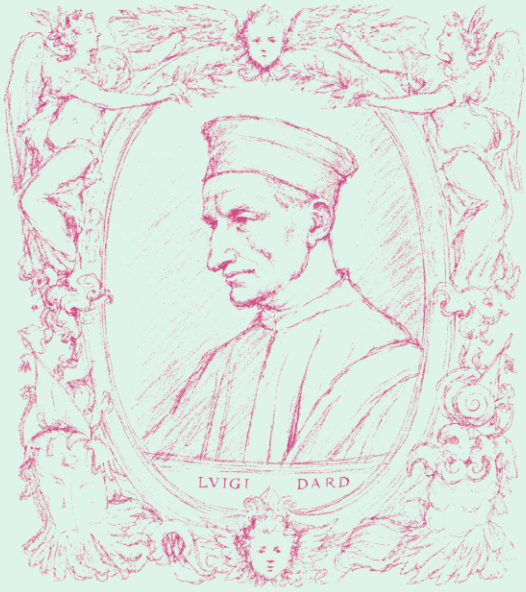
Henao, S. (2016/2003). *Memorias de un niño que no creció.* Abril de neón.

Jaramillo, A. (2007). *Eclipses.* Colección de Escritores Pereiranos, vol. 24. Instituto de Cultura y Fomento al Turismo de Pereira.

Pardo, J. E. (2024). *La realidad es absolutamente efímera. Novela de Cecilia Caicedo Jurado.* Eje 21. https://www.eje21.com.co/2024/07/la-realidad-es-absolutamente-efimera-novela-de-cecilia-caicedo-urado/

Sontag, S. (2003/1978). *La enfermedad y sus metáforas* (M. Muchnik, trad.). Taurus.

Vanegas Vásquez, O. K. (2016). La estética del suicidio femenino en la narrativa de Ana María Jaramillo. *Trama y fondo: Revista de cultura*, (88), 78-98.


LVIGI DARD

Capítulo 5

Para una biografía sobre Luigi Dardano

(1429-1511)

María Mascarell García
Universidad de Córdoba, España

Resumen

Luigi Dardano, nacido en Venecia en 1429 (aprox.), autor de *La bella e dotta difesa delle donne* (1554), cuenta con una escasa historia biográfica. Aunque su carrera militar eclipsa su faceta intelectual, su obra representa uno de los primeros intentos humanistas por desafiar las narrativas misóginas. El presente trabajo tiene como objetivo reconstruir su biografía a partir de cartas, registros familiares y panegíricos del período, que ponen de relieve la intersección entre política y literatura que caracteriza su figura. Partiendo de su texto, además, se traza un retrato intelectual del autor, situándolo en el contexto de la Querella de las Mujeres.

Palabras clave: Luigi Dardano, biografía, querella de las mujeres, Renacimiento, tratados.

Abstract

Luigi Dardano, born in Venice in approximately 1429, author of *La bella e dotta difesa delle donne* (1554), has a sparse biographical history. Although his military career overshadows his intellectual side, his work represents one of the first male humanist attempts to challenge misogynistic narratives. His biography, consisting mainly

of letters, family records, and panegyrics from the period, highlights the intersection between politics and literature that characterizes his figure. The main objective of this work is to rescue Luigi Dardano's biography from the present day, placing him in the context of the *Querelle des femmes*.

Keywords: Luigi Dardano, biography, *Querelle des femmes*, Renaissance, treaties.

1. Recomponer la biografía de Luigi Dardano

Luigi Dardano, nacido en 1429 en Venecia, fue el tercer hijo de Giacomo Dardano (cónsul de Cremona) y de Pellegrina Testa, en una familia de cuatro hermanos: Baldisera, Andrea, Alvise[12] y Chiara. Las fechas exactas de su nacimiento no se conservan hoy en día de manera certera, sino que estas se estiman a raíz de su fallecimiento en 1511, también en la ciudad de Venecia. Apostolo Zeno (1752) lo describe como un "letrado de mérito" (p. 67), pese a que su única contribución literaria se basa en la redacción de la ya mencionada *La bella e dotta difesa delle donne* entre 1507 y 1508[13]. Cuando su padre fallece, entre 1484 y 1496 (de Peppo, 1986b); es Luigi Dardano quien ocupa su lugar en el aspecto tanto familiar como político:

> Así, tras la muerte de su padre, Dardanius fue elegido casi unánimemente para ocupar su lugar, por su mérito personal y la confianza de todos. Todo esto se hizo bajo el testimonio y la aprobación de príncipes, senadores y ciudadanos. Su reputación se

[12] En toda la documentación que ha sido consultada para la reconstrucción biográfica de Luigi Dardano, su nombre aparece mencionado de múltiples modos: Luigi Dardano, Luigi Alvise Dardano, Aloisio Dardano, Alloysius Dardanius, Alvise Dardani, Luigi Dardani y toda una serie de combinaciones nominales. Según Alfonso Burgio (1992), el nombre de "Alvise" corresponde a una forma italiana arcaide de "Luigi", que es además muy usada en toda la región véneta.

[13] La obra es póstuma, puesto que la publica su sobrino, Ippolito Dardano, en 1554.

> consolidó por sus acciones y virtudes, y el reconocimiento que recibió es eterno, más allá de cualquier alabanza temporal[14]. (Egnatii, 1554, ff. 2)

La infancia de Luigi Dardano no parece ser de relevancia para los historiadores posteriores ni para las personas encargadas de la redacción de sus dos oraciones fúnebres: Laurentis Rochae e Ioannis Baptistae Egnatii. En ambos panegíricos se hacen referencias de carácter, más bien, generalizado, puesto que no aportan ningún dato concreto, sino que son laudatorias e idealizadas. En el caso concreto de Egnatii, este enfatiza la perfección moral ("de manera que nunca en el niño hubo un carácter más grande de virtudes, o esperanza más cierta y amplia" [1554, ff. 2]), lo narra como un niño de gran virtud ("nada de lo que usualmente produce la edad infantil le agradaba, salvo lo serio, lo modesto y lo honesto" (1554, ff. 2) y lo presenta como la máxima ejemplificación de un *puer mirabilis* ("ya entonces mostraba una piedad singular hacia los padres, una increíble obediencia hacia los maestros [...] mente dócil para aprender todo y tanto afán por todo tipo de letras" [1554, ff. 2]).

La familia Dardano, desde sus orígenes en la ciudad de Venecia, contribuye a la fundación de uno de los barrios de la ciudad, como es San Marziale. La que será durante décadas la *Casa Dardano* se ubicará en el barrio de Cannaregio, concretamente en la denominada *Calle della Cenere n. 3235,* aunque la casa fue demolida en 1843 (Tassini, 1872 y 1888; Douglas, 1907). A través de estas informaciones se puede deducir que Luigi Dardano pasó, prácticamente, toda su vida en tal ubicación, incluso cuando contrae matrimonio con Angela Vitturi, de

[14] La oración fúnebre está redactada originalmente en latín. Traducción propia.

quien no se tiene constancia en los registros más allá de su testamento[15]. Entre 1460 y 1508, su primera esposa fallece[16], y contrae matrimonio con Paola D'avvanzo (también "Davanzo" o "Davvanzo"), de quien desconocemos también la fecha de nacimiento y fallecimiento[17].

Tal escasez de información con respecto a las nupcias de Luigi Dardano vuelve complicada la tarea de discernir la maternidad de sus dos únicos descendientes[18]: Giacomo y Angela. Dos son en realidad las informaciones que pueden conducir a pensar que la progenie Dardano provenga del matrimonio entre Luigi y Angela. En primer lugar, la edad de Luigi Dardano al contraer segundas nupcias con Paola D'avvanzo; y, en segundo, el nombre de la hija puede aludir a una tradición matrilineal. La poca atención recibida a la genealogía femenina de la familia Dardano demuestra la indiferencia de la historiografía tradicional hacia las integrantes de la familia del "héroe veneciano". (Monego, 2020, p. 13). Al igual que sucede con las cónyuges de Luigi Dardano, los datos biográficos que se han conseguido obtener sobre su única hija no van más allá de las nupcias y el testamento[19]. Lo mismo ocurre con la búsqueda de información biográfica sobre su madre, Pellegrina Testa, o de su abuela, Chiara Bissuol[a], de quienes no hallamos más que el nombre y el apellido. Todo ello demuestra cómo la centralidad ocupada por los hombres de la familia

15 Firmado el 2 de febrero de 1463.

16 Tal información se deduce a partir de la fecha del testamento de Angela Vitturi y la fecha del de la segunda esposa, considerando el fallecimiento como causa de unas segundas nupcias, y no la separación o el divorcio, dado el periodo.

17 Testamento firmado el 17 de octubre de 1508.

18 Información extraída tras la consulta del árbol genealógico de la familia Dardano. Cf. Tassini, 1888 (vol. VIII, b. 11).

19 Se casa con Domenico Contari y tienen seis hijos. Su testamento lo firma el 11 de mayo de 1528 (Cf. De Peppo, 1984c).

Dardano, que además ocupan cargos de poder político[20], opaca la rama femenina de la familia, de quienes es prácticamente imposible encontrar informaciones verídicas.

Por lo que a su carrera política se refiere, ya en 1446 se le nombra procurador durante el proceso de elección de una priora (Sherman, 2020), y en 1451 se le cita para formar parte de la guardia personal del duque de Venecia (Matino, 2014). Años más tarde ingresa como *confratello* de la Scuola Grande di San Marco, institución en la que más tarde se le nombraría *Protettore* y, hasta en dos ocasiones (en 1484 y en 1490*), Guardiano Grande* (De Peppo, 1983). Las cartas redactadas en el año 1509, en Padua, constatan los hechos que lo llevan a ser nombrado en 1510 Canciller Grande de la República de Venecia. La única referencia que nos llega de los años antes al nombramiento es la redacción de su única obra hasta el momento conocida: *La bella e dotta difesa delle donne*, redactada entre 1507 y 1508[21] (aproximadamente).

También son muy limitadas las informaciones acerca de dos de sus familiares más importantes: su tío-abuelo, Barnabà Dardano,[22] y su nieto, Ippolito Dardano. El primero de ellos, conocido por ser médico

[20] El padre de Luigi Dardano, Giacomo, ejerció como cónsul de Cremona durante la enfermedad de su hermano Barnabà. Tras el fallecimiento de su hermano, Giacomo Dardano toma la totalidad del consulado el 22 de septiembre de 1445 (Cf. de Peppo, 1986a).

[21] La obra original manuscrita, conservada en la Biblioteca Palatina de Parma, se divide en ocho libros, mientras que la edición póstuma, de 1554 a cargo de Ippolito Dardano, contempla solo siete de ellos. En ambos casos, el primero está redactado en verso y los seis siguientes en prosa; del mismo modo, también en los dos textos se incluye como séptimo libro un breve tratado sobre la concepción y la educación de la prole.

[22] Las fuentes historiográficas posteriores afirman que dejó inédita una obra médica redactada en doce libros. Barnabà Dardano ejerce como docente en Bolonia sobre el año 1356, y fallece en Venecia el 11 de julio de 1364, dándosele sepultura en la Chiesa de' Servi (Vedova, 1825, p. 41). Por otra parte, fuentes más concretas, como Francesco Sansovino (1604), señalan que la obra del médico queda en manos de Ippolito Dardano, pero sin especificar que este llegase a incluirla o no en *La bella e dotta difesa delle donne* cuando la publica en 1554.

y profesor en Bolonia, es probablemente el verdadero autor del séptimo de los libros que conforman el texto dardánico (el «Breve trattato»), de carácter médico. El segundo, Ippolito Dardano, se encarga de la edición, corrección y traducción al vulgar de la obra original manuscrita de su abuelo. La obra cuenta con una única edición, si bien es cierto que posteriormente aparece *Il Litigio*, de autor desconocido y sin constancia de fecha, pero que calca pasajes enteros de la edición de 1554. Recientemente, se han hallado informaciones[23] que permiten constatar que la obra Luigi Dardano llegó a ser leída por españoles, como Cristóbal Acosta (1592), quien asegura en su *Tratado en loor de las mujeres* que: "Con lo mismo responderemos a nuestros adversarios, y les suplicamos lean las buenas razones y verdaderas historias que Luis Dardano Veneçiano trae en su libro contra los acusadores de las mujeres" (p. 10).

1.1 Las cartas de 1509: retratos de un conflicto

La información que tenemos sobre la biografía de Luigi Dardano hasta 1509 es exigua, mientras que es posible reconstruir parcialmente uno de los últimos años de vida gracias a sus cartas, que han sido recuperadas y transcritas por Giorgio Zoccoletto (1999).

A caballo entre los siglos XV y XVI, el territorio que hoy conocemos como Italia era el escenario de todo un número de convulsiones que alteraban el 'equilibrio' de la política europea. Entre ellas figuran la invasión francesa del Reino de Nápoles y la constitución de la Liga de Cambrai, esta última alianza[24] promovida en el noroeste de Francia

[23] Anita Fabiani (2021) asegura que Pedro Pablo de Ribera, en su *Le glorie immortali* (1609), plagia la referencia de Cristóbal Acosta sobre Luigi Dardano y su obra.

[24] Conformada, prácticamente, por los duques de Saboya y Ferrara, el rey de España y el papado.

con intención de frenar la creciente hegemonía comercial de Venecia en el continente. En este mismo marco, Luigi Dardano participa activamente en la defensa de la *Serenissima*, colaborando en la 'recuperación' de aquellos territorios que la coalición arrebata a la República de Venecia (Frison, 2002). La ciudad de Treviso es la única que mantiene su total fidelidad a la república veneciana, mientras que Padua cae en manos de las tropas imperiales en el mes de junio. Esta permanece bajo control hasta el 17 de julio de 1509. A partir de tal fecha, la urbe es tomada por Andrea Gritti y Luigi Dardano, aunque pronto es sitiada de nuevo por Maximiliano de Austria (Franzin, 2002, p. 41).

Las crónicas, tanto de la época como posteriores, lo sitúan en varias localidades, entre ellas la ciudad de Mestre, donde forma parte de un destacamento conformado por jinetes y campesinos. Bajo el mando de Pietro Marcello y Andrea Contarini, se les encomienda proteger la ciudad de Padua atacando al campamento enemigo, pero dicho ataque nunca se produjo y, por tanto, la operación militar no registra ningún hecho significativo (*Nuovo Archivio Veneto*, 1891, pp. 113-114). También con Andrea Gritti, que entre el 1532 y el 1538 fue nombrado Dux de Venecia (Finlay, 2018), establece una gran relación, lo cual además va a reflejar en sus cartas, al ser este su mayor destinatario.

Las misivas mandadas y recibidas por Luigi Dardano durante el asedio de la ciudad de Padua en 1509 narran y trazan el recorrido del autor durante los meses en los que participa como militar. Estos documentos son relevantes, sobre todo si tenemos en cuenta la avanzada edad de Luigi Dardano en ese momento, puesto que se calcula que tendría cerca de ochenta y dos años. Definitivamente, la faceta militar del autor ha recibido mucha más atención que su labor como escritor, la cual apenas se menciona en las diversas obras dedicadas

a la Historia de la República de Venecia. En buena parte de los repertorios y enciclopedias posteriores a él, existe una mayor fijación por centrar las referencias casi exclusivamente en su intervención durante el periodo de 1509.

El hecho de que la historiografía tradicional haya puesto un mayor énfasis en la trayectoria militar de Luigi Dardano que en su obra en defensa del sexo femenino puede no ser casual. Tal desequilibrio cronístico responde a un patrón frecuente en el que el estudio de las acciones bélicas y, por tanto, varoniles, se concibe como un símbolo de grandeza. Este privilegio y jerarquización de la acción política frente a la producción intelectual de Luigi Dardano invisibiliza la diversidad personal del sexo masculino, puesto que su condición de escritor no reduce la actividad 'prototípicamente' viril. Tal es el punto que el estudio de su participación bélica oscurece toda la demás información sobre el autor. A excepción de la imagen que ocupa la portada de *La bella e dotta difesa delle donne* (1554), no contamos con ningún otro retrato, ni siquiera una vaga descripción de su aspecto físico.

El ascenso de Luigi Dardano a Canciller Grande de la República de Venecia viene prácticamente explicitado en sus cartas, que van del 2 de julio de 1509 al 21 de noviembre de ese mismo año. Antes de tal promoción política, se le nombra Proveditor de las ciudades de Mirano y Stiano[25], por lo que empieza a formar parte del Ufficio dei Provveditori di Comun[26]. Tan solo dos días más tarde se le asigna el cargo de Provveditore de la ciudad de Oriago, vecina de las dos anteriores.

[25] Carta del 2 de julio de 1509.

[26] Según Stefano Zaggia (2004), esta magistratura se crea en el 1256 con la función principal del poder judicial, vinculada sobre todo a las cuestiones mercantiles, entre ellas la regulación del puerto. Años más tarde, empieza también a supervisar las industrias de la lana, de la seda y el trabajo con materiales como el oro. Por ello, empieza a ser considerada también la figura encargada ser la intermediaria en la negociación de los comerciantes (2004, p. 668-669).

Las cartas de los meses sucesivos muestran un intercambio constante en torno a cuestiones tácticas, lo que nos permite reconocer en Luigi Dardano una notable agilidad en la toma de decisiones. Ello, unido a la habilidad de relacionarse con personajes influyentes del periodo, como el ya mencionado Andrea Gritti o Federico Badoer, es valorada en los círculos sociales de Venecia. Esta característica de Luigi Dardano lo coloca entre una de las figuras más representativas de la política militar de la Serenissima, a pesar de que hoy su nombre es totalmente desconocido.

La avanzada edad de Luigi Dardano en el periodo de 1509 es probablemente el motivo por el que, en noviembre de ese mismo año, su hijo primogénito, Giacomo Dardano, pide un permiso extraordinario al Dux para que su padre regrese a casa. Esta solicitud es rechazada el 7 de noviembre, por lo que Luigi Dardano permanece confinado en las cercanías de la ciudad de Padua hasta nuevo aviso. Unos veinte días más tarde, el 21 de noviembre, el Dux le concede la licencia militar con la que poder volver a Venecia, cediendo su cargo como Provveditore de las tres ciudades de Mirano, Stiano y Oriago.

Un año más tarde, el 22 de diciembre de 1510 (Correr, 1847, p. 20), es elegido Canciller Grande de la República de Venecia, aunque dicho cargo lo ocupa tan solo un par de meses a causa de su avanzada edad y, por tanto, de su fallecimiento[27]. A pesar del poco tiempo que Luigi Dardano se mantiene en el cargo de canciller, es recordado en los libros y catálogos más por ello que por, una vez más, su

[27] Aunque el *Catálogo breve de gl'Illustri et famosi scrittori veneziani* señala que falleció en su ciudad natal en 1510 (Alberici, 1605), otras fuentes sitúan su muerte en 1511. Así lo recoge Tassini: "Tras haber prestado grandes servicios a la República, fue nombrado en 1510 Cancellier Grande, y murió al año siguiente, a los 82 años, sin haber podido asumir el cargo por enfermedad" (1885, p. 1169). Detalles mucho más concretos los proporciona Emmanuele A. Cicogna en su *Saggio di bibliografía veneziana* (1847), que data su muerte un 15 de mayo de 1511, mientras que el cronista Marino Sanudo señala que murió a los 82 años.

intelectualidad literaria. Esto demuestra el poco interés que suscitó su obra a nivel tanto contemporáneo como posterior, excluyéndola de los repertorios literarios del "500 veneciano".

1.2 Luigi Dardano, escritor filógino

Las escasas noticias biográficas sobre Luigi Dardano pueden compensarse con el perfil intelectual que se deduce a raíz de la lectura de su texto, *La bella e dotta difesa delle donne* (1554). Durante el Renacimiento, la recuperación de textos de autores griegos o romanos forma una parte esencial del nuevo programa humanista, desempeñando un papel decisivo en el impulso de nuevas ideas y concepciones culturales en los periodos posteriores (Burke, 1993, p. 29). Muchos de los escritores filóginos que participan en la Querella de las Mujeres recurren precisamente a estos textos y autores para ofrecer una relectura que destacase la excelencia femenina frente a las interpretaciones misóginas tradicionales (Benson, 1992, p. 12)[28]. En esa línea se mueve Luigi Dardano, cuyo texto supone una ruptura con el orden masculino en la visión androcéntrica de las artes y las ciencias (Bourdieu, 2000).

Uno de los aspectos que mejor nos permiten comprender las dinámicas del debate de la Querella de las mujeres en el ámbito literario, en el Humanismo y el Renacimiento es la tensión entre el uso del

[28] Los textos en defensa de las mujeres se multiplican a lo largo de los siglos XV y XVI. Sin embargo, estas aportaciones no logran cancelar por completo la tradición misógina tardomedieval. Por ello, la Querella de las Mujeres se puede considerar como el primer esfuerzo humanista orientado a reivindicar la dignidad y valía intelectuales femeninas (Kelly, 1982). En este contexto, varios estudios vinculan la Querella de las Mujeres con el inicio de un proceso hacia la igualdad entre los sexos, considerándola incluso el punto de partida del feminismo (Zimermann, 1997 y 1999; Kelly, 1984). Vincular el (proto)feminismo con la *Querelle des femmes* permite identificar temas fundamentales, como la reivindicación de la dignidad femenina, así como destacar la sororidad que circulaba entre las escritoras o la implicación de sus contemporáneos varones por defender la intelectualidad de las mujeres.

latín o del italiano, puesto que esta proporciona un mayor acceso a la cultura y, por tanto, un aumento en el número de lectoras y de lectores (Plebani, 2019). En el caso de *La bella e dotta difesa delle donne* (1554), pese a que la obra original (1507) está redactada en un italiano plagado de latinismos y largas citaciones directamente en latín o griego, la edición póstuma es vulgarizada por Ippolito Dardano, nieto del autor. Esta elección puede leerse como un recurso utilizado con la intención de ampliar su público y, en especial, para interpelar a las mujeres lectoras. De este modo, Ippolito Dardano coloca la obra de su abuelo entre las filas de escritores filóginos, como Alessandro Piccolomini o Ludovico Domenichi, que promueven el uso del italiano frente al latín. Estos autores siguen las orientaciones de Pietro Bembo en su *Prose della volgar lingua* (1525), priorizando el acceso a la cultura por parte de un público amplio, frente al uso de un lenguaje vinculado solamente a la aristocracia o al ambiente cortesano.

En *La bella e dotta difesa delle donne* (1554), Luigi Dardano contradice la idea misógina del *imbecilitas sexus* o *levitas animi*[29], al presentar a las mujeres como *exempla* de virtudes y de excelencia. Su texto realiza una relectura de algunos de los relatos bíblicos más conocidos, como son los episodios que atañen a figuras femeninas como Eva, Betsabé, Íole o Dalila. Frente a una tradición exegética-bíblica de sesgo androcéntrico, el autor reivindica la dignidad femenina a través de personajes que habitualmente han sido identificados como portadores de la maldad intrínseca femenina. Luigi Dardano cuestiona en su texto las interpretaciones patriarcales que reducen al silencio, e incluso a la estigmatización en la memoria cultural, a importantes

[29] Ambos términos hacen referencia a la debilidad física y mental del sexo femenino, principios que subyacen en la teoría legal de la Roma clásica que obliga a las mujeres a permanecer siempre bajo la custodia de uno de los hombres de la familia (Pomeroy, 2004, p. 172).

figuras para la construcción de un imaginario femenino veraz con los hechos.

En ambas versiones de la obra, es decir, el manuscrito palatino[30] y la edición impresa de 1554, figura una dedicatoria. Es interesante la del palatino, que, por su extensión, puede considerarse una especie de prefacio o prólogo. Dirigida tanto a Ángela, su esposa, como a las mujeres en general, en esta primera parte, la obra parece encaminada a resaltar las cualidades de su esposa, ejemplificada en otras tantas mujeres de la historia, sobre todo bíblica. La dedicatoria denota el carácter afectivo del autor y su afán por compartir con su esposa el espacio literario. Luigi Dardano se posiciona claramente en contra de los escritores que denigran a las mujeres:

> Angela mía, nobilísima y ejemplo de continencia y pudicia, hace ya largo tiempo que, persistiendo en mí diversas opiniones de algunos mortales acerca del fecundo sexo femenino, he tenido en el ánimo varias veces el deseo de escribir al respecto. Pero, detenido por mi mediano conocimiento de las historias y mi poca elocuencia en el decir, estimaba por ello que a los eruditos y francos lectores no les resultaría muy grato [...]. Angela, mujer clarísima y modelo de virtud femenina, en este opúsculo que compongo para ti, quise mostrar en este la condición femenina, continuamente perseguida con injurias. Que la gloria y la inmortalidad de las mujeres célebres, si no debe anteponerse a la de los hombres célebres, al menos no remueva la insolente opinión de los soberbios y obstinados de ánimo, o al menos los obligue a callar[31]. (Dardano, ca. 1507, ff. 4a-5b)

[30] Nos referimos al texto manuscrito (Ms. 1010) como "manuscrito palatino", "obra palatina", "texto manuscrito" o "texto palatino" para diferenciarlo de la edición llevada a imprenta en el 1554 por parte de Ippolito Dardano.

[31] Texto original en italiano y latín del manuscrito inédito de 1507. Traducción propia. Para consultar la edición crítica moderna italiana, basada en la edición de 1554 de Ippolito Dardano, cf. Mascarell García, 2024.

La modestia de Luigi Dardano esconde en realidad un verdadero conocimiento de la literatura clásica. Toda la obra se presenta como su verdadero currículum, desde las citas extraídas de autores como Plutarco, Virgilio, Ovidio, Valerio Massimo e incluso Boccaccio, pasando por la nueva redacción literaria; la cantidad de lecturas realizadas por el autor es un fiel reflejo de su actitud filógina y filológica. Tanto es así, que se permite redactar una obra de más de seiscientos folios, que comprende la re-redacción de varios relatos con los que defender al sexo femenino. Este rasgo del autor no solo demuestra su capacidad erudita y de comprensión lectora, sino también una consciencia sobre los ataques, sociales y literarios, a los que se ven expuestas las mujeres.

En el segundo de los libros se produce un giro narrativo significativo, en el que el autor cede su voz a sus personajes femeninos. Son las mujeres de la Biblia, señaladas por la cultura patriarcal como "pecadoras", las que, desde una posición de protagonistas y en primera persona, narran los acontecimientos, dando un nuevo significado simbólico a sus acciones. La defensa que ellas mismas se proporcionan, acompañadas del personaje de la oradora romana Hortensia, que les hace de abogada, denota el interés de Luigi Dardano por ofrecer imágenes alternativas a las estereotipadas y consolidadas en la tradición cultural.

Su perfil intelectual se presenta como decidido defensor de las mujeres. La redacción de *La bella e dotta difesa delle donne* (1554) está plagada de referencias a los textos clásicos, hagiográficos y bíblicos, por lo que es una clara demostración de las lecturas que seguramente abarcarían la biblioteca personal del autor. Además, Dardano se presenta como un hábil lector capaz de seleccionar los relatos más

apropiados para incluir en su obra (Eva, la manzana y la serpiente; Dalila e Íole como heroínas de sus respectivas patrias; Betsabé como resiliencia ante la violación, el adulterio y el asesinato).

El texto de Luigi Dardano lo coloca en una posición intelectual firmemente filógina que concede voz y protagonismo a figuras femeninas bíblicas que en el texto sagrado son simplemente objeto de la narración y no sujetos de la misma.

Conclusiones

Reconstruir la biografía de Luigi Dardano es una actividad de arqueología historiográfica y filológica. Las fuentes consultadas lo presentan como un personaje de relevancia histórica, pese a que su figura no ha traspasado las barreras de la crónica regional. Las noticias sobre su vida privilegian su trayectoria bélica y relegan casi por completo su actividad literaria.

La dimensión cultural, familiar y literaria de Luigi Dardano, pese a que podría aportar mucha más información para comprender la complejidad tanto del escritor como de su época, no aparece en las fuentes históricas de las que se dispone. Lo mismo ocurre con las figuras femeninas de su familia, cuyos nombres podemos solo intuir a través de sus árboles genealógicos trazados por el cronista Giuseppe Tassini. En el caso concreto de Angela Vitturi, es a través de la dedicatoria de la obra como podemos llegar a vislumbrar la relación de afecto que Luigi Dardano mantenía con su esposa.

Su texto, *La bella e dotta difesa delle donne* (1554), consta solamente de una edición, la realizada a modo póstumo por Ippolito Dardano, donde no se añade ninguna línea biográfica sobre la vida del autor, como tampoco la añaden los catálogos literarios de la

época. El texto dardánico no ha sido reeditado hasta 2024, en una edición crítica moderna italiana que recupera una parte de la biografía de Luigi Dardano.

La poca atención prestada a Luigi Dardano es un índice también del desinterés de la crítica literaria por quienes escriben obras en defensa de las mujeres y participan en la *Querelle des femmes*. Una atenta lectura de su obra nos ofrece mayor información sobre su perfil intelectual, en el que destaca su posición de defensor de la dignidad de las mujeres y su preocupación por conceder voz a los personajes femeninos silenciados.

Referencias

AA.VV. (1891). *Nuovo Archivio Veneto. Pubblicazione periodica della R. Deputazione veneta di Storia Patria* (Tomo II). Fratelli Visentini.

Benson, P. J. (1992). *The invention of the Renaissance woman: the challenge of female independence in the literature and thought of Italy and England*. The Pennsylvania State University Press.

Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Traducción a cargo de Joaquín Jordá. Anagrama.

Burke, P. (1993). *El Renacimiento*. Traducción a cargo de Carme Castells. Crítica.

Cox, Virginia (2013). "The female voice in Italian Renaissance Dialogue". *MLN, Modern Languages Notes, 18*(1), 53-78. https://doi.org/10.1353/mln.2013.0006

Dardano, L. (ca. 1507). *De claris mulieribus. Defensione delle donne. La bella e dotta difesa delle donne* [Manuscrito inédito]. Biblioteca Palatina di Parma

Dardano, L. (1554). *La bella e dotta difesa delle donne in verso e prosa di Messer Luigi Dardano, gran Cancelliero dell'Illustrissimo Senato Vinitiano, contra gli accusatori del sesso loro, con un breve trattato di ammaestrare li figliuoli*. Bartolomeo detto l'Imperatore.

Dardano, L. (2024). *La bella e dotta difesa delle donne*. Edición crítica a cargo de María Mascarell García. Dykinson.

De Peppo, P. (1983). "Memorie di veneti cittadini": Alvise Dardani cancellier grande. *Studi Veneziani, 8,* 413-453.

De Peppo, Paola (1986a). Dardani, Giacomo. *Dizionario biografico degli Italiani,* vol. 32. Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani.

De Peppo, Paola (1986b). Dardani, Alvise. *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 32. Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani.

Douglas, H. A. (1907). *Venice on foot.* Charles Scribner's sons.

Fabiani, A. (2021). *Le glorie immotali* de Ribera (a propósito de recepción y traducción). En M. Simó (Coord.) y G. Avenoza, A. Contreras, G. Sabaté y L. Soriano (Ed.), *"Prenga xascú ço millor li és de mon dit". Creació, recepció y representación de la literatura medieval* (pp. 333-346). Cilengua, Fundación San Millán de la Cogolla.

Finlay, R. (2018). Fabius Maximus in Venice, Doge Andrea Gritti, the War of Cambrai, and the rise of Habsburg hegemony, 1509-1530. *Renaissance Quarterly, 53*(4), 988-1031.

Kelly, J. (1982). "Early Feminist Theory and the *Querelle des femmes*. 1400-1789". *Signs*, *8*(1), 4-28. https://doi.org/10.1086/493940

Kelly, J. (1984). “Did Women have a Renaissance?”. En C. R. Stimpson Stimpson (Ed.), *Women, history and theory. The essays of Joan Kelly* (pp. 19-50). University of Chicago Press.

Matino, G. (2014). *Venetian istorie: re-evaluating Giovanni Mansuetti’s narrative painting (1500-30’s).* [Tesis doctoral, Universidad de Nottingham]. Universidad de Nottingham.

Monego, P. (2020). Alvise Dardani, eroe veneziano in Solt, D’unt e Fussa, a dì XX noviembre MD. *Dalla Casata di Evazono*, 1-24.

Perfetti, L. (2003). *Women & Laughter in Medieval Comic Literature.* The University of Michigan Press.

Plebani, T. (2019). *Le scritture delle donne in Europa. Pratiche quotidiane e ambizioni letterarie (secoli XIII-XX).* Carocci Editore S.p.A.

Pomeroy, S. B. (2004). *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad clásica* (R. Lezcano Escudero, Trad.). Akal.

Scott, J. W. (1983). “Women in History. The Modern Period”. *Past & Present*, (101), 141-157.

Sherman, A. (2020). *The lost venetian church of Santa Maria Assunta dei Crociferi. Form, decoration, patronage*. Carlo Corsato.

Tassini, G. D. (1872). *Curiosità veneziane, ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*. Grimaldo.

Tassini, G. D. (1888). *Cittadini veneziani. Storia veneta, vol. VIII (b. 11).* Ministerio de Cultura-Archivo Estatal de Venecia.

Vedova, G. (1825). *Storia scientifico-letteraria dello Studio di Padova (dalla sua fondazione fino all’anno MCDV) di Francesco Maria Colle* (vol. III). Minerva.

Zeno, A. (1752). *Dissertazioni Vossiane di Apostolo Zeno.* Giambattista Aelizzi.

Zaggia, S. (2004). «Far la città»: il ruolo dei Provveditori di Comun nell’evoluzione dell’ambiente urbano di Venezia. Strade, ponti, pozzi, case. *Mélanges de l’école de Rome, 116*(2), 665-681.

Zimmerman, M. (1997). La “Querelle des Femmes” come paradigma culturale. En S. Seidel Menchi, A. Jacobson Schutte, T. Kuehn (Ed.). *Tempi e spazi di vita femminile tra medioevo ed età moderna* (pp. 157-173). Società editrice il Mulino.

Zimmermann, M. (1999). Querelle des Femmes, querelles du livre. En D. de Courcelles y C. Val Julián (Ed.), *Des femmes et des livres* (79-94). Publications de l’École nationale des chartes. https://doi.org/10.4000/books.enc.1000

Zoccoletto, G. (1999). *Alvise Dardanio*. Centro di Studi Storici di Mestre.


CHAMBACÚ,
CORRAL DE NEGROS
MANUEL
ZAPATA
OLIVELLA


MANUEL ZAPATA OLIVELLA
TIERRA
MOJADA
NOVELA
EDICIONES Especial COLOMBIA
1947




LA
CALLE 10
MANUEL ZAPATA OLIVELLA

Capítulo 6

Mujer y poder en la obra novelística de Manuel Zapata Olivella

Mauricio Javier Burgos Altamiranda
Universidad de Córdoba, Colombia

Resumen

Este artículo analiza la representación de los personajes femeninos y su relación con las estructuras de poder en las novelas iniciales de Manuel Zapata Olivella: *Tierra mojada* (1947), *La calle 10* (1960) y *Chambacú, corral de negros* (1963), con el objetivo de explorar cómo estas figuras encarnan ideologías, resistencias y contradicciones dentro de la visión crítica del autor sobre la sociedad colombiana. Mediante un enfoque de crítica literaria que combina el análisis textual con perspectivas históricas y sociológicas, el estudio identifica tres ejes temáticos: la mujer como sustento de saberes ancestrales (Estebana en *Tierra mojada*), como agente de resistencia política (la Capitana en *La calle 10*) y como víctima o mediadora de conflictos étnicos y de clase (la Cotena e Inge en *Chambacú*). Los resultados revelan que Zapata Olivella construye personajes femeninos complejos, lejos de estereotipos pasivos, para denunciar las violencias estructurales —racismo, exclusión económica y opresión patriarcal— que afectan a las comunidades marginalizadas. Se concluye que, aunque sus obras no son explícitamente feministas, la agencia otorgada a estas mujeres refleja una postura ideológica comprometida con la justicia social, situando al autor como un pionero en integrar la crítica al poder desde

una mirada interseccional en la literatura colombiana del siglo XX. El trabajo contribuye a revalorizar su legado, frecuentemente relegado por los cánones literarios hegemónicos.

Palabras clave: Manuel Zapata Olivella, personajes femeninos, poder, resistencia, novela colombiana, *Tierra mojada*, *La calle 10*, *Chambacú, corral de negros*, canon literario, escritor de ruptura.

Abstract

This article examines the representation of female characters and their relationship with power structures in the early novels of Manuel Zapata Olivella—*Tierra mojada* (1947), *La calle 10* (1960), and *Chambacú, corral de negros* (1963)—to explore how these figures embody ideologies, resistance, and contradictions within the author's critical vision of Colombian society. Employing a literary criticism approach that combines textual analysis with historical and sociological perspectives, the study identifies three thematic axes: women as bearers of ancestral knowledge (Estebana in *Tierra mojada*), as agents of political resistance (the Capitana in *La calle 10*), and as victims or mediators of ethnic and class conflicts (la Cotena and Inge in *Chambacú*). The findings reveal that Zapata Olivella crafts complex female characters, far from passive stereotypes, to expose structural violence —racism, economic exclusion, and patriarchal oppression— affecting marginalized communities. The study concludes that, while his works are not explicitly feminist, the agency granted to these women reflects an ideological stance committed to social justice, positioning the author as a pioneer in integrating intersectional critiques of power in 20th-century Colombian literature. This research contributes to re-evaluating his legacy, often overlooked by hegemonic literary canons.

Keywords: Manuel Zapata Olivella, female characters, power, resistance, Colombian novel, *Tierra mojada*, *La calle 10, Chambacú, corral de negros*, literary canon, rupture writer.

Novela y poder en Colombia (1991) es el título de la publicación adelantada por el investigador norteamericano Raymond L. Williams, en la que plantea diversos análisis sobre este género en el país. El estudio empieza por la publicación de novelas fundacionales como *Ingermina o La hija de Calamar* (1844) de Juan José Nieto o *María* (1867) de Jorge Isaacs; luego, pasa por el estudio del que considera fue, desde la perspectiva política, el novelista más importante de su momento: José Eustasio Rivera y su obra *La vorágine* (1924); y finaliza con la valoración de publicaciones como *Cien años de soledad (*1967) y *El otoño del patriarca* (1975) de García Márquez y *Los felinos del canciller* (1985) de R.H. Moreno Durán; novelas donde pone en contraste la relación entre los episodios sociales del país y de América Latina con dichas producciones. Williams utiliza dos grandes ejes de interpretación para estudiar la novela: *la noética de la cultura oral y la cultura escrita* (Ong, 1987) como sustento en la construcción de una tradición literaria. Emplea también el rango de « novela en su región» y el concepto de ideología, donde considera las tradiciones novelísticas en cuatro regiones colombianas (altiplano cundiboyacense, costeña, antioqueña y el gran Cauca); y la novela colombiana de mediados de siglo XX, vista desde los conceptos de modernidad y postmodernidad.

Este artículo no solo guarda relación con la publicación de Williams, en el sentido del análisis de las formas de poder que son evidentes en la obra novelística de Manuel Zapata Olivella, sino que examina los personajes femeninos que se movilizan entre una y otra obra, tejiendo un todo estructural que corresponde a la visión del mundo del

autor, a su ideología y a la toma de posición en su escritura. El estudio se centrará en las novelas *Tierra mojada* (1947), *La calle 10* (1960) y *Chambacú, corral de negros* (1963), novelas publicadas entre los años 1947 y 1963.

Aunque Williams (1992) no estudia las obras de Manuel Zapata Olivella en estricto sentido, pues su trabajo se centra en las novelas que, según su criterio, son «producto de contingencias históricas», esto es: *Ingermina* (1844), *Manuela* (1858), *María* (1867), *El alférez real* (1886), *Frutos de mi tierra* (1896), *Diana Cazadora* (1915), *La Vorágine* (1924), *Cosme* (1927), *Toá* (1933), *Risaralda* (1935), *Las estrellas son negras* (1949), *La casa grande* (1962), *Respirando el verano* (1962), *El día señalado* (1964), *El buen salvaje* (1966), *Cien años de soledad* (1967) y *El bazar de los idiotas* (1974), señala a Zapata Olivella como uno de los 35 escritores que integran la lista de novelistas colombianos, en el periodo de 1844 a 1987:

> Si dejamos de lado las figuras intelectuales más famosas (letradas o políticos que no se han dedicado por entero a la novela) y aquellos que han publicado solo una novela (con excepción de Isaacs o Rivera), la lista tentativa de los novelistas colombianos sería la siguiente: Juan José Nieto, Eugenio Díaz, Felipe Pérez, Jorge Isaacs, Soledad Acosta de Samper, Tomás Carrasquilla, Clímaco Soto Borda, José María Vargas Vila, José Eustasio Rivera, José Félix Fuenmayor, Ignacio Gómez Sánchez, José Osorio Lizarazo, César Uribe Piedrahita, Bernardo Arias Trujillo, Augusto Morales-Pino, Manuel Mejía Vallejo, Eduardo Caballero Calderón, Arnoldo Palacios, Elisa Mújica, Manuel Zapata Olivella, Héctor Rojas Herazo, Gabriel García Márquez, Fanny Buitrago, Gustavo Álvarez Gardeazábal, Héctor Sánchez, Alba Lucía Ángel, Marco Tulio Aguilera Garramuño, Germán Espinosa, Rodrigo Parra San-

> doval, Jorge Eliécer Pardo, José Luis Garcés, Álvaro Pineda-Botero, Roberto Burgos Cantor, Andrés Caicedo, R.H. Moreno Durán, y algunos otros escritores contemporáneos. (p. 43)

Esta afirmación de Williams problematiza su trabajo, al mismo tiempo que abre un enorme filón investigativo sobre la novela colombiana, en tanto deja de lado autores que, para el periodo de estudio, contaban y gozaban con gran reconocimiento como novelistas —varios, incluso, habían recibido premios nacionales e internacionales y menciones en calidad de finalistas—, como es el caso de Zapata Olivella.

El ensayo de Williams, publicado originalmente con el título *The Colombian Novel 1844-1987* (1991), no es el único que aborda el estudio sistemático de la novela en Colombia. Los antecedentes más próximos a su publicación fueron *Evolución de la novela en Colombia* (1957) de Antonio Curcio Altamar y *La novela colombiana: planetas y satélites* (1978) de Seymour Menton. No menos importantes son las publicaciones: *Bibliografía de la novela en Colombia* (1976) de Ernesto Porras Collantes, *Novelistas colombianos contemporáneos* (1983) de Fernando Ayala Poveda, *La narrativa actual de Colombia y su contexto social* (1975) de Román López Tamés, *La realidad nacional colombiana y su narrativa contemporánea* (1988) de Bodgan Piotrowski y el trabajo *Recorriendo el camino del ébano: ideología y violencia en la ficción en prosa afrocolombiana contemporánea* (1987) de Martin Lewis. Este último es de importancia capital, pues aborda el estudio de gran parte de las novelas de Zapata Olivella y concluye que el escritor colombiano "ha creado un conjunto de obras de gran valor literario/crítico, valores que interpretan la experiencia negra tanto en Colombia como en los Estados Unidos". Sobre ello, vale la pena

señalar que el rótulo de "escritor afrodescendiente" o "novelista afrodiaspórico", con el cual se ha venido estudiando a Zapata Olivella en América Latina y en el resto del mundo, explora solo una de las facetas de quien ha sido uno de los más grandes escritores del país.

Manuel Zapata Olivella nació en Lorica, en la Costa Caribe colombiana, en el comienzo de la segunda década del siglo XX. La región del Sinú, bañada por el río del mismo nombre y por inmensas ciénagas, fue el escenario de vida durante sus primeros años. La ciudad, reubicada en el tercer tercio del siglo XVIII por el colonizador español Antonio de la Torre y Miranda, hacía parte de la ruta comercial entre Urabá y Cartagena de Indias. Esta región —hábitat milenario de la cultura Zenú, la cual se caracterizó por el dominio de refinadas técnicas de orfebrería como el tejido en filigrana y la cera perdida— fue saqueada durante el siglo XVI por conquistadores europeos deslumbrados por las grandes riquezas con las que los habitantes del Nuevo Mundo enterraban a sus muertos. Parte de esta historia está recogida en los textos *Summa de Geografía* (1518) de Martín Fernández de Enciso, *Sumario de la natural historia de las Indias* e *Historia general y natural e las Indias: islas y Tierra-Firme del mar Océano de* Gonzalo Fernández de Oviedo y *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552) de Bartolomé de las Casas.

Lorica mantuvo contacto permanente con el Urabá, Santiago de Tolú y Cartagena de Indias a través de los ríos Atrato y Sinú, en conexión con el mar Caribe. Esta región sirvió de despensa para la ciudad heroica y para el Viejo Mundo desde la Conquista hasta la Colonia; y durante el periodo de Independencia, a comienzos del siglo XIX, fue escenario de míticas batallas entre las tropas realistas y las tropas republicanas, varias de ellas lideradas por el almirante José Prudencio

Padilla, personaje recreado literariamente por Zapata Olivella en la novela *Changó, el gran putas* (1983).

La región del Sinú no fue ajena a la realidad nacional desde la independencia de Colombia. Alineados con los bandos centralistas y federalistas, y luego con las ideologías conservadora y liberal, los habitantes de Lorica, la ciudad antigua y señorial, vieron cómo la ciudad se convirtió en patria de inmigrantes franceses, italianos y sirio-libaneses atraídos por las riquezas del Sinú. A mediados del siglo XIX y comienzos del siglo XX, Lorica experimentó un auge comercial, cultural, pedagógico e intelectual que la convirtió en la capital de la provincia.

Los primeros intelectuales de la región debían migrar a Cartagena, donde ejercían su labor como escritores. Sin embargo, no fue sino hasta comienzos del siglo XX, cuando llegaron los primeros diarios a la provincia del Sinú y se empezó a gestar la presencia de una intelectualidad criolla. Uno de estos primeros intelectuales del Sinú fue Antonio María Zapata Vásquez, padre de Manuel Zapata Olivella, quien ejerció como pedagogo y quien fundó el semanario liberal *Rojas Garrido* por las mismas fechas en las que Ramón Vinyes editaba en Barranquilla la revista literaria *Voces*.

Las primeras publicaciones de Manuel Zapata Olivella se dieron en Cartagena cuando su familia abandonó la región del Sinú por diferencias ideológicas de su padre con los políticos conservadores, y se radicaron en el corazón de la ciudad, en el barrio Getsemaní. De la mano del poeta Jorge Artel y de una «vanguardia intelectual y política» que representaba la nación periférica, Manuel culminó sus estudios de bachillerato y luego empezó sus estudios de Medicina en la Universidad de Cartagena, los cuales terminó en la Universidad Nacional de Bogotá. Inspirado en las lecturas de Máximo Gorki, Knut

Hamsun, Jack London y Panaït Istrati, Zapata Olivella emprendió el viaje del vagabundaje a pie desde Cartagena hasta los Estados Unidos, pasando por todos los países de Centroamérica. Esta etapa le permitió interactuar con la intelectualidad mexicana, la intelectualidad afroamericana y algunos escritores latinoamericanos residenciados en Estados Unidos como Ciro Alegría, de quien Vargas Llosa afirmaría: "Constituye el punto de partida de la literatura narrativa moderna peruana y su autor nuestro primer novelista clásico". Alegría leyó los manuscritos de la primera novela de Zapata Olivella, *Tierra mojada* (1947), e hizo una nota de prólogo a la primera edición.

Los ensayos publicados por Zapata Olivella a temprana edad, a finales de la década del 30 en la prensa del Caribe, y durante los años cuarenta, cincuenta y sesenta, en periódicos y revistas de circulación nacional e internacional, lo convirtieron en un referente de la intelectualidad colombiana y en un novelista reconocido. No hay que olvidar que fue Manuel Zapata quien persuadió al joven García Márquez de que la literatura y el periodismo iban de la mano. En *Vivir para contarla* (2002), García Márquez señalaría sus inicios como reportero:

> Tenía muy claro que el periodismo no era mi oficio. Quería ser un escritor distinto, pero trataba de serlo por imitación de otros autores que no tenían nada que ver conmigo. De modo que en aquellos días estaba en una pausa de reflexión, porque después de mis primeros tres cuentos publicados en Bogotá, y tan elogiados por Eduardo Zalamea y otros críticos y amigos buenos y malos, me sentía en un callejón sin salida. Zapata Olivella insistió contra mis razones en que periodismo y literatura terminaban a la corta por ser lo mismo, y un vínculo con El Universal podría asegurarme tres destinos al mismo tiempo: resolverme la vida de una manera digna y útil, colocarme en un medio profesional que era

> por sí solo un oficio importante y trabajar con Clemente Manuel Zabala, el mejor maestro de periodismo que podía imaginarse. El freno de timidez que me produjo aquel razonamiento tan sencillo pudo ponerme a salvo de una desgracia. Pero Zapata Olivella no sabía sobrevivir a sus fracasos y me emplazó para el día siguiente a las cinco de la tarde en el número 381 de la calle de San Juan de Dios, donde estaba el periódico. (2002, p. 347)

De modo que, habiendo publicado un número importante de notas periodísticas a manera de ensayo y habiendo asimilado las lecturas de Balzac, Dickens, Pérez Galdós, Zolá, Dostoievski, Poe, Blasco Ibáñez, Goethe, Quevedo, Cervantes, Azuela, Icaza, Eustasio Rivera, Güiraldes, Alegría y de los clásicos griegos, junto a los textos de medicina, Zapata Olivella descubrió las claves para su carrera literaria. En sus memorias, *Levántate, mulato: por mi raza hablará el espíritu*, el autor recordaría los insumos de sus futuras novelas:

> Atosigado por las injusticias que debía observar y compartir a lo largo de la Calle 10, donde en horas y sitios distintos confluían congresistas, miserables, clérigos, estudiantes y mercaderes de la muerte, del dolor y del sexo, comencé a convertir las frustradas crónicas en borradores de futuras novelas. (1990, p. 192)

Manuel Zapata Olivella ha sido uno de los escritores más prolíficos y diversos de Colombia: escribió novela, cuento, ensayo, teatro, fábulas, libretos para radio y televisión; impulsó la difusión del folclor colombiano en todas sus expresiones vernáculas; adelantó investigaciones antropológicas y etnográficas sobre el hombre «cordobés» y el hombre colombiano; promovió la literatura colombiana a través de la creación y edición, durante tres décadas, de la revista *Letras Nacionales*; creó los primeros espacios académicos sobre el estudio

de las culturas en América Latina; y dejó, entre otros grandes aportes, un legado académico e intelectual —a manera de pensamiento— que hoy es estudiado en diferentes lugares del mundo.

Como novelista, escribió diez obras a lo largo de su vida: *Tierra mojada* (1947); *La calle 10* (1960); *Chambacú, corral de negros* (1962); *Detrás del rostro* (1963); *En Chimá nace un santo* (1963); *Changó, El gran putas* (1983); *El fusilamiento del diablo* (1986); *Hemingway, el cazador de la muerte* (1993); *Itxao, el inmortal* (inédita); y *La maraca embrujada por jibaná* (2024), novela póstuma.

En su primera etapa como novelista obtuvo, en 1961, mención honorífica en el Premio Literario Esso de Novela con *En Chimá nace un santo*; el ganador fue García Márquez con *La mala hora* (1962). Con la misma novela, fue finalista en el Premio Biblioteca Breve en 1962, junto a la española Carmen Martín Gaite; el ganador fue Mario Vargas Llosa con *La ciudad y los perros* (1963). También, en 1962, le fue otorgado por unanimidad el Premio Literario Esso con la novela *Detrás del rostro* (1963). En 1963 fue finalista del Premio Casa de las Américas con la novela *Chambacú, corral de negros* (1963). Y en 1982, en lo que se considera su segunda etapa como novelista, obtuvo el Premio Interamericano de Literatura Francisco Matarazzo Sobrinho en São Paulo, con su novela cumbre *Changó, el gran putas* (1983).

Las novelas, el papel de la mujer y las formas de poder

Las novelas de Zapata Olivella están cargadas de una simbología en donde la mujer o las mujeres cobran especial relevancia. La mirada interpretativa sobre estas y el poder o las ideologías que representan debe verse desde dos planos: el estrictamente narrativo, en el que cada construcción tiene un sentido en la trama, y el plano ideológico

que teje un todo estructural que corresponde a la visión del mundo del autor, a su ideología y a la *toma de posición* en su escritura.

Tres mujeres son determinantes en su ópera prima *Tierra mojada* (1947): Estebana, La siria y María Teresa. La novela relata la vida de una familia de campesinos que son despojados de su tierra por el gamonal Jesús Espitia, quien ejerce un dominio político, social, religioso y económico en toda la extensa región del Sinú. La familia sufre toda serie de miserias y padecimientos mientras intentan vivir en el bosque manglar, luego del desplazamiento. Gracias a su talante y al apoyo de otros expoliados, logran dominar la naturaleza en el delta, en medio de un escenario hostil. Cuando todo parece esperanzador y la cosecha del arroz va siendo fructífera, el hado trágico sobreviene sobre ellos, causado por el Mono Espitia, hijo bastardo del gamonal.

Estebana Segura es la mujer de Gregorio Correa. Es la madre de sus dos hijos y fundadora mítica de Los Secos. Lleva en sus hombros el peso de las labores de la casa y también de la cosecha. Su prudencia, en varios episodios de la novela, evita que aparezca tempranamente la tragedia. Sus saberes ancestrales sobre etnomedicina transversalizan la obra y sostienen el pensamiento mágico-religioso que soporta a su comunidad.

La Siria, por otra parte, es la comerciante del pueblo donde todos los campesinos se ven obligados a cambiar el arroz. El grano funciona como trueque, haciendo las veces de moneda. Siempre, la negociación es desigual y prevalece el espíritu leonino de la comerciante. Es el arquetipo de la usurera que explota a los despojados y que se vale de su “superioridad” para imponer sus condiciones. Muchos sirio-libaneses que llegaron al Sinú, a mediados del siglo XIX, lograron acumular grandes riquezas producto de su habilidad para los negocios.

María Teresa es el sino trágico. Es la mujer revictimizada que carga con la semilla de la violación. José Darío, hijo mayor de Gregorio y Estebana, sucumbe ante su belleza. Sin embargo, los padres de María Teresa tenían otros planes para su vida. El único hijo bastardo del gamonal, el Mono Espitia, había pagado para casarse con ella. En medio de las festividades del pueblo de Moñitos y siendo María Teresa la inminente reina, es raptada a voluntad por "los sequeños" delante de los opresores. Ante la afrenta, y ya siendo la legítima esposa de José Darío, María Teresa es violada por el Mono Espitia, trayendo a la vida un hijo blanco. Este episodio desencadena la furia de "los sequeños", quienes van en busca de venganza. El saldo deja tres muertos: José Darío, el Mono Espitia y el perverso capataz Félix Morelos.

Los personajes femeninos en esta novela tienen diversas funciones: por un lado, Estebana representa el arquetipo de la mujer que tiene la responsabilidad de la crianza de los hijos; es, al mismo tiempo, el sustento de los saberes ancestrales y el soporte emocional de su familia desde el pensamiento mágico-religioso; la Siria es el lado adverso, la imagen del agiotista que se aprovecha de su condición jerárquica para explotar al otro; es la persona que impone las condiciones de comercialización del bien más preciado de "los sequeños"; y María Teresa es el símbolo de lo inevitable, el signo ineludible de la tragedia. Con este último personaje femenino, Zapata Olivella establece una intertextualidad con la tradición homérica.

En *La calle 10* (1960) las mujeres tienen un papel protagónico. A diferencia de *Tierra mojada* (1947), cuyo escenario es la nación rural y campesina, la historia de esta novela se desarrolla en la zona céntrica de la capital de la República de Colombia, durante la fatídica muerte

del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán. Todo ocurre en una calle llena de miserias, humillados y excluidos. Por sus contornos desfilan habitantes de calle, prostitutas, vendedores ambulantes, meseras, ladrones juveniles, pandilleros, comerciantes, carniceros, truhanes, pillos, avivatos, policías, estudiantes universitarios y uno que otro agitador social. Un abanico de personajes que intentan sobrevivir en una fría capital al borde del colapso.

La novela está dividida en dos partes bajo el signo bíblico de *Semilla* y *Cosecha* (Zapata, 1960). En *Semilla* se muestran todos los personajes en un juego de voces intercaladas, donde el lector debe hacer un esfuerzo para no perderse. Las familias que estructuran el relato comparten el hambre, la desesperanza y una muerte que pende como espada de Damocles. Todos los personajes, incluyendo a quien representa la ley, el policía Rengifo, y los dos líderes sociales, "Mamatoco" y el poeta Tamayo, quienes también han tomado partido en el estallido social, están subordinados por la figura de las mujeres. Varias de ellas cohesionan la novela, en especial la "Capitana", Tomasa, "la Pecosa" y Ruperta.

La "Capitana" es la líder vendedora de la Plaza de Mercado y quien frena los abusos del administrador de esta. Su espíritu agitador y revolucionario la lleva a enfrentarse a los cobradores y celadores de la plaza. Sus arengas en contra del alza en los impuestos, en contra de los tiranos que "asfixian a la población" y en contra de la policía que intenta dar captura a quienes difundían el periódico *La voz del pueblo*, le otorgan un poder emancipador. Es un personaje consciente, sin miedo, con voz propia y reflexiva en torno a la situación caótica que se vive en las calles, antes del magnicidio. Cuando se enfrenta a la policía, no tiene temor en gritar: Vayan y díganle al gobernador

que el hambre no se acalla con balas. Lamentablemente, su voz se silencia en el capítulo *Cosecha*.

Tomasa es la otra mujer líder. Es la ventera de la chichería: la cantina popular donde todos los personajes concurren. La cantina es el espacio de la carnavalización. La chicha fermentada, el aguardiente, las cervezas, las morcillas, las paticas de cerdo y todos los personajes de *La calle 10* se juntan con el hollín y el bullicio. En medio de la algarabía, también funciona la mesa de redacción del periódico *La voz del pueblo*, donde "Mamatoco" y el poeta Tamayo preparan la próxima edición. Tomasa ama al poeta Tamayo y lo encubre para que la policía no lo halle. Enfrenta a los uniformados con su temperamento y su templanza.

A la "Pecosa" y a Ruperta las une la venta de su cuerpo. La primera no tiene familia, solo las prostitutas con quienes celebra en la cantina cuando le va bien con un cliente de la alta sociedad bogotana. Ruperta aún no vende su cuerpo, pero es abusada por un vendedor de la plaza que se aprovecha del hambre y la ruina en la que vive con sus hermanos, su padre, su madre y su otro hermano recién nacido. La "Pecosa" sobrevive a la oscura noche de El Bogotazo y allí ve pasear a los tantos saqueadores de la ciudad que ahora arde en llamas. Ruperta despierta al lado de sus hermanos, en la calle, con un deseo en su cuerpo recién iniciado. La imagen es el anuncio de que su vida no tiene otro camino.

En *Chambacú, corral de negros* (1963), las mujeres vuelven a ser el centro de la narración, aunque el personaje principal sea Máximo, el asesinado líder de barrio que busca un mejor porvenir para los suyos. Zapata Olivella introduce la pluralidad de voces —en una especie de corifeo— para mostrar diferentes perspectivas sobre la situación social

de los miserables relegados a una isla putrefacta. Desde la mirada externa de la mujer personaje Inge, esposa de José Raquel, venida desde Suecia para insertarse en la familia caribeña de la "Cotena", hasta la lucha por la identidad y la educación liberadora, representada en personajes como la maestra Domitila.

A lo largo de la novela se percibe la constante discriminación y la marginación que sufren los habitantes de la isla por parte de la élite blanca de la ciudad. La exclusión es tal que lo único que une físicamente al barrio con la Cartagena pudiente es un endeble puente de madera, una especie de umbral que se convierte en testigo directo de la disputa entre ambas caras de la moneda: por un lado, los negros "chambaculeros" arraigados a sus costumbres, tradiciones y a su lodazal tierra; por el otro, la sociedad heredera de la colonia tras las murallas, que mira como extraños e invasores a los habitantes de Chambacú.

La novela está organizada en tres grandes capítulos: *Los soldados*, *El botín* y *La batalla*. Dos trasfondos históricos sirven de sustento a la trama argumental: el despojo o desalojo (reasentamiento diríamos hoy en tono eufemístico) de los habitantes de la Isla de Chambacú de la ciudad de Cartagena, adelantado históricamente en 1971, y la participación del Batallón Colombia No. 1 de las fuerzas militares en la batalla entre Corea del Norte y Corea del Sur, entre 1951 y 1954, cuyo saldo para Colombia dejó 196 muertos y más de 400 heridos. Justamente, la novela empieza con una redada adelantada en Chambacú cuyo único propósito era reclutar soldados para esta guerra.

Tres mujeres estructuran el relato: la "Cotena", desplazada y madre de cinco hijos, entre ellos Máximo, quien muere a manos de su hermano José Raquel. Inge, la sueca, esposa de José Raquel, y Domitila, la

maestra que emancipa con sus enseñanzas a los niños y jóvenes de Chambacú.

La "Cotena" es la coprotagonista de la novela al lado de su hijo Máximo, líder natural de Chambacú. Es el sostén familiar y figura bíblica del bien y del mal: ella es la madre de *Caín*, pero también de *Abel*. Es la madre de Máximo, quien desea la liberación de Chambacú; pero también de José Raquel, el avivato que saca provecho de los muertos en la Guerra de Corea y que termina matando a su hermano Máximo. La "Cotena" va de principio a fin en la novela, cargando a cuestas el sufrimiento de todo un pueblo y de su propia familia; es la gran metáfora de todas las madres de un país que han padecido un conflicto armado en el cual sus hijos se ubican en dos bandos distintos.

Inge y Domitila son, contrario a la "Cotena", la voz de la conciencia. Inge proviene de Suecia. Es la esposa de José Raquel. Sin embargo, sabe que su marido representa el mal. Cuando Inge siente en carne propia toda la realidad de Chambacú, toma partido y decide ubicarse del lado de los oprimidos. No es una simple situación étnica: es una condición humanitaria. Inge es consciente de que debe estar del lado de los que no tienen voz, del lado de los excluidos. La maestría de Zapata Olivella estriba en incluir este personaje blanco en medio de un escenario afrocolombiano para que sea quien denuncie el racismo.

La maestra Domitila, en la misma línea, es la voz beligerante con guante de seda. Es la emancipadora, la voz femenina que busca perpetuar el legado de la luz en medio de las tinieblas de Chambacú. Como *Prometeo*, entrega el conocimiento a los niños de la isla para que se acerquen al conocimiento. Su voz es la continuidad de los derechos humanos de los chambaculeros y del discurso iluminador de Máximo. Al final de la novela, cuando toda esperanza parece estar

perdida tras el asesinato del líder, la escuela y su maestra brotan como la única salvación:

Al cruzar la cocina, Dominguito dijo en voz baja a la tía: —Camilo y los demás muchachos nos esperan en la escuela de la señorita Domitila. Ya llevo las semillas de aguacate. La dobladora de tabaco podía cerrar los ojos a Máximo con cuatro puntadas de hilo, pues muchos ya los tenían abiertos (Zapata, 2020, p. 172).[32]

Reflexiones finales

Las ideologías que asumen los personajes femeninos en las novelas de Zapata Olivella no se distancian de la visión del autor. En todas, el eje común que las transversaliza es la violencia y la exclusión que han sufrido la inmensa mayoría de los habitantes de Colombia a través de la historia. Una lucha fratricida que no ha tenido un instante de sosiego y cuya causa estructural está en la desigualdad en todas las esferas; algo que se ha padecido en el campo y en la ciudad, como lo demuestra el autor. Se trata de una mirada aguda sobre una república que, desde su creación, no reconoció la diversidad étnica y ha perpetuado en una minoría elitista el pensamiento hegemónico colonialista.

Zapata Olivella construye una estética desde el mestizaje, desde lo pluriétnico, y les da voz a los personajes anónimos: al campesino, al vendedor, al desplazado, al habitante de calle, lo cual lo convierte en un escritor que supo interpretar el sentimiento popular. Sus obras representan la entrada de Colombia a la modernidad, la superación del paisaje bucólico y de la exuberancia de la naturaleza como protagonistas de la Colombia mágica y maravillosa, para entrar en la Colombia real y sufrida.

[32] La edición de *Chambacú, corral de negros* que aquí se cita, corresponde a la edición conmemorativa que la Universidad del Valle y otras universidades publicaron en 2020.

Su preocupación es la misma de Rulfo, Azuela, Alegría, Carpentier y García Márquez, aunque desde registros estéticos distintos. Es el deseo del autor de que la literatura y la novela nacional se conviertan en fuente de análisis de los problemas históricos y sociales que ha vivido el continente. Zapata Olivella busca, con su literatura, la promoción de una ideología liberal que cuestione el *statu quo*. No son novelas ideológicas ni emancipadoras, ni tampoco novelas de estricto compromiso o de denuncia social. Son novelas de un análisis profundo de una sociedad, de un país, de un territorio donde la violencia y las formas de exclusión se han perpetuado a través del tiempo.

Zapata Olivella, que asimiló las técnicas narrativas de vanguardia, incorpora desde su segunda novela el uso del monólogo interior, la asociación libre de pensamientos, la ruptura del tiempo, las observaciones sensoriales y la puntuación y sintaxis deliberadamente alteradas. Los premios y distinciones recibidos en la década del 60 son una muestra de ello. Tal vez el exceso de denuncia que caracterizó sus primeros escritos, su militancia política abiertamente comunista y su preocupación por construir una literatura nacional comprometida con la realidad del país le valieron la exclusión de los primeros estudios críticos y sistemáticos de la novela colombiana y latinoamericana, que consideraron como autores representativos e hitos literarios otras estéticas menos comprometidas con procesos políticos. Pensar la literatura desde las regiones, desde otras categorías de análisis, o “pensar la literatura como un gran proceso cultural” en palabras del maestro César Valencia Solanilla, citando al gran crítico argentino Noé Jitrik, es tarea de los nuevos estudios literarios y, por ende, de los nuevos investigadores.

Referencias

Curcio Altamar, A. (1975). *Evolución de la novela en Colombia*. Instituto Colombiano de Cultura.

De las Casas, B. (1985). *Brevísima relación de la destrucción de las Indias.* Sarpe.

Díaz-Granados, J. L. (2003). *Manuel Zapata Olivella, su vida y su obra.* Información digital.

Fernández de Enciso, M. (1974). *Summa de Geografía*. Biblioteca Banco Popular.

Fernández de Oviedo, G. (1950). *Sumario de la historia natural de las Indias*. Fondo de Cultura Económica.

García Márquez, G. (2002). *Vivir para contarla*. Random House Mondadori.

Giraldo B., L. (1994). *La novela colombiana ante la crítica: 1975—1990*. Editorial Facultad de Humanidades - CEJA.

Menton, S. (1978). *La novela colombiana: planetas y satélites*. Fondo de Cultura Económica de España.

Múnera, A. (2010). *Manuel Zapata Olivella, por los senderos de sus ancestros*. Ministerio de Cultura, Biblioteca de Literatura Afrocolombiana.

Ong, W.J. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica de México.

Williams, R. (1992). *Novela y poder en Colombia: 1844—1987*. Tercer Mundo Editores.

Zapata Olivella, M. (1947). *Tierra mojada*. Editorial Bedout.

Zapata Olivella, M. (1960). *La calle 10*. Ediciones Casa de la Cultura.

Zapata Olivella, M. (1963). *Chambacú, corral de negros*. Editorial Bedout.

Zapata Olivella, M. (2020). *Chambacú, corral de negros*. Universidad del Valle.

Zapata Olivella, M. (1983). *Changó, El gran putas*. Editorial La Oveja Negra.

Zapata Olivella, M. (1990). *Levántate, mulato: por mi raza hablará el espíritu*. Rei Andes.




CRISTINA
RIVERA GARZA
El mal de la taiga
LITERATURA RANDOM HOUSE


FERNANDA TRÍAS
El monte de
las furias



Capítulo 7

Narrarse a una misma:

los archivos propios de *El mal de la taiga* (2012) de Cristina Rivera Garza y *El monte de las furias* (2025) de Fernanda Trías

María Alonso Herrero
Universidad de Sevilla, España

Resumen

Este artículo propone una lectura de las novelas *El mal de la taiga* (2012), de Cristina Rivera Garza, y *El monte de las furias* (2025), de Fernanda Trías, centrada en la escritura de un archivo personal en sus tramas. En la obra de Trías, una mujer se sirve de un cuaderno para dejar por escrito todo aquello que observa en la montaña y considera de valor. Pese a que estas anotaciones no construyan un relato para ojos ajenos, para ella suponen un método de aprendizaje para comprender el entorno que habita. En cuanto a la obra de Rivera Garza, una exdetective parte hacia la selva en búsqueda de una mujer que abandonó a su esposo hace años. Para poder desarrollar su investigación, comienza un archivo al que titula "El mal de la taiga", expresión que da título a la novela. La narración hace referencia constante a este documento, ya que, mientras que la realidad se va volviendo más y más confusa, la narradora se remite a este como forma de poder narrar lo vivido. Asimismo, la lectura de los diarios de la mujer a la que busca no le resulta fructífera: reconoce la dificultad de entender el hilo conductor de un texto íntimo ajeno, más si este se basa en un glosario de términos sobre la tierra. De esta forma, ambas novelas presentan personajes femeninos que, tras huir de las

ciudades, se encuentran fascinados por el medio natural que habitan y que utilizan la escritura como archivo que recoge lo que observan.

Palabras clave: Cristina Rivera Garza, Fernanda Trías, diarios, archivo, violencia, escritura testimonial.

Abstract

This article proposes a reading of the novels *The Taiga Syndrome* (2012) by Cristina Rivera Garza and *The Hill of Wrath* (2025) by Fernanda Trías, focusing on the writing of a personal archive in their plots. In Trías's work, a woman uses a notebook to write down everything she observes in the mountains and considers valuable. Although these notes do not constitute a story for others to read, for her they are a method of learning to understand the environment she inhabits. In Rivera Garza's work, a former detective sets off into the jungle in search of a woman who abandoned her husband years ago. In order to carry out her investigation, she begins an archive entitled 'El mal de la taiga,' the expression that gives the novel its title. The narrative constantly refers to this document, since, as reality becomes more and more confusing, the narrator refers to it as a way of narrating what she has experienced. Likewise, reading the diaries of the woman she is looking for is not successful: she recognizes the difficulty of understanding the thread of someone else's intimate text, especially if it is based on a glossary of terms about the land. In this way, both novels present female characters who, after fleeing the cities, find themselves fascinated by the natural environment they inhabit and who use writing as an archive recording what they observe.

Keywords: Cristina Rivera Garza, Fernanda Trías, diaries, archive; violence, testimonial writing.

Introducción

Las novelas *El mal de la taiga* (2012), de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza, y *El monte de las furias* (2025), de la escritora uruguaya Fernanda Trías, provocan inquietud en los lectores gracias a un personaje similar: una mujer que ha decidido abandonar la ciudad para adentrarse en la naturaleza. Las mujeres de ambas novelas son percibidas como excéntricas por los personajes que no comparten esta decisión, quienes tratan de disuadirlas para que abandonen este modo de vida. En el caso de *El mal de la taiga*, la narradora es una exdetective que es contratada por un hombre para que encuentre a su esposa, quien huyó a la selva junto a un amante. Su encargo está motivado por las postales y notas que ella ha estado mandándole, lo que le convence de que realmente desea que él la encuentre y la traiga de vuelta. En *El monte de las furias*, la narradora es la propia mujer que ha migrado a la montaña, asqueada por el modo de vida de las ciudades. Este personaje vive a solas en las faldas de la montaña, es conocida como la "montañera" por los habitantes más próximos y se relaciona exclusivamente con un hombre encargado de cuidar del terreno, al que se refiere como el Celador. Ella también va a ser alentada a abandonar su casa, pero mediante formas más violentas, ya que es vista como un peligro para aquellos que viven en los pueblos más próximos. Las acciones de los hombres no solo tienen consecuencias en estas mujeres, sino también en los lugares que habitan, dándose una relación de dominación bidireccional: desde la propia montaña que describe el humo de las fábricas donde trabajan los hombres que violentan a la protagonista, a los leñadores que llegan a la selva y arrasan con sus bosques de día mientras que por la noche frecuentan los prostíbulos de la zona.

Las mujeres de estas novelas tienen otro rasgo en común: escriben de una forma que parece tener sentido solo para ellas. Mientras que las postales de la esposa son malinterpretadas por su marido, las anotaciones que la montañera hace en su cuaderno no constituyen un relato para nadie más. Destaca una escritura más: la narradora de *El mal de la taiga* debe entregar un informe sobre su expedición al hombre que la ha contratado. Su narración está marcada por ese deber de comunicar posteriormente lo vivido, aunque dado lo inusual de la experiencia, esta debe plantearse cómo transmitirlo. Los archivos de ambas novelas se constituyen como valiosos testimonios sobre el entorno, pero también suponen un espacio de expresión posible para estas mujeres que se ven cercenadas por un sistema que intenta empujarlas a formas de existencia en las que no encajan.

Escribir la montaña desde ella

El monte de las furias (2025), la más reciente novela de la escritora uruguaya Fernanda Trías, tiene como protagonista a una mujer que se refugia en la montaña ante la violencia sufrida en las ciudades. Estas malas experiencias, vinculadas estrechamente a la figura de su madre, la mueven a vivir sola en la ladera de la montaña. Desde ahí, pasa los días estudiando el entorno, vigilando que nadie se acerque al alambre que cerca la tierra y manteniendo su jardín en orden. Es gracias a su narración que sabemos que, debido a una decisión unilateral de su madre, fue sacada del colegio muy de niña. Pese a haber adquirido las destrezas usuales de la edad, como leer y escribir, la mujer, conocida como “la montañera”, marca este suceso como un momento clave que la separa del conocimiento:

> Ahí estaba la Biblioteca del Saber y las respuestas a un mundo del que ya no hacía parte. No es que mi madre, al sacarme de la escuela, me hubiera quitado el conocimiento, sino que yo había dejado de existir para él, y así, como quien se hunde en la noche, yo me había hundido en el misterio. (Trías, 2025, p. 181)

De esta forma, dejar de estar escolarizada ya la ubica en una posición marginal, llevándola a un estado de soledad frente al resto de niños. El hecho de saber leer y escribir la caracteriza a lo largo de la obra, como se aprecia cuando recibe la visita de un grupo de mujeres pertenecientes a los testigos de Jehová. Dado que desean que adopte sus costumbres y abandone la montaña, destacarán estas destrezas como una señal de que ella no pertenece allí: "Pero vos sabés leer, dijo la alta, vos sabés escribir. Naciste para andar entre los que son como vos, no entre los arbustos y las espinas, entre las gallinas y los piojos" (Trías, 2025, p. 57). La alfabetización es lo que la marca como humana, como ser que debe insertarse en una sociedad y vivir en compañía.

En su día a día se relaciona exclusivamente con el Celador, hombre que también vive en las faldas de la montaña, aunque más abajo, y que se encarga de vigilar que nadie se acerque a la valla que rodea el terreno. Este personaje hace de nexo entre la protagonista y la civilización, puesto que la provee de cuadernos y rollos de fotografías en sus visitas al pueblo, dadas las reticencias de ella: "Uno de los primeros encargos que le hice al Celador fue un rollo de fotos. Ya el primer día que subí supe que no bajaría más, que nunca volvería a ese pueblo miserable" (Trías, 2025, p. 33). Desde su casa, la montañera narra su entorno a través de fotografías y anotaciones que hace en sus cuadernos, estableciendo una jerarquía entre estas herramientas:

"Me dije que debía reservar las fotos para esas cosas que no pudiera explicarme bien, aquello que quisiera entender con el ojo (digámoslo así). Si algo puede explicarse con palabras, entonces no necesita foto" (Trías, 2025, p. 34). La imagen, por lo tanto, se conserva para momentos concretos en los que la palabra no alcanza a retratar lo que la protagonista encuentra en la naturaleza. En los momentos en los que ella misma duda de la fidelidad de su relato, utiliza la cámara para conformar un archivo de aquello que le parece insólito: "Creo que no me expliqué bien: lo que dije el otro día sobre el bosque de pinos, *como personajes en uniforme*, y por eso preferí sacarles una foto" (Trías, 2025, p. 33). La escritora estadounidense Susan Sontag plantea en su ensayo *Sobre la fotografía* (1977) que estas a menudo pasan por pruebas, borrando posibles dudas respecto a los relatos que nos llegan. Incluso Roland Barthes llega a declarar en *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (1980) que "La Fotografía puede decírmelo" (2009, p. 48). La fotografía del bosque supone un refuerzo para el escrito de la montañera, una afirmación de sus palabras[33]. Sontag (2014) también propone que fotografiar es "un acto de no intervención" pero "es algo más que observación pasiva" (pp. 21-22). Esto se puede apreciar en la actitud de la protagonista, quien no interviene en el entorno, pero lo habita. Su posición no es pasiva, hay una mirada hacia el medio, pero no es destructiva, no lo daña. Sus fotografías siguen la misma lógica: son el testimonio de quien observa desde la convivencia, sin voluntad de querer modificar el paisaje. En sus

[33] Marta Pascua (2024) ha señalado que "Dado que el ojo humano pierde su lugar de privilegio en favor del ojo de la cámara, con el avance de las tecnologías y la posibilidad de manipulación de las imágenes fotográficas se asiste a la desconfianza definitiva en el sentido de la vista" (p. 45). Pese al valor y la actualidad de esta declaración, este escenario no se produce en *El monte de las furia*s, dado que la protagonista no entra en los esquemas de la modernidad. Su confianza en la fotografía reside, precisamente, en que puede atestiguar lo que ella ya ha percibido, sin afán de compartir esta experiencia.

declaraciones llama la atención esa “creo que no me expliqué bien” en una narración en la que aparentemente no hay un destinatario. Incluso en el plano del monólogo interior, la narradora titubea ante sus declaraciones y duda de que su mensaje haya sido entendido. Antonia Caballines (1989) propone el término “sujeto amortiguado” para apuntar que “las mujeres tienden a atenuar sus propios actos lingüísticos, matizando los juicios y decisiones; tienden a incidir en los aspectos relacionales de la interacción verbal antes que en los relativos al contenido proposicional” (p. 19). La protagonista se erige como una adulta que duda de su capacidad de expresión, desconfianza probablemente ligada a la construcción de su sujeto como mujer que ocupa posiciones insólitas a lo largo de su vida (en la infancia como niña no escolarizada, más tarde como habitante de la montaña). El episodio al que se refiere es narrado apenas unas páginas antes:

> Acá mismo, en la montaña, hay un bosque de pinos. Resalta como un parche oscuro y parejo. El parche se distingue del resto de los árboles que son de todo un poco, como personas sueltas, mientras que los pinos serían personas en uniforme. Están en la zona baja y no pertenecen al bosque de niebla, ensortijado y agreste, lleno de lianas y matorrales que se pelean por el espacio del otro, tallos que reptan hacia la luz por los troncos retorcidos de los árboles y flores que cuelgan de las ramas alimentándose del aire. El monte no pide permiso para subir y debe abrirse paso por donde pueda. Las raíces salen de la tierra, se enroscan en las ramas más bajas y todo forma una gran maraña de nudos impenetrables, excepto a golpe de machete. (Trías, 2025, p. 29)

El pasaje, marcado por un fuerte carácter lírico, retrata el bosque de pinos ante la narradora. Es destacable cómo se recrea en los detalles de esta imagen, para luego dudar de si ha elegido los términos

correctos. Esta búsqueda de la palabra implica cierto respeto hacia la visión en la montaña, un sentimiento de fidelidad hacia lo observado. Asimismo, la descripción se cierra con la idea de un conocimiento intuitivo, alcanzado gracias a la contemplación del medio: "mucho se aprende mirando la montaña". La protagonista se encuentra en una posición periférica constante en el tiempo: mientras que en la infancia es alejada de la escuela y deja de compartir rutina con el resto de los niños, en la adultez decide escindirse de la esfera pública, viviendo en la montaña y creando su relato. Pese a tratarse de una elección propia, la inseguridad asedia a la narradora, quien siente que ha sido privada del conocimiento, no solo del reglado, sino de una forma de vida acorde con sus ideales, que busca en su nuevo hogar: "Todos los días miraba hacia la montaña y en silencio le pedía: *enséñame a vivir*" (Trías, 2025, p. 148).

La escritura está presente de forma constante, resaltada por el dilema entre palabra e imagen, como se aprecia en los cuadernos, provistos por el celador, que la montañera llena con sus pensamientos. El hombre, sorprendido ante la rapidez con la que los agota, le insiste en la posibilidad de que ella comparta su contenido con él. Sin embargo, esta petición está marcada por el sesgo del celador, quien, sin haber leído nada aún, le apremia a que escriba algo que él considera "de valor":

> Y otra cosa, tráigame más papel.
> ¿Ya llenó otro cuaderno?
> Casi.
> ¿Y cuándo me va a leer algo?
> Son sólo ideas sueltas.
> Escriba una historia con mucha acción. Esas son las que más venden.
> ¿Cómo sabe eso?

> Yo sé. Por cada página que alguien pasa, le dan un peso. Pero si su historia es quieta, es aburrida, entonces la gente pasa una o dos páginas y ahí se queda. (Trías, 2025, p. 38)

Frente a la inseguridad de la mujer, resalta la actitud del Celador, quien asegura saber cuáles son las historias que funcionan, es decir, las que se venden. El ritmo de lectura marca tanto la calidad como los beneficios: cuanto más rápido se lee un libro, mayores son las ventas y mejor es este a ojos del Celador. Este discurso no solo se alinea con un sistema de pensamiento que la mujer ha rechazado al mudarse a la montaña, sino que evidencia un desconocimiento extendido respecto al plano literario: "Quería mostrar cómo esas ideas aprendidas —como las que repite el Celador, que ni siquiera lee— se cuelan por todos lados. Todo el mundo las repite como si fueran verdades absolutas. Los propios críticos dicen: "con frases cortas y secas" (Guerra, 2025). Las declaraciones del hombre afianzan las dudas de la mujer, quien se pregunta: "¿De qué voy a escribir yo si no es sobre mis tareas: cocinar, barrer, limpiar, mantener la casa libre de montaña?" (Trías, 2025, p. 41). Las actividades que ocupan su tiempo se resumen en el cuidado del hogar, labor que históricamente se ha vinculado a las mujeres. Como apunta Joanna Russ, la experiencia femenina suele ser leída como menos amplia y representativa, es decir, de menor valor que la experiencia masculina (2018, p. 92). Estos cuadernos, que han ido llenándose de anotaciones sobre las diversas especies con las que se ha encontrado, de repente han quedado ensombrecidos por la idea de que todo aquello con lo que se relaciona la narradora en su día a día no es importante. Así, el cuaderno funciona como una suerte de diario, donde lo escrito solo tiene importancia para su autora. Sylvia Hégélé toma

la asociación que hace Bourdieu de lo masculino/femenino con lo público/privado para señalar cómo la mujer se ha hallado supeditada a lo privado, a una escritura personal, que muchas veces ha asociado al género del diario con la escritura femenina, asumiendo este tipo de escritura como "una actividad al margen de las demás producciones literarias" (Hégélé, 2018, p. 278). Las anotaciones que hace la narradora no forman un hilo narrativo, sino que se constituyen más como una serie de observaciones sobre el entorno. Pese a ello, estas descripciones poseen un fuerte carácter lírico, como se puede apreciar en el pasaje sobre los bosques de pino. Tanto los cuadernos de la protagonista como *El monte de las furias* destacan por el cuidado del lenguaje y un ritmo supuestamente lento, coincidiendo la escritura de esta mujer *outsider* con la propuesta literaria de Trías. Esta preocupación por el lenguaje persiste en la montañera, quien señala que "cuidar las palabras consiste en saber todo lo que una palabra trae colgando" (Trías, 2025, p. 28). Por ello, para poder valerse de cierto léxico, necesita conocer los significantes que se esconden detrás. Aparece de nuevo la idea de la montaña como educadora, pero también la del cuaderno como método de aprendizaje. Béatrice Didier (1976) plantea que las escritoras toman el limitado espacio que poseen y lo convierten en objeto de conocimiento (p. 23), como la narradora, quien toma las herramientas de un espacio que le ha sido negado (la escuela) para asentar los conocimientos de un nuevo entorno, al que llega por sus propios medios (la montaña).

Es al llegar al final de la novela, tras presenciar cómo la mujer es violentada por un grupo de hombres que llegan a su casa y le exigen que se marche bajo el motivo de que asusta a los habitantes más

cercanos, cuando el lector comprende que el primer capítulo remite a este suceso, por lo que nos encontramos con una narración póstuma:

> Yo, que nunca había conocido la idea del tiempo como algo escaso, que nunca creí en el tiempo como una sustancia capaz de agotarse, estoy aquí (ironía de la vida) apurándome a llenar esta última hoja antes de que el sol despunte sobre el bosque de niebla. Los ladridos de la jauría, quién iba a decirlo, ahora me tranquilizan. Confirman que no me he quedado ciega y que la oscuridad que empuja al otro lado de la ventana es el color de la noche. En unos minutos, cuando los pájaros estallen en burbujas, sabré que se hace tarde.
>
> Tengo que dejar mi casa.
>
> Tengo que dejarla antes del amanecer, me dijeron. Vinieron de a cuatro a decírmelo, como si con uno no alcanzara. Pero ya voy a llegar a eso también. Antes quiero poner por escrito que las casas sí son cosas, porque cualquiera puede quitártelas. (Trías, 2025, p. 14)

La narración de *El monte de las furias* resulta ser un testimonio de la protagonista, quien siente la necesidad de registrar lo ocurrido: "Antes quiero poner por escrito que las casas sí son cosas". El relato se convierte así en una prueba, un vestigio de la violencia que la expulsa de su hogar. La urgencia de la escritura ("apurándome a llenar esta última hoja") viene dada por el tiempo marcado por los hombres: "Tengo que dejarla antes del amanecer"—me dijeron—. Vinieron de a cuatro a decírmelo, como si con uno no alcanzara. Pero ya voy a llegar a eso también". El episodio final ya ha sido adelantado en una de las primeras páginas, pero la narración ha seguido un esquema cronológico, que le permite asentar su motivación de vivir en la montaña para luego ilustrar que la decisión de marcharse le es impuesta. *El monte*

de las furias recoge así la experiencia de una mujer a la que, pese a su insistencia, se le niegan espacios fundamentales (casa, escuela, etc.), quedándole la escritura como vía para dar testimonio de ello.

Leer y reescribir la huida al bosque

En *El mal de la taiga* (Rivera Garza, 2019), la narradora no es la mujer que ha abandonado la ciudad, sino de una detective[34] que ya no ejerce a raíz de los múltiples casos que no ha sido capaz de resolver. En este nuevo encargo, un hombre le pide que busque a su esposa, quien huyó al bosque junto a su amante hace años. El cometido viene acompañado de una carpeta llena de documentos, entre los que se encuentran las cartas y fotos que la mujer le ha estado mandando. Para el marido, estas suponen una prueba de que ella realmente desea ser encontrada y volver a su lado, como alude el título de la novela, referencia a la locura de quienes desean huir de la selva y no lo consiguen. Grazyna Walczak (2015) señala *El mal de la taiga* como una actualización de las denominadas *novelas de la selva*, entre las que se encuentran obras cumbre de la literatura hispanoamericana como *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, *Canaima* (1935), de Rómulo Gallegos y *Los pasos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier. En todas ellas está presente el tropo del viaje hacia la selva, pero destaca que, en la novela de Rivera Garza, el espacio se ve sustituido por el bosque boreal, aunque emule el mismo tropo que las novelas mencionadas anteriormente. Walczak (2015) apunta la relación del título con el "mal de la selva", padecimiento que, según las leyendas, sumerge a los afectados en un estado de delirio. Este mismo nombre se utilizaba

[34] Su personaje, conocida como la Detective, ya ha aparecido en la obra de Rivera Garza, protagonizando *La muerte me da* (2007), novela que narra la historia de una profesora de universidad que no para de encontrarse cadáveres de hombres asesinados.

para denominar al frenesí amoroso a finales del siglo XIX, asociando el carácter tropical de la selva con la pasión de los amantes. Pese al cambio de escenario —selva por bosque nórdico— el título hace de puente para el lector entre la historia en la que va a adentrarse y los mitos propios de estos relatos, con los que probablemente ya se encuentre familiarizado (Walczak, 2015, p. 192).

Aunque sospeche que este caso se sumará a su nómina de fracasos, la detective lo toma y promete abrir un archivo titulado "El mal de la taiga", homónimo a la novela, "para anotar ahí, en distintas tipografías, las dudas, los hallazgos, los hilos sueltos" (Rivera Garza, 2019, p. 27). Este archivo personal de la narradora irá engrosando según su búsqueda avance, ya que servirá de testimonio de su viaje, pero también como forma de enfrentarse a su empleador a la hora de rendir cuentas sobre la investigación. Ivonne Sánchez (2019) apunta que la propia novela debe entenderse como el archivo del caso, mientras que lo narrado constituye el reporte que la narradora debe entregar (p. 83). *El mal de la taiga* se erige como una amalgama de referencias intertextuales a cuentos populares, recuerdos de la búsqueda —marcados por verbos conjugados en antepretérito— y reflexiones en torno a la escritura, ya sea la propia o la de la mujer desaparecida.

Según avanza la historia, la voz de la detective se vuelve dubitativa e insegura, trastabillando constantemente con los tiempos verbales y cuestionando si su propio relato es fiel a la realidad. Estos cambios son fáciles de percibir, ya que se pasa de afirmaciones como "en el reporte que eventualmente escribiría" (Rivera Garza, 2019, p. 43) y "todo esto escribiría en el reporte que eventualmente le enviaría al hombre" (Rivera Garza, 2019, p. 62) a "eso escribiría en mi informe para el hombre de una ciudad que cada vez me costaba más trabajo

imaginar" (Rivera Garza, 2019, p. 81) y "eso tendría que advertirle antes de proseguir con el informe que, eventualmente, escribiría para un hombre que, tal vez, existiera" (Rivera Garza, 2019, p. 86). Durante la narración, no solo el reporte se ve trastocado, sino que el punto de origen se difumina y la figura del hombre empieza a desvanecerse, llegando a dudar de la veracidad de este. Pese a la escritura titubeante de la detective en un inicio, el término "sujeto amortiguado", que se utiliza en el apartado anterior para hablar de la escritura de la montañera, resulta insuficiente para este caso, la desconfianza se ve incrementada en el texto porque se encuentra en un entorno que la empuja a ello. Ahí, en su archivo personal, se encuentran los primeros indicios de que el mal de la taiga ha comenzado a asediarla, alterando su capacidad de discernir entre ficción y realidad. El viaje que la narradora emprende no es exclusivamente un movimiento físico *hacia el bosque*, sino que también supone un poner en cuestión aquello que se deja atrás: tanto la ciudad como el hombre están ligados a un sistema de creencias que dejan de funcionar dentro del bosque. Si bien la detective mantiene la creencia de que "nada de lo escrito ocurre nunca tal cual" (Rivera Garza, 2019, p. 38), reafirmando la idea de que todo texto conlleva cierto grado de ficción, es consciente de cómo la escritura del informe varía, encontrándose con un archivo que va tornándose personal: "Eso escribía en un informe que, a esas alturas, parecía más un diario íntimo que el tipo de texto destinado a recabar y ofrecer información exacta y objetiva". Reconocer este relato como escritura diarística implica asumir que la comprensión de esta pasa a ser exclusivamente propia, ya que "solo yo entendería al final, no tenía mucho caso" (p. 91), dejando atrás el propósito inicial de informar al empleador en pos de un testimonio que recoge

la experiencia vivencial del viaje emprendido. No obstante, esta no es la única mención al género que se hace en la novela, dado que antes de emprender la búsqueda, la detective examina los diarios de la mujer, intentando encontrar alguna clave que la ayude en su misión. Como ella apunta respecto a la posibilidad de una lectura ajena sobre su archivo, el resultado frente al diario de la mujer desaparecida es en vano:

> Se aprende poco en realidad leyendo diarios ajenos. Antes de partir había leído con todo cuidado los diarios de la mujer y, sin embargo, tenía poca idea de quién era o qué buscaba. Tenía tan poca idea de ella como ella misma al escribirlo, supongo. Los diarios, más que cualquier libro, en eso tuve que recapacitar mientras le daba vuelta a las tantas hojas, se escriben en esa clave íntima capaz de evadir el entendimiento del lector y, a menudo, del escritor mismo. De la escritora. Llevaba en la cabeza, eso sí, algunas imágenes suyas. La recurrente imagen del bosque, por ejemplo. La palabra "conífera". La palabra "boreal". La palabra "vereda". Constituían, todas juntas, una especie de mantra o las cuentas de un rosario sentimental. Cuando nada más parecía tener sentido, el sentido se guardaba dentro de esas palabras inexpugnables. (Rivera Garza, 2019, pp. 34-35)

Resulta inevitable relacionar este pasaje con la conversación entre la montañera y el celador sobre la escritura analizada en el apartado anterior. En este fragmento, la voz que narra no es la autora de los diarios, sino una lectora que se inmiscuye en ellos. Ante la falta de comprensión, la narradora opta por achacar su estado de desubicación al delirio de la mujer desaparecida ("tenía tan poca idea de ella como ella misma al escribirlo"). Es destacable cómo estos vocablos que inundan los cuadernos están relacionados con el medio:

"conífera", "boreal" o "vereda" son significantes cuyos matices se pierden para el habitante de ciudad que no está familiarizado con ellos. Al no hallar un relato con la estructura esperada —introducción, mucha acción y desenlace, como sugiere el Celador de *El monte de las furias*—, la narradora reduce estas anotaciones a un "mantra", cuyo sentido se encuentra en aquellos términos que no logra descifrar. Al no haber emprendido su misión, aún desconoce los efectos del bosque sobre la capacidad para narrar, pero también está omitiendo que los escritos de la mujer, al igual que su archivo, constituyen un espacio de expresión íntimo, libre de prejuicios asociados a la rentabilidad, calidad o veracidad del texto. Como en *El monte de las furias*, el cuaderno propio supone una forma de autolegitimar aquellos relatos a los que el sistema no da cabida, donde "eso inservible del lenguaje se convierte en estrategia creativa" (Sánchez, 2019, p. 108). Cabe destacar que, mientras reflexiona sobre los tiempos de la investigación, la narradora diserta sobre lo que se precisa para ello:

> Se necesitan recursos, por supuesto. Pero sobre todo se necesita paciencia, ese don; o se necesita algo más en qué pensar. Una cierta capacidad de distracción. Se necesita un lugar interno o un lenguaje intransferible dentro del cual sea posible refugiarse. Es necesario, sí, un refugio. Cualquier refugio. (Rivera Garza, 2019, p. 55)

El espacio o la expresión propia se encarnan en la forma del diario, posibilitando así ese refugio que posibilita su trabajo. Al igual que en *Una habitación propia* (1929), famoso ensayo de la escritora británica Virginia Woolf sobre la condición de la mujer escritora, o en *Un lugar seguro* (2019), versión más actual de este tema por parte de la autora mexicana Olivia Teroba, quien reflexiona sobre qué se necesita hoy

en día para escribir, la idea de que la investigación y la escritura necesitan recursos para verse materializadas se mantiene vigente en este texto. Esa paciencia, ese *algo* en lo que pensar, se traduce también en la fórmula "tiempo para pensar, tiempo para escribir", que Adrienne Rich (1972) señaló como necesario para la escritura (p. 24).

La búsqueda de la esposa desaparecida no se sustenta exclusivamente en la recompensa, sino que la detective comparte la convicción de que esta espera ser encontrada: "Pensé que alguien que enviaba mensajes desde cada lugar que deja atrás era alguien que querría ser encontrado" (p. 92). Ese archivo recogido por el marido y entregado dentro de una carpeta, definido por Andrés Olaizola como "el inicio de una trayectoria literaria" (Rivera Garza, 2024, p. 74), persuade a la detective de que estos mensajes tienen como propósito ser rescatada para volver a la ciudad y a la vida abandonada. Sin embargo, una vez que la detective se encuentra con los amantes, toma conciencia de su error, ya que la esposa fugada ni se plantea volver a la ciudad. El motivo detrás de sus envíos resulta ser bastante simple: "—Queríamos que supiera que estábamos bien —dijo ella, volviéndonos a ver—. Queríamos que supiera que no pasábamos peligro. El plural. El singular. "El plural otra vez" (Rivera Garza, 2019, p. 120). Los telegramas, cartas, fotos y otros documentos tan solo son una prueba de que la mujer no corre ningún peligro en esta nueva etapa, un aliciente para calmar al marido abandonado, incapaz de ver en ellos más allá de sus propios deseos: el de recuperar a su compañera, pese a la insatisfacción de esta con su anterior vida. El uso del plural por parte de la mujer es destacado por la detective, quien ha centrado su búsqueda en ella exclusivamente, sin valorar que la huida había sido acompañada. Las formas verbales ("El plural. El singular. El plural otra

vez") marcan dos bandos de manera explícita: la pareja en el bosque, el marido que espera en la ciudad, la pareja, de nuevo, a salvo. Frente a la idea de la mujer que desea ser rescatada, aparece la imagen de la pareja feliz, que intenta calmar a quienes han dejado atrás. Hasta ese momento, el bosque aparece retratado como espacio mítico, que acoge las fantasías de quienes creen poder ser felices allí:

> Después de todo, es casi desde la eternidad que las mujeres en desgracia han recurrido a sitios como en el que nos encontrábamos ya para sobrevivir en condiciones hostiles o ya con la creencia de que ahí conseguirían los recursos para escapar. (2019, p. 96)

De nuevo, al igual que *en El monte de las furias*, la figura de la mujer que se acoge a la naturaleza como espacio en el que sobreponerse de las violencias urbanas se ve puesta en duda por quienes no comparten su sentir. Posterior al encuentro, se da una inversión de valores en estos lugares: la ciudad se plantea como asfixiante, mientras que el bosque se convierte en un refugio: "No se puede vivir por mucho tiempo en aquellos lugares —dijo también, refiriéndose sin duda a las ciudades—. Demasiada gente. "Demasiados ruidos" (2019, p. 105). De repente, el escenario inhabitable resulta ser la ciudad, calando esta idea en la narradora: "Lo extraño no es que se hubiera ido", le diría, escribiéndolo con toda precisión, palabra por palabra (2019, p. 115). El regreso a casa por parte de la detective está marcado por la convicción fruto del encuentro con la mujer; la duda en la escritura anterior queda sustituida por esta voluntad de reafirmar la huida: lo extraño no es que se hubiera ido. Tras el contacto y la conversación, entiende que lo extraño habría sido permanecer en una vida que no la satisfacía, pese a que el marido se niegue a aceptar esta realidad.

La distancia entre las dos mujeres hasta este momento ha sido una cuestión de entendimiento, pero también de relación con el medio: la detective parte en su búsqueda creyendo que es víctima del bosque, para encontrarse con un deseo distinto al suyo. Esta diferencia entre ambas se evidencia en la escritura, como señalan las intervenciones en el diario: "¿Y cómo verán los pájaros? Eso se habría preguntado ella, y no yo, en alguna de las páginas de su diario" (2019, p. 129). Los interrogantes que asedian a esta mujer la llevan a buscar respuestas a través de la convivencia con el bosque, ya que no va a encontrarlas en la ciudad, y junto al hombre que ha elegido. Ese conocimiento se hace posible a través del contacto, teniendo la indagación como paso previo a este acercamiento. ¿Qué hay entre imaginar un bosque y vivir en un bosque? "¿Qué cosa une lo escrito acerca de un bosque con lo vivido dentro de un bosque?" (2019, p. 113) se pregunta la narradora. El vínculo entre experiencia y escritura, el posible trecho que los separa, se pone de manifiesto una vez que el viaje ha terminado. Al igual que con la montañera, escribir es recoger lo observado, crear un archivo donde atesorar esta galería de imágenes. Volver a la ciudad, dejar a los amantes en su nueva vida, mantener la vista hacia delante y preguntarse "¿Se cierra un bosque como quien cierra un sobre?" (2019, p. 133), dejar el relato guardado para recordar que sucedió.

Conclusiones

Han sido múltiples las ficciones que se han publicado en las últimas dos décadas sobre sujetos femeninos que han encontrado refugio en formas de vida alejadas de la urbe. *El mal de la taiga* y *El monte de las furias* se encuentran entre ellas, pero comparten otro rasgo: la creación de un archivo propio a través de la escritura. A lo largo

de este artículo se ha analizado la escritura en cuadernos desarrollada por los personajes que protagonizan y narran estas historias, haciendo especial énfasis en el intento de retratar el medio a través de la palabra, incluso apoyadas por la fotografía. Sus textos se caracterizan por no estar pensados para una lectura externa, sino llanamente para el registro propio, dado que siguen una lógica marcada por ellas mismas. Aun así, destacan en ellos titubeos, inseguridades o dudas, cada uno justificado por las circunstancias de cada personaje. Mientras que la protagonista de *El monte de las furias* arrastra la inseguridad de haber dejado de estar escolarizada a una edad pronta, la detective de *El mal de la taiga* cambia de convicciones al conocer a la mujer desaparecida, mostrándose en el enfoque de su escritura. Asimismo, el ejercicio del diario se entiende como una forma de conocimiento, ya que a través de estas anotaciones se marca un recorrido de asimilación y entendimiento del entorno.

Pese a que los espacios donde se localizan sus tramas sean percibidos por el resto de personas como peligrosos —montaña y bosque—, estas mujeres se reafirman en su decisión de vivir en ellos. Así, se da una inversión de valores en la que la amenaza pasa a estar en la ciudad y quienes apoyan sus ritmos y métodos. Los personajes masculinos pasan a un segundo plano en estas novelas, donde actúan como motivo de tensión (los hombres que instan a la montañera a dejar su casa a través de la violencia o el marido que demanda la vuelta de su esposa cegado por sus propios deseos) o como acompañantes de las protagonistas, ya sea el celador o el amante de la taiga. Pese a su presencia, el foco se mantiene en ellas, indagando en sus elecciones y su forma de dejar constancia de estas. Los archivos propios de las protagonistas de *El monte de las furias* y *El mal de la*

taiga tienen como antecedente un silenciamiento previo, una negación de la palabra. La escritura de sus textos supone la conquista de un espacio de expresión propia.

Referencias

Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Espasa

Caballines, A. (1989). Cartografías del silencio. La teoría literaria feminista. En Mª Á. Pastor y A. López (Ed.), *Crítica y ficción literaria: mujeres españolas contemporáneas*. Universidad de Granada, pp. 13-23

Didier, B. (1976). *Le journal intime*. Presses Universitaires de France

Guerra, R. (2025). *Fernanda Trías sobre "El monte de las furias": Mi vida gira en torno a pensar cómo contamos las historias"*. EL PAÍS Uruguay. https://www.elpais.com.uy/tvshow/libros/fernanda-trias-sobre-el-monte-de-las-furias-mi-vida-gira-en-torno-a-pensar-como-contamos-las-historias [Fecha de consulta: 14/08/2025]

Hégélé, S. (2018). Diario íntimo, ¿una escritura del silencio? Laboratorio en femenino . *Travessias*, *12*(1), 277-288

Olaizola, A. (2024). El mal de la taiga, de Cristina Rivera Garza: una novela como parte de un bosque intermedial. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, *238*, 61-78

Pascua, M. (2024). *No por no ver, no veo. Poéticas del ojo en la literatura hispánica del siglo xxi escrita por mujeres*. Iberoamericana

Rich, A. (1972). *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*. College English, vol. 34, N. ° 1, pp. 18-30

Rivera Garza, C. (2019). *El mal de la taiga.* Penguin Random House

Russ, J. (2018). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Editorial Dos Bigotes y Editorial Barrett

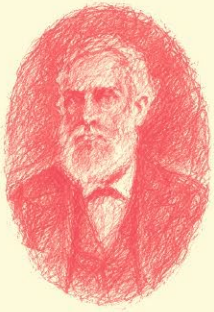
Sánchez Becerril, I. (2019). *La narración de los fracasos: La muerte me da y el mal de la taiga. Aquí se esconde un paréntesis: Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza*. Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 79-109.

Sontag, S. (2014). *Sobre la fotografía.* Debolsillo

Trías, F. (2025). *El monte de las furias*. Penguin Random House

Walczak, G. (2015). Tropos del viaje a la naturaleza silvestre en El mal de la taiga (2012) de Cristina Rivera Garza. *Káñina, Revista Artes y Letras*, *XXXIX*(1), 187-198.





Capítulo 8

La construcción de una voz local:

prensa, élites intelectuales y educación popular en el Sinú de principios del siglo XX

Víctor Alfonso Moreno Pineda
Universidad de Córdoba, Colombia

Resumen

Este artículo estudia las causas del surgimiento de una élite letrada en la región del Sinú (Colombia) a principios del siglo XX. Para ello, analiza cómo las transformaciones económicas —especialmente las impulsadas por la explotación maderera y ganadera— facilitaron la creación de periódicos como instrumentos para avivar una educación popular y la construcción de una identidad local. A través de un enfoque histórico-cultural, el estudio establece dos momentos clave para el análisis: la presencia hegemónica de una mirada foránea sobre el Sinú, representada en la escritura y publicación de *El Alto Sinú* (1875) de Luis Striffler, y la aparición de una voz local emergente, con la publicación de *Reminiscencias históricas. Recuerdos de un soldado liberal* (1933) de José Dolores Zarante. Se demuestra que, entre 1844 y 1933, una relativa bonanza económica le permitió a un grupo de familias sinuanas —formadas por locales o migrantes franceses y sirio-libaneses— fundar empresas culturales como los periódicos, a través de los cuales se difundieron valores de progreso y civilización en una región mayoritariamente analfabeta. Mediante la lectura de fuentes primarias, en particular de los periódicos *El Esfuerzo* (1906) y *Rojas Garrido*, el artículo revela que la naciente prensa sinuana no solo informaba

sobre los asuntos del día a día, sino que posibilitaba la socialización del conocimiento a través de prácticas letradas compartidas. El artículo concluye con la idea de que el surgimiento de esta élite letrada fue posible gracias a la explotación de los hombres y de la naturaleza.

Palabras clave: prensa local, Sinú, élites intelectuales, letrados, literatura regional, historia del periodismo, historia de la literatura, Luis Striffler, *El Esfuerzo*, *revista Rojas Garrido*.

Abstract

This article investigates the causes of the emergence of a literate elite in the Sinú region (Colombia) at the beginning of the 20th century. To this end, it analyzes how economic transformations — especially those driven by timber and livestock exploitation — facilitated the emergence of newspapers as tools to promote popular education and the construction of a local identity. Through a historical-cultural approach, the study establishes two key moments for analysis: the hegemonic presence of a foreign perspective on the Sinú, represented in the writing and publication of *El Alto Sinú* (1875) by Luis Striffler, and the emergence of a local voice, with the publication of *Reminiscencias históricas. Recuerdos de un soldado liberal* (1933) by José Dolores Zarante. The research demonstrates that, between 1844 and 1933, a relative economic boom enabled families from the Sinú region—formed by locals or French and Syrian Lebanese migrants—to establish cultural enterprises such as newspapers, through which values of progress and civilization were disseminated in a predominantly illiterate region. Through the reading of primary sources, particularly the newspapers *El Esfuerzo* (1906) and *Rojas Garrido* (1917), the article reveals that the nascent Sinú press not only reported on

daily affairs but also enabled the socialization of knowledge through shared literacy practices. The article concludes with the idea that the rise of this literate elite was possible thanks to the exploitation of human labor and natural resources.

Keywords: local press, Sinú, intellectual elites, lettered elites, regional literature, history of journalism, history of literature, Luis Striffler, *El Esfuerzo*, *revista Rojas Garrido.*

Un libro para cerrar el siglo XIX

En 1875, se publicó en la tipografía de Antonio Araújo, en Cartagena, el libro *El Alto Sinú. Historia del primer establecimiento para extracción de oro en 1844,* escrito por el francés Luis Striffler. La sociedad cartagenera, sin embargo, ya había conocido la obra, pues esta se había estado publicando por entregas en el *Diario de Bolívar* a lo largo de todo ese año. *El Alto Sinú*, del que se ha dicho mucho y del que, sin embargo, solo podemos encontrar trabajos históricos que pretenden explicar el territorio recorrido por Striffler, resulta interesante mencionarlo en el primer momento de este artículo no solo por el tema del que trata y la historia que cuenta, sino porque nos permite aproximarnos a la comprensión del desarrollo intelectual y literario de la histórica región del Sinú y del actual departamento de Córdoba, en el Caribe colombiano.

El Alto Sinú narra —y aquí me permito poner sobre el verbo narrar unas comillas— el viaje de Luis Striffler y de otro grupo de franceses entre Cartagena y el Alto Sinú para establecer una empresa dedicada a extraer el oro de los bancos de arenas que se formaban en las riberas de la parte alta del río. JJustifico la superposición de las comillas en la acción de narrar, porque si bien hay momentos del relato que

nos permiten percibir el recorrido de Striffler desde Cartagena hasta el cerro del Higuerón, y el fracaso de la Compañía Francesa del Alto Sinú, en buena parte de las páginas del libro hay primero un deseo del autor por explicar y reflexionar —incluso poetizar— antes que narrar. Pesa en Striffler, hombre de su tiempo y un cabal francés decimonónico, el interés por racionalizarlo todo, por entenderlo todo desde el lente positivista. De allí que en muchas páginas del libro la explicación y la descripción se impongan a la narración de los sucesos.

Cuando hablo de este libro en las clases de literatura de Córdoba, esbozo algunos motivos por los cuales esto ocurre. El primero de ellos es que los hechos presentes en el libro de Striffler ocurrieron, como el título lo expresa, tres décadas antes de su escritura y publicación. Contrario a lo que han pensado algunos, todo parece indicar que el libro no fue escrito en caliente ni, luego del fracaso de la empresa, meses después de que Striffler abandonase el cerro del Higuerón, sino un par de años antes de su publicación. Por esta razón, ante las normales lagunas que nos deja el paso del tiempo, en Striffler la descripción de la naturaleza no es tan escrupulosa ni estricta, y las pocas acciones que se cuentan terminan, en muchas ocasiones, poniéndose al servicio de una reflexión científica o existencial.

Un segundo motivo por el cual Striffler renuncia a narrar y prefiere explicar científicamente el medio donde transcurre la historia consiste en que, por el hecho de haber sido inicialmente publicada por entregas, veo también en *El Alto Sinú* una obra de divulgación científica que procuraba mostrarles a los lectores de su tiempo los principales hallazgos científicos de Europa, conocidos de primera mano por el explorador francés. Para un ambiente ampliamente iletrado —hablo de Cartagena en la segunda mitad del siglo XIX— y al margen de las

discusiones científicas vigentes en una Europa atravesada ya por la Revolución Industrial, se justificaba escribir un libro que hablara, al mismo tiempo, sobre el fracaso de una empresa económica en las selvas del Alto Sinú, de las capas del planeta Tierra y de los diferentes métodos que se pueden usar para extraer el oro de la arena. Usar la prensa para instruir a la población en asuntos científicos y sociales alcanzará su expresión más evidente para este artículo con la aparición de la primera publicación periódica impresa en el Sinú a principios del siglo XX, como analizaremos posteriormente.

Un libro para abrir el siglo XX

El primer libro que escribió y publicó una persona nacida en el Sinú tiene por título *Reminiscencias históricas. Recuerdos de un soldado liberal*. Lo escribió, en los años veinte del siglo pasado, el músico y militar, nacido en Lorica, José Dolores Zarante. Aunque impreso en Cartagena, el libro se publicó por primera y única vez en aquella ciudad del Sinú en el año 1933. El libro comparte con *El Alto Sinú* de Striffler el hecho de que también es un ejercicio de memoria personal, de reconstrucción del pasado, pero su finalidad es absolutamente distinta: a Striffler —explorador y buscador de riquezas— se contrapone Zarante —patriota y contador de hazañas— que pretende recuperar para los paisanos y coetáneos su participación, junto con la de otros hombres sinuanos, en la Guerra de los Mil Días. Así lo expresa él mismo en las páginas iniciales del libro:

> Es por eso, repito, por lo que escribí mis consabidos capítulos, sin ninguna pretensión mezquina; sin pensar un solo instante que pueda ser yo historiador o literato. No, lejos de mí ese pensamiento. Los escribí, sí, como patriota de verdad, desinteresado y abnegado, para darle mi voz de alerta a esa juventud vigorosa

> que siempre me ha inspirado y por la que no he perdido un solo instante para alentarla con mi palabra hablada o escrita, señalándole el camino del bien, hasta donde me lo ha permitido la órbita estrecha de mis modestas facultades. (Zarante, 1933, p. VI)

Los relatos de este tipo fueron muy comunes durante las primeras décadas del siglo XX, cuando la intelectualidad liberal quedó sometida —con la derrota en la Guerra de los Mil Días— a una serie de gobiernos conservadores. Incluso, la publicación de estos documentos, que combinaban memoria personal con historia política, se hizo más copiosa durante la década del treinta del mismo siglo, luego de que, tras el fin de la Hegemonía Conservadora, empezara el periodo conocido como la República Liberal, el cual se caracterizó por la seguidilla de triunfos de los presidentes liberales Enrique Olaya Herrera (1930-1934), Alfonso López Pumarejo (1934-1938) y Eduardo Santos (1938-1942). En el Sinú, por ejemplo, conocemos, además del libro de Zarante, las notas de prensa que el general José María Lugo publicó en varios números del semanario liberal *Rojas Garrido* y el relato que Antonio Zapata Vásquez publicó, en 1938, denominado *Un soldado liberal: apuntes sobre la vida político-militar del coronel Aureliano Naudín*, del que todo parece indicar salió el nombre de otro coronel mucho más recordado y celebrado por la humanidad.

Estos relatos —muchos de ellos escritos desde las regiones— sirvieron de contradiscurso de la historia política de Colombia que se escribió durante la Hegemonía Conservadora, en la cual se exaltaban los valores de religiosidad, tradición, autoridad y centralismo. Como dije, la serie de publicaciones sobre las vivencias de los excombatientes liberales en las muchas guerras de finales del siglo XIX sucedieron en abundancia luego del triunfo de la República Liberal. Los entonces

veteranos de guerra del Partido Liberal encontraron en el triunfo por la vía democrática lo que ellos no pudieron alcanzar por la vía de las armas. El triunfo en las urnas sirvió para justificar y legitimar la causa emprendida y perdida en los campos de batalla, y para reivindicar la sangre liberal derramada a lo largo de toda la geografía colombiana que había sido invisibilizada por los relatos centralistas de los manuales de historia patria.

He empezado este artículo hablando de estos dos libros —el de Striffler y el de Zarante— no con el deseo de hacer una lectura juiciosa y detallada de ellos, asunto que queda para investigaciones posteriores. Menciono estos dos libros con la finalidad de establecer un marco temporal sobre el cual abordar el objetivo principal de este artículo: indagar cómo las transformaciones económicas del Sinú dieron lugar a una élite letrada que, mediante la publicación de los primeros periódicos, contribuyó a la formación de sus habitantes durante las primeras décadas del siglo XX. Entre la publicación de uno y otro libro hay una distancia temporal de poco más de medio siglo. En el lapso de sesenta años, la producción literaria del Sinú pasó de estar dominada por escritores extranjeros —que retrataron la región desde una mirada ocasional y externa— a ser protagonizada por autores sinuanos. ¿Qué transformaciones sociales, culturales o económicas explican este cambio? Es decir, ¿qué procesos permitieron que, en poco más de medio siglo, la voz local desplazara a la mirada foránea en la construcción discursiva del Sinú?

He mencionado el libro de Zarante por ser el primero publicado en la región, pero durante la década del treinta vieron la luz varios libros escritos por hombres nacidos o radicados en el Sinú para que fueran leídos por sus contemporáneos. No es este el espacio para

hacer un inventario exhaustivo sobre las publicaciones que en formato libro se escribieron y circularon en el Sinú durante aquellas décadas. Por el momento, baste mencionar que —además de las mencionadas obras de Zarante, publicada en 1933, y la de Zapata Vásquez, publicada en 1938— en esta década se publicaron también los libros *Reminiscencias monterianas* (1939) del francés Jaime Exbrayat, asentado en Montería hasta el día de su muerte; *Sinú, pasión y vida del trópico* de autoría del periodista, nacido en San Carlos, Antolín Díaz; la novela *Viajes interplanetarios en zepelines que tendrán lugar el año 2009* del monteriano Manuel Francisco Sliger Vergara, la cual constituye el tridente fundacional de la literatura de ciencia ficción en Colombia junto con *Barranquilla 2132* de José Osorio Lizarazo y *Una triste aventura de 14 sabios* de José Félix Fuenmayor.

Una respuesta incompleta

Por el libro de Striffler sabemos que la Compañía Francesa del Alto Sinú fracasó en la empresa de extraer oro de las riberas del Sinú. Oro no había, o no tanto como lo habían soñado Victor Dujardin, el dueño de la compañía, y su empleado Luis Striffler. El fracaso de los franceses, sin embargo, no cesó la presencia extranjera en el Sinú. El oro nuestro no estaba escondido bajo tierra, sino a la vista de todos: eran los milenarios árboles que se extendían a lo largo de los casi extintos bosques secos tropicales[35]. Detrás de esta otra forma

[35] Sobre el peligro de extinción en que se encuentran los bosques secos tropicales, un informe del Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt (2015) advierte lo siguiente: Este ecosistema sostiene una diversidad única de plantas, animales y microorganismos, cuyas especies se han adaptado a condiciones extremas [...]. La distribución del BST en suelos relativamente fértiles y en condiciones climáticas específicas ha convertido sus áreas en escenarios históricos de asentamiento humano. En consecuencia, es considerado como uno de los ecosistemas más amenazados del neotrópico; tanto así, que fue declarado como estratégico para la conservación de la biodiversidad por el Ministerio del Medio Ambiente y Desarrollo Sostenible".

de riqueza, en 1883 llegó a las tierras del Sinú la *George D. Emery & Company*, o Casa Americana[36], con la tarea de explotar la madera para llevarla a los puertos y mercados de los Estados Unidos y Europa. La compañía se estableció en Montería, que por entonces era un poblado de dos barrios trazados en manzanas perfectamente cuadriculadas en las que vivían poco más de cuatro mil habitantes. Desde allí, la Casa Americana emprendió su labor de extracción maderera hacia el Alto Sinú y las riberas de los ríos Mulatos y San Juan. En 1935, Antolín Díaz retrató en *Sinú, pasión y vida del trópico* el trabajo de los campesinos sinuanos para la Casa Americana, labor que, para el periodista de filiación liberal, era una verdadera empresa esclavista:

> En las faldas de los cerros de Las Palomas y Murrucucú, la mina de maderas preciosas es inagotable. Las trozas, en espesor de dos y tres metros, por doce de largo, bajan por el río hasta la bahía de Cispata, en balsas enormes [...]. Los golpes de trescientas y cuatrocientas hachas retumban entre aquella inmensa montaña [...]. Siete hombres se empeñan, antes de que llegue el mediodía, en echar a tierra un cedro corpulento. Lo cortan a una altura de cuatro metros, montados sobre una pequeña barbacoa. Cortándolo a esa elevación ganan tiempo, porque han desechado la anchura, el gran diámetro del tronco. Cae el árbol gigantesco y con el estruendo se ahogan los gritos, vigorosos de satisfacción, de los siete hombres que se apoyan en el largo cabo de madera

[36] El profesor Albio Martínez Simanca (2022) ha escrito sobre los años de la Geo D. Emery & Co. en el Sinú y ha explicado cómo funcionó la empresa en todo el continente: Para emprender una explotación maderera a gran escala, George Daniel Emery Brown acondicionó la compañía que había creado, la Geo. D. Emery & Co., importadora y manufacturera de tablas de caoba y cedro [...]. Se trabajó en la implementación del sistema de transporte fluvial y ferroviario y un concepto moderno de empresa comercial con gerentes, administradores y representantes legales en los sitios escogidos; las ganancias que se obtendrían así lo exigían; los mercados norteamericano y europeo estarían a la espera de la oferta de la madera fina capaz de sensibilizar a seres humanos adinerados, quienes estarían dispuestos a pagar por muebles y confort" (p. 68).

> de sus hachas vencedoras. Toda caída de un árbol va acompañada de estos gritos, salidos de anchos pulmones, fortalecidos al aire libre. Los robustos brazos del árbol se astillan y se despedazan, saltando a gran distancia. Se asustan las fieras y lanzan sus rugidos tras una carrera incontenible. La tierra sufre un brusco estremecimiento de cataclismo. En una longitud de cuarenta y cincuenta metros, se ha abierto una callejuela en la selva. Hay ramas tronchadas y árboles enteros derribados. (pp. 48 y 49)

La Casa Americana permaneció en el Sinú hasta mediados de la segunda década del siglo XX[37]. Este tiempo fue suficiente no solo para extraer la madera de los bosques cercanos a los ríos Sinú y San Jorge, sino también para que Montería se transformara en una próspera, aunque pequeña, ciudad con una incipiente clase adinerada. El paso siguiente a la extracción de la madera fue el surgimiento y la consolidación de una nueva empresa que aprovechó las tierras arrasadas por la Casa Americana para establecerse en la región hasta el presente. Así, lo que una vez fue un heterogéneo bosque seco tropical se transformó, tras la hojarasca maderera, en un unánime pastizal al servicio de la ganadería extensiva. Los historiadores locales están de acuerdo en que, retirada la Casa Americana de la región, las nuevas tierras ganaderas quedaron en poder de familias locales —o de familias de migrantes franceses o sirio-libaneses establecidos en el Sinú desde finales del siglo XIX—, cuyos patriarcas

[37] Destaco a la Casa Americana por su relevancia histórica y por la rapacidad con que su operación devastó los bosques del Sinú, hasta el punto de que Orlando Fals Borda (1986) la calificó como "la más expoliadora de las compañías extranjeras que llegaron al Sinú" (p. 115A). Sin embargo, esta no fue la única empresa presente en la región durante la transición del siglo XIX al XX. Otras compañías, como la Compañía Francesa del Río Sinú, también se asentaron en Montería y se dedicaron al cultivo de cacao, la explotación maderera y la extracción de caucho y raicilla (Polo Acuña, 2019). Fue así como Montería alcanzó un grado de desarrollo económico superior al que hasta entonces había mostrado la ribereña Lorica.

habían fungido, en muchas ocasiones, de capataces o socios de los norteamericanos[38].

Con lo anterior, creo que subrepticiamente empiezo a responder la pregunta expresada más arriba: ¿qué transformaciones históricas experimentó el Sinú entre el periodo narrado en *El Alto Sinú* y la publicación de las *Reminiscencias históricas*? La respuesta empieza ahora a revelarse con claridad: la bonanza económica generada por la extracción maderera de la Casa Americana y el posterior establecimiento de la empresa ganadera —al mando de sinuanos *muy sinuanos* o, recordando a David Sánchez Juliao, de franceses o sirio-libaneses *ensamblados* en estas tierras— propició el surgimiento de una élite local económicamente próspera y culturalmente letrada. Este nuevo grupo social, además de dedicarse a la crianza de ganado y al comercio de productos diversos, cultivó algunas empresas intelectuales que le permitieron estar al tanto —y participar— de los debates políticos y sociales de la aldea y la nación. La más relevante fue, sin duda, la fundación de periódicos.

¿Qué pasó entre 1844 y 1933? El nacimiento del periodismo en el Sinú. José Luis Garcés González (2015) formuló esta correlación entre progreso económico y florecimiento cultural en los siguientes términos:

> Es fácil colegir que, mientras el Sinú entraba a una incipiente economía capitalista, dispuesta a expoliar al hombre y a la naturaleza hasta su grado máximo, las manifestaciones culturales, por el

[38] Orlando Fals Borda (1986) explica la transformación del bosque seco tropical en potreros para la ganadería extensiva mediante lo que denomina la «ley de los tres pasos»: "Primero el colono trabajador y productor; segundo el finquero comprador de mejoras; y por último el hacendado que consolida lotes y monopoliza la tierra" (p. 113B). En este proceso, como queda señalado, participaron inicialmente franceses, norteamericanos y sirio-libaneses, y más adelante, empresarios y políticos antioqueños, quienes desde entonces se han aprovechado de las mejores tierras del Sinú.

> contrario, eran primarias o artesanales [...]. Es decir, aquí la estructura económica que quería implantarse no correspondía a la superestructura ideológica y cultural que se daba en el entorno. (p. 21)

Aunque interesante en su planteamiento, lo que propone Garcés González, sin embargo, resulta problemático e impreciso metodológicamente en la medida en que pretende poner en el mismo lugar del partido el desarrollo capitalista y el trabajo intelectual. Aunque no es regla de oro, el surgimiento de pequeñas élites letradas ocurre luego de que se consolida una clase social económicamente dominante que, al tiempo que somete a las capas populares y controla el poder político —al campesinado sinuano, en nuestro caso— emprende otras actividades distintas a las económicas, entre ellas las intelectuales o artísticas. En ese sentido, lejos de existir una desconexión o desfase entre la estructura económica y la cultural en el Sinú, el surgimiento de expresiones culturales complejas —como la formación de abogados, educadores, escritores y periodistas— requería necesariamente que el capital económico desarrollase y complejizase la estructura social para convertirse en capital cultural. Y esto fue posible gracias a la madera de los bosques y al ganado de las haciendas.

El esfuerzo y la formación popular

El martes 18 de septiembre de 1906 circuló por las calles de Lorica el primer periódico enteramente pensado, escrito e impreso en tierras sinuanas. El nombre del periódico —*El Esfuerzo*— aludía directamente a la ardua tarea de publicar un periódico en una ciudad cuyas únicas vías de comunicación con el resto del país eran el río Sinú y los caminos de trocha recorridos a lomo de caballo. Hasta entonces, el acceso a la prensa para los habitantes de Lorica y Montería —principales

ciudades y focos comerciales de la provincia del Sinú— solo era posible mediante los periódicos que llegaban a destiempo desde Cartagena, transportados por el río junto con pasajeros, mercancías y encomiendas familiares. El río hizo posible un contacto cultural fluido y un activo intercambio comercial con Cartagena desde los primeros años de la conquista, cuando los hermanos Pedro y Alonso de Heredia exploraron por primera vez las tierras de los indígenas zenúes.

En 1917, el aventurero, escritor y político escocés Robert Cunningham Graham visitó, en misión diplomática, Cartagena y los pueblos del Sinú. Eran los tiempos de la Gran Guerra, e Inglaterra necesitaba encontrar con urgencia nuevos suministros de carne para los soldados de los ejércitos aliados. Como era habitual en él, Cunningham Graham escribió y publicó en 1920 un libro con las observaciones de su viaje, que llegó a ser leído en el Sinú en 1969, cuando Benjamín Puche lo tradujo al español. Menciono este libro, que tiene por título en español *Cartagena y las riberas del río Sinú*, porque en sus páginas el autor nos ofrece la descripción más vívida y cercana del ambiente cultural y social de Lorica en esas primeras décadas del siglo pasado. Cito:

> Levantada sobre las altas y fangosas riberas de un río aluvial que corre amarillo oscuro como el Tíber, [Lorica] es un puerto para las canoas de toda la zona sobre las orillas del río. La plaza del mercado, en la cual se congregan innumerables negros vestidos de blanco, mira al río, y en los días de mercado cientos de canoas, amontonadas con los frutos de la tierra, empujan la una a la otra en la orilla [...]. Dos o tres casas españolas, en camino de ruina, imprimen un carácter del Viejo Mundo a la angosta plaza, en donde, en una esquina fronteriza a la iglesia, hay una gran casa moderna, de una de las familias importantes, pero construida en-

> teramente al estilo antiguo y ajustada a las exigencias del clima y del buen vivir [...]. Las calles anchas y arenosas, cortadas por manzanas de casas, como es costumbre en todas las ciudades de Suramérica, arrancan desde hileras de casas bien construidas y tiendas surtidas hasta el techo con pieles, con sacos de azúcar y con cereales; luego, poco a poco, transcurren por chozas bajas entechadas con hojas de plátano; y, finalmente, desaparecen en la red de trillas que conducen a la ciudad. En Lorica, como en la mayor parte de las ciudades de Colombia, es difícil decir dónde termina el pueblo y dónde principia el verdadero campo. (Cunninghame Graham, 2010, p. 36)

En ese ambiente, donde el mundo rural estaba aún aparcado en la cotidianidad de los loriqueros y la ciudad organizaba su economía y su vida social alrededor del río, nació el primer periódico de la región del Sinú. El primer número de *El Esfuerzo* —que se ha conservado en la Biblioteca Nacional para fortuna de quienes tienen interés en la historia y en la historia de las letras del Sinú— consistía en un único papelillo, impreso por ambas caras, en el que podía leerse el nombre del director, José Torralbo[39], y el administrador, T. McKay M. El resto del periódico contenía impresos los precios del periódico, las tarifas de los anuncios comerciales y sociales, y contadas notas con información sobre libros, necrológicas y decretos de la administración pública. Para los propósitos de este artículo, me centraré ahora en la primera nota de aquella edición inaugural de *El Esfuerzo*, que lleva

[39] José Francisco Torralbo Padilla (1866—1915) fue una figura central en el desarrollo intelectual y político del Sinú. Destacó como periodista en Lorica, donde fundó el primer periódico regional, *El Esfuerzo* (1906), y colaboró con el diario cartagenero *El Porvenir*. En el ámbito político, ejerció como prefecto del Sinú y gobernador del departamento de Sincelejo (1908). Su trayectoria diplomática como cónsul en Bolivia y Manaos (Brasil) se vio truncada por su muerte en circunstancias no aclaradas, atribuida a represalias de la Casa Arana por su firme defensa de la soberanía colombiana en la Amazonía (Jattin Torralvo, 2022).

por título “Propósitos”, y era una declaración de intenciones del equipo de redacción. Cito un fragmento:

> Débese la aparición de El Esfuerzo a la natural aspiración que impele al individuo, como a las sociedades, hacia un algo mejor siempre renovado. Bajo su imperio sienten estas la necesidad de luchar por sus intereses y aguijonea a aquel una especie de necesidad casi orgánica de dar expansión al pensamiento y a conocer sus ideales en lucha abierta con la inercia de esos espíritus reacios a todo avance; con la incapacidad de esos entendimientos monolíticos erigidos por el atavismo irreductible como obstáculo a la ilustración y al progreso [...]. Para tales fines, ningún campo más hermoso, más noble, más accesible que el de la prensa. Tanto que los pueblos donde no lleguen a florecer sus brotes demuestran, por este solo hecho, no tener significación alguna ni ser dignos de levantar su voz en el concierto social. Porque no se hace oír sino aquel que no es digno de ser oído. Estas regiones —creemos— han pasado ya del periodo de mudez. (Redacción de El Esfuerzo, 1906, septiembre 18, p. 1)

Olvidémonos del tono ampuloso de la nota y digamos mejor que, desde el título, “Propósitos”, se revela una clara concepción sobre el lugar y la función que la prensa ocupó en el ambiente intelectual de la provincia del Sinú a comienzos del siglo pasado. Para ese reducido grupo de intelectuales que se embarcaron en la tarea de fundar un periódico en una región donde el analfabetismo campeaba cómodamente, *El Esfuerzo* era, además de una fuente de información de los asuntos del día a día, el medio más expedito para que la región conociese los valores de progreso y civilización que por aquel tiempo estaban en plena efervescencia. Esta función social del periódico la expresaban los redactores cuando invitaban a “todos los amantes de

la ilustración y la cultura" a que entregaran su óbolo para el sostenimiento del periódico. Y rematan sus "Propósitos" diciendo que *El Esfuerzo* "no obedece —cosa rara en el día— a propósitos de lucro personal", por lo cual "cosa bochornosa sería para todos y cada uno dejar languidecer hasta contemplar muriente una empresa prestigiosa para estas Provincias y desinteresadamente civilizadora" (Redacción de *El Esfuerzo*, 1906, septiembre 18, p. 1).

Con mis estudiantes, he reflexionado sobre el hecho de que las élites letradas del Sinú privilegiaron, como proyectos culturales, la fundación de periódicos sobre la publicación de libros. Una de las razones que siempre apunto sobre este hecho la encontré precisamente en los "Propósitos" de *El Esfuerzo*: más que informar sobre los escasos sucesos de un ambiente todavía rural, los primeros periódicos de la región tuvieron como misión formar a las muchas almas iletradas desperdigadas por los valles y riberas del río Sinú que no tenían acceso al —aún hoy— oneroso libro. Los periódicos fueron la forma más hermosa, más noble, más accesible —al decir de los redactores de *El Esfuerzo*—, más barata y popular —agrego yo— de acercar la lectura y los valores de civilidad y progreso a las gentes del Sinú. En ese sentido, la prensa constituyó una forma de socialización y masificación del conocimiento, puesto que, como se ha dicho insistentemente, en esa época era común que una persona leyera en voz alta un único periódico a sus vecinos y amigos; e incluso, un periódico, luego de ser leído, podía pasar a nuevas manos para las cuales aún iba a resultar toda una novedad. En el Sinú, por aquellos años, los periódicos fueron importantes, así fueran de ayer.

En el apartado anterior he argumentado que la élite económica del Sinú consolidó su posición mediante la apropiación de tierras y la

explotación de mano de obra campesina. Sostengo en este apartado que esta misma élite —cuyo capital económico devino en capital cultural— impulsó la fundación de periódicos que actuaron simultáneamente como fuentes de divulgación informativa y de masificación del conocimiento entre los campesinos que explotaba. Estamos entonces ante lo que podría entenderse como una paradoja ideológica. ¿Cómo explicar, desde los hechos históricos, que la élite que sometía económicamente al campesinado del Sinú simultáneamente facilitara las herramientas para su emancipación intelectual? Una posible —pero no definitiva— respuesta a esta paradoja se halla en las circunstancias históricas del país, de las que el Sinú no era ajeno.

La transición del siglo XIX al XX estuvo marcada por un clima de permanente debate ideológico y abierta confrontación entre liberales y conservadores. En ese ambiente de agitación, era común que la prensa abrazara una u otra causa hasta el punto de que había periódicos con marcada tendencia liberal y periódicos claramente conservadores. Las páginas de los periódicos conservadores —en plena hegemonía— exhortaban a sus lectores a olvidar los conflictos bélicos del pasado, recuperar la civilidad, llevar a la praxis los valores del catolicismo y exaltar el amor patrio y la unidad nacional. El liberalismo —fuera del poder desde los años del radicalismo— concibió el periodismo como herramienta para reorganizar sus fuerzas y ampliar su base electoral entre obreros y campesinos, cuyas demandas básicas coincidían con el ideario del partido que, tras el triunfo de la Revolución bolchevique, se vio impelido a “ampliar la ciudadanía para que cobijara a los campesinos, proletarios agrícolas y trabajadores asalariados de las ciudades” (Vega Cantor, 2004, p. 16), e incorporar a su discurso —no sin cierto recelo por parte de las élites

liberales— elementos del socialismo y el comunismo. De ahí podemos deducir que los periódicos liberales pusieron sus páginas a disposición de los sectores populares como herramientas de alfabetización y movilización política para, con el tiempo, asegurar el regreso al poder por la vía democrática.

En el contexto sinuano, ningún caso ilustra mejor este fenómeno que la *Revista Liberal Rojas Garrido*. Fundada en Lorica por Antonio María Zapata Vásquez, esta publicación circuló semanalmente entre los años 1917 y 1921. Más que fijar en el papel los hechos noticiosos del momento, la línea editorial del semanario se propuso promover los principios del liberalismo, despertar la conciencia ciudadana sobre la situación política del país y la región, e instruir a sus provincianos lectores en el conocimiento de la historia política de la nación, los principios de la Revolución Francesa y las nociones básicas de la ciencia y el positivismo. En el primer número de *Rojas Garrido*, Zapata Vásquez (1917) plasma la misión histórica del Partido Liberal en la Colombia de principios del siglo XX, compromiso que él asumiría personalmente a través de las páginas del periódico:

> El Liberalismo colombiano debe no sólo aspirar a la adquisición del poder para hacer efectiva como gobierno la bondad de su doctrina, sino que está en la obligación moral de poseer por medio de sus principios la conciencia plena del ciudadano, y para esto es preciso que sus órganos de propaganda: el profesor en la cátedra, el parlamentario en la tribuna, el periodista en la hoja periódica y los padres en el hogar; no cesen de exponer las ideas liberales universales combatiendo todo prejuicio a fin de ilustrar al pueblo y prepararlo para que obre consciente el día de las grandes reivindicaciones. (p. 1)

Con su misión editorial definida desde el primer número, resultaba coherente la publicación de textos que reinterpretaban —desde la perspectiva de los excombatientes liberales— los hechos de la Guerra de los Mil Días, ensayos científicos sobre distintos campos del conocimiento o seleccionadas reflexiones de los enciclopedistas franceses[40]. ¿De qué manera impactó este vigoroso debate intelectual y político bipartidista entre las gentes del Sinú? Lo primero que debemos señalar es que este no era un asunto exclusivo de la región. Manuel Zapata Olivella (1990) afirma que a lo largo de la nación se publicaron cientos de publicaciones periódicas de filiación liberal que compartían entre sí textos e ideas y que determinaron "una activa y extendida difusión de las ideas que se agitaban en las grandes ciudades, prohijando el despertar del pueblo, aún de los iletrados, ya que eran leídas en corrillos a los analfabetos por quienes podían hacerlo" (p. 203). Lo segundo, y más relevante, es que en el Sinú la semilla de la agitación y la consciencia social, difundida por la prensa, empezó a germinar durante los años veinte, cuando en las calles de Montería y otros pueblos surgieron, con claras influencias socialistas, los primeros movimientos de organización campesina y obrera, liderados por Juana Julia Guzmán y el italiano Vicente Adamo. Además de los reclamos por la tierra y por mejores condiciones laborales, estas organizaciones —sostiene Fals Borda (1986)— priorizaban la formación intelectual de sus miembros —en particular de las mujeres que leían y

[40] En el número 59 de la revista, con fecha del 1 de enero de 1919, encontramos el texto "La liga costeña", escrito por Zapata Vásquez, en el que, a través de la idea de la creación de una liga de departamentos del Caribe, se cuestiona el centralismo conservador; el ensayo "Dios" del enciclopedista Paul Henri Thiry, barón de Holbach, en el cual se hace una aproximación no religiosa a la idea de Dios; la continuación del texto científico, con clara intención instructiva, "Filosofía experimental", que Antonio Zapata Vásquez desarrolló en una serie de números de *Rojas Garrido*; y la continuación del texto histórico "Un capítulo de la historia" . De la revolución de 1899 a 1902, de autoría de Jesús María Lugo, en el cual se narra la participación de los liberales en la Guerra de los Mil Días, en particular la del general Benjamín Herrera.

participaban en los debates públicos— y la creación de periódicos, como el semanario *La Libertad*.

Andrés López Mesa, en una breve nota publicada en el número seis de *La Revista de la Academia de Historia de Córdoba*, dedicado a los orígenes del periodismo en el departamento, nos ofrece la lista más exhaustiva sobre los periódicos creados en el Sinú. entre 1906 y 1922[41]. *El Esfuerzo* fue el primero, pero tras él aparecieron durante aquel tiempo un total de veinticuatro nuevos periódicos en ciudades como Lorica, Cereté, Ciénaga de Oro, Chinú, San Carlos y Montería. En muchos casos, fueron empresas que no alcanzaron los diez números, pero que significaron, guardando las proporciones, una enorme transformación cultural, política y educativa para la región. Aquello vino a confirmar lo que había dicho la redacción de *El Esfuerzo* en sus inaugurales "Propósitos": la región del Sinú había pasado ya del periodo de mudez. Lo paradójico de todo: aprendimos a hablar a costa del trabajo de nuestros campesinos sinuanos y de los enormes árboles de nuestro extinto bosque seco tropical.

[41] El listado completo de periódicos publicados en el Sinú, tras la aparición de *El Esfuerzo*, que presenta López Mesa es el siguiente: en 1908, *El Sinú* en Ciénaga de Oro; en 1909, *El Torpedo* en Cereté; en 1910, *El Campo* en San Carlos, *El Esfuerzo* en Mateo Gómez, *Lirio Rojo* y *Albores Literarios* en Sahagún, *El Rayo* en Cereté y *El Trabajo* en Chimú; en 1911, *Fiat Lux* en Montería, *Albor* en Cereté y *Erial* en Mateo Gómez; en 1913, *Destellos* en Chinú; en 1914, *Argos* y nuevamente *El Sinú* en Montería; en 1915, *Ecos Sinuanos*, *Retazos* y *El Pelícano* en Montería; en 1916, *El Adalid* y *El Caribe* en Montería; en 1917, *Fiat Lux Literario* en Montería; en 1919, *La Libertad* en Montería; en 1920, *El Esfuerzo* en Montería; en 1921, *El Comercio* en Montería; y en 1922, *El Heraldo*, también en Montería.

Referencias

Cunningham Graham, R. B. (2010). *Cartagena y las riberas del Sinú*. Ediciones Espuela de Plata.

Díaz, A. (1935). *Sinú, pasión y vida del trópico*. Editorial Santafé.

Fals Borda, O. (1986). *Historia doble de la costa. Tomo IV: Retorno a la tierra*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.

Garcés González, J. L. (2015). *Luis Striffler en el Sinú y otras narrativas históricas*. Editorial El Túnel.

Jattin Torralvo, A. (2022). *Partido del Río Sinú: Gobernantes y personajes en la historia.* Editorial Panamericana.

López Mesa, A. A. (1987, abril). Los albores del periodismo sinuano. *La Revista de la Academia de Historia de Córdoba*, (6), 2—3.

Martínez Simanca, A. (2022). *Cinturón de Orión: Génesis de la ciencia ficción en Colombia, 1928-1936*. Cátedra Pedagógica.

Pizano, C., González-M, R., López Camacho, R., Jurado, R. D., Cuadros, H., Castaño-Naranjo, A., Rojas, A., Pérez, K., Vergara-Varela, H., Idárraga, Á., Isaacs-Cubides, P., y García, H. (2015). El bosque seco tropical en Colombia. Instituto de Investigación de Recursos Biológicos Alexander von Humboldt (Ed.), *Biodiversidad 2015: Estado y tendencias de la biodiversidad continental de Colombia* (Cap. 2, Sección 202). Instituto Humboldt. https://reporte.humboldt.org.co/biodiversidad/2015/cap2/202/#seccion6

Polo Acuña, J. (2019). Las actividades empresariales y comerciales de una familia de origen francés en Colombia. El caso de la familia Dereix, 1896-1950. *Panorama Económico*, *27*(4), 805-833. https://doi.org/10.32997/2463-0470-vol.27-num.4-2019-2576

Redacción de *El Esfuerzo*. (1906, septiembre 18). Propósitos. *El Esfuerzo* (Año I, Serie I, Núm. 1), 1.

Striffler, L. (1993). *El Alto Sinú*. Ediciones Gobernación del Atlántico.

Vega Cantor, R. (2004). Las luchas agrarias en Colombia en la década de 1920. *Cuadernos de Desarrollo Rural*, (52), 9-47. https://www.redalyc.org/pdf/117/11705202.pdf

Zarante. J. D. (1933). *Reminiscencias históricas. Recuerdos de un soldado liberal*. Imprenta Departamental de Bolívar.

Zapata Olivella, M. (1990). Enciclopedismo anticlerical y oscurantismo religioso de post-guerra. Rojas Garrido (1917-1921), el caso de la revista rural en Colombia.

América: Cahiers du CRICCAL, (4-5), 197—203. https://doi.org/10.3406/ameri.1990.982

Zapata, A. M. (Dir.). (1917). *Rojas Garrido: Revista Liberal* (Año 1, núm. 1). República de Colombia, Departamento de Bolívar.

Zapata, A. M. (Dir.). (1919). *Rojas Garrido: Revista Liberal* (Año 3, núm. 59). República de Colombia, Departamento de Bolívar.

EL MURO









LOS PÁJAROS
DE CADA DÍA

PROLONGADA
EN EL TIEMPO

Capítulo 9

"Hay temporadas que me aburre leerme": un estudio de la escritura autobiográfica de Concha Lagos

Sandra G. Rodríguez
Universidad de Sevilla, España

Hay temporadas que me aburre leerme; aún más, a medida
que me adentro en la lectura, me invade
una rabia sorda que me obliga a
interrumpirla, quedando luego en la más completa
desmoralización.[42]

Resumen

Este capítulo se centra en el análisis de la escritura autobiográfica de Concha Lagos, con el propósito de situarla dentro de un marco crítico que la entienda como ejercicio de resistencia, memoria y legitimación. Se estudian sus principales obras en prosa (*El pantano*, *Al sur del recuerdo*, *La madeja*, *Prolongada en el tiempo*, *Cuando llegue el silencio, Los pájaros de cada día* y *El muro*), sobre las que se plantea una categorización que evita encasillarlas en etiquetas esencializadas como "autobiografía femenina". Este estudio, apoyado en la crítica literaria feminista, subraya la necesidad de desvincular "lo femenino" de lo alterno, para lo que se propone leer a Lagos desde los conceptos de escritura terapéutica, memorial y de autoafirmación. A lo largo de este análisis, se examinan los recursos que caracterizan sus textos.

[42] En *La madeja* (Lagos, 2021, p. 41).

Su escritura combina la dimensión personal con su trasfondo social, configurando lo que se ha denominado como “autobiografía de resistencia”, un modo de narrar la propia vida visibilizando las estructuras de poder. En este sentido, Lagos no solo reconstruye su identidad autorial, sino que se posiciona como promotora cultural y agente de memoria colectiva.

Este capítulo interpreta la obra autobiográfica de Lagos como un corpus híbrido y autoconsciente, cuya relevancia reside tanto en la reparación de un trauma personal e histórico como en la voluntad de inscribirse en la tradición literaria desde una perspectiva crítica y autoafirmativa.

Palabras clave: Literatura europea, feminismo, Concha Lagos, escritora, escritura autobiográfica.

Abstract

This chapter focuses on the analysis of Concha Lagos’s autobiographical writing, intending to situate it within a critical framework that understands it as an exercise of resistance, memory, and legitimation. Based on her principal prose works (*El pantano*, *Al sur del recuerdo*, *La madeja*, *Prolongada en el tiempo*, *Cuando llegue el silencio, Los pájaros de cada día* y *El muro*), this study proposes a categorization that avoids reducing them to essentialized labels such as “female autobiography.” Grounded in feminist literary criticism, it highlights the need to dissociate the concept of “the feminine” from alterity, suggesting instead that Lagos’s writing be read through the notions of therapeutic, memorial, and self-affirmative writing. Throughout the analysis, this essay examines the narrative strategies that characterize her texts. Lagos’s prose mixes her personal dimension with a broader

social background, shaping what has been termed “autobiography of resistance”: a mode of self-narration that makes visible the structures of power. In this sense, Lagos not only reconstructs her authorial identity but also positions herself as a cultural promoter and as an agent of collective memory.

Ultimately, this chapter argues that Lagos’s autobiographical work should be understood as a hybrid and self-conscious *corpus*, whose significance lies both in the repair of personal and historical trauma and in the deliberate inscription of her voice within the literary tradition from a critical and self-affirmative perspective.

Keywords: European literature, feminism, Concha Lagos, woman writer, autobiographical writing.

Introducción

Cordobesa, trasladada a Madrid desde niña, emprendedora de un negocio fotográfico con su marido Mario Lagos, exiliada a Galicia entre 1936 y 1944, directora de la revista *Cuadernos de Ágora* y fecunda escritora, Concha Lagos fue una de las grandes promotoras culturales del siglo XX (Sánchez Dueñas y Porro Herrera, 2015). Se ha escrito prolíficamente sobre su figura y obra en los últimos años, en los que se han editado y publicado por primera vez sus dos volúmenes de memorias, *La madeja* (2021) y *Prolongada en el tiempo* (2024). Recientemente, la investigadora Míriam Povedano Navas (2024) ha trabajado sobre este último tomo y ha concluido que Lagos empleó su escritura memorialística para evidenciar su conciencia crítica sobre el panorama literario y el entramado editorial de la época, que cercaron la publicación de sus obras y contribuyeron a su olvido crítico. De acuerdo con esta investigadora y partiendo de esta

base, se realiza en este capítulo un estudio de la prosa memorialística de Concha Lagos para afianzar su interpretación como espacio de autoexploración, reparación y resistencia. Para ello, se presentará un breve aparato teórico acerca del debate en torno a los géneros autobiográficos, que se utilizará como modelo para caracterizar las obras de Lagos, que rebasan las etiquetas convencionales. Se continuará con un análisis de los elementos clave en su obra para reflexionar, así, en torno a su ejercicio de escritura. El estudio se realizará desde la crítica literaria feminista, metodología pertinente para desarticular el concepto de "autobiografía femenina" que surgió de los debates teóricos en torno a los géneros autobiográficos. Se analizan, pues, las obras memorialísticas de Lagos[43], con el objetivo de desligar la escritura realizada por mujeres de la idea de "otredad", y vincularla a la escritura terapéutica y a la autoafirmación, aspectos que surgen precisamente como respuesta a un campo literario que las relegaba a dicha otredad. La reparación de un trauma y la búsqueda de la identidad autoral de Lagos, conceptos que prestan atención al impacto que tuvo el contexto histórico en la escritora. Empleando estos ejes de análisis, resituamos a la autora y a su escritura dentro de una comunidad, aspecto que queda diluido si la aproximación teórica se realiza desde su "feminidad".

1. Apuntes teóricos

En los siglos XIX y XX, el género autobiográfico experimenta un notable auge en cuanto a producción literaria y a recepción crítica (Sánchez Zapatero, 2010). Según Durán Giménez-Rico (1993), en 1970

[43] El pantano (*del diario de una mujer*) (1954 [1937]), *Al sur del recuerdo* (1955), *La madeja. Memorias* (2021 [1978]), *Cuando llegue el silencio (prosas con música de fondo y un solo de laúd cada vez más lejano)* (1988), *Prolongada en el tiempo* [1988], *Los pájaros de cada día* (1995, inédito) y *El muro* (1997-1997, inédito).

sucede una “avalancha crítica” en torno a la definición de la autobiografía y se problematiza el papel que el discurso académico ha adoptado en el debate sobre lo autobiográfico, “convertido en un monólogo que pretende decir la última palabra sobre la autobiografía, e imponer su superioridad sobre todo lo dicho anteriormente” (69-70). Los factores “externos” a la teoría discutida dentro del ámbito universitario resultan imprescindibles para la actual comprensión del género, como subraya Sánchez Zapatero (2010) al enumerar los elementos que orientan el “pacto de veracidad” o “pacto autobiográfico” (p. 13). La valoración de los elementos paratextuales como determinantes en la definición del género es fruto de la imposibilidad de encontrar una característica *formal* distintiva entre ficción y autobiografía, pues “todo relato autobiográfico, por más testimonial que se pretenda, obedece a un trabajo de ficcionalización en el cual se utilizan estrategias narrativas a fin de hacer inteligibles la maraña de experiencias” (Waldman M, 2010, p. 103). Paul de Man concede el peso de la distinción en la relación exterior con el sistema de creencias del lector (Molino, 1991) y se opone a la idea de “totalización” del texto, que no puede ser “total” en cuanto a la captación del sentido completo del ser, pues está mediado por el lenguaje: “La mímesis que operaría en la autobiografía no es más que una figuración entre otras producida por la «estructura especular» del texto” (González Roux, 2015, p. 204). Tampoco es total ni única la definición de los textos autobiográficos, lo que dificulta su identificación con un modelo determinado (Arriaga Flórez, 2001).

Existen varias clasificaciones que tratan de etiquetar los diferentes formatos de textos autobiográficos. José Romera Castillo establecía tres categorías: autobiografías, memorias y diarios (1993); Anna Caballé lo ampliaba a cinco: autobiografías, autorretratos, memorias,

diarios íntimos y epistolarios (1995). Desde la crítica literaria feminista y decolonial, se ha reflexionado acerca de los sistemas de categorización jerarquizados y elaborados a partir de textos consagrados: "La narración de la propia vida como acto de resistencia política implica también un acto de resistencia a la categorización dentro de los límites eurocéntricos que guiaban el análisis de este género a mediados del siglo XX" (Muñoz González, 2008, p. 326). Se atisba la marca binarista que predominaba hace décadas en las reflexiones acerca del "estatus" de lo autobiográfico, que oscilaba entre el "adentro o el afuera" de la literatura. Como explica Mercedes Arriaga Flórez (2001), son "algunas instituciones y clases sociales las que delimitan la literatura, decidiendo su estatuto teórico y su función práctica" (p. 18). Una vez más, la delimitación de los géneros autobiográficos no se reduce a lo formal, pero sí puede identificarse en lo temático el sesgo de género por el cual se debate aún hoy en día sobre "lo privado" en el ámbito literario. La dicotomía entre lo público y lo privado es correlativa a lo literario y no literario, siendo las primeras etiquetas las vinculadas a lo masculino y a lo canonizable. Esta operación es la que subyace en los debates sobre las categorizaciones de lo autobiográfico, dado que las obras de autoría femenina, por "confesionales", se mantenían fuera de la esfera literaria.

Como en todos los ámbitos, la teoría feminista ha impactado en este debate teórico y ha generado un creciente interés por la recuperación de las memorias escritas por mujeres en la década de los sesenta. Esto llevó a que en los setenta se tratara de detallar las "especificidades" de la "autobiografía femenina" (Jirku y Begoña Pozo, 2011, p. 11). En conocidos volúmenes como el coordinado por Ángel G. Loureiro, titulado *El gran desafío: feminismos, autobiografía y posmodernidad*, Domna C. Stanton y Germaine Brée llegaron a explorar el

término “autoginografía”. Este tipo de estudios ha terminado vinculando la escritura realizada por mujeres con la alteridad, basándose en la común condición de otredad desde donde escriben. Se apoda como “femenino” este tipo de escritura al contener elementos disruptivos que hacen que el conjunto no encaje íntegramente dentro de ningún género literario, interpretándose como subversivo con respecto al orden patriarcal, algo que comienza con la utilización de la voz femenina en primera persona (Ballesteros, 1994). Al salirse de los márgenes formales convencionales, muchos textos escritos por mujeres escapan de la linealidad y adoptan un estilo fragmentario. Esto se interpreta como rasgo propio de colectivos marginalizados, a los que “se les vetaba la posibilidad de producir un discurso autobiográfico coherente porque la fragmentación y la multiplicidad del yo, propios del discurso de tales grupos, planteaban irresolubles problemas de identificación” (Jirku y Pozo, 2011, p. 10). Esto es contrario al universalizado “yo” como héroe-masculino burgués centroeuropeo o norteamericano (Jirku y Pozo, 2011, p. 10), que reproduce un modelo único de identidad.

El hecho de seguir identificando “lo femenino” como “esencialmente” alterno refuerza esa lógica dicotómica que continúa aislando los textos firmados por mujeres en un espacio marginal, que desde las nuevas epistemologías resulta poco efectivo.[44] Hemos de motivar el cese de la calificación de “femenino” en los productos literarios de mujeres, por lo que en este capítulo se opta por desconsiderar el

[44] Conviene puntualizar que se entiende que “lo femenino” del término “autobiografía femenina” opera de la misma forma que en el “devenir mujer” de Deleuze y Guattari (2002), la propuesta de “leer como una mujer” de Jonathan Culler (1998) o la *feminized quest* de Janet Pérez (1998). Dicho término funciona como un correlato de lo alternativo, asociado históricamente a lo femenino en contraposición a lo masculino hegemónico. Así, se entiende lo femenino como subversivo y no como una categoría que pretenda ser esencialista, sino como un recurso de neutralización. El “devenir mujer” implica situarse en la alteridad y ocupar un lugar marginal. Con todo, resulta fundamental actualizar este discurso y cuestionar esta terminología para no reforzar el vínculo entre la feminidad y lo alterno.

término "autobiografía femenina" y adoptar una visión flexible de la "escritura autobiográfica", entendiéndola como un tropo presente en los textos de diferentes formas (Arriaga Flórez, 2001, p. 15). "Lo que más me coge de la prosa es, en parte, su ritmo y, en parte, su verdad":[45] caracterización de la escritura memorialística de Lagos.

Dentro de la escritura autobiográfica de Concha Lagos se distinguen diferentes tipos. Para empezar, *El pantano* se configura como un diario íntimo. En cambio, *Al sur del recuerdo* se enmarca en la autoficción o novela autobiográfica, mientras que *La madeja* y *Prolongada en el tiempo* se presentan como sus dos volúmenes de memorias.[46] Por otro lado, *Cuando llegue el silencio*, *Los pájaros de cada día* y *El muro* podrían catalogarse como ensayos de corte existencialista con un fuerte componente autobiográfico.

La madeja, Prolongada en el tiempo, Cuando llegue el silencio, Los pájaros de cada día y *El muro* comparten características propias de la escritura memorialística: la utilización de la primera persona, la retrospección, el establecimiento de lazos entre eventos pasados y presentes, la indagación y la reflexión sobre su carácter y su personalidad, entre otros elementos. En la portada de la edición de *La madeja* (2021) aparece el subtítulo "memorias", a pesar de que en *Prolongada en el tiempo* Lagos (1988b) manifieste sus reticencias hacia dicha etiqueta: "Nunca he confiado en mi memoria, en fechas, pero ni en aquellas

[45] De *El muro* (Lagos, 1995, p. 18).

[46] Juana Murillo Rubio (2023) ofrece una definición sobre ellas en su introducción de *Teoría de la Inseguridad*: "[...] *La madeja*, memorias nacidas ante la necesidad de explicarse. La escribe para espantar fantasmas y dotar de un sentido unitario a su producción literaria. *La madeja* reconstruye el panorama cultural que la acompañó a lo largo de su centenaria vida; la segunda parte, *Prolongada en el tiempo*, es un texto imprescindible para conocer en sus palabras el oficio poético: el germen de su creación, la crítica recibida, las lecturas que configuran la intertextualidad de su obra y, en conclusión, el declarado relato de una vívida singladura literaria a la que dedicó su vida" (p. 14).

páginas ni en éstas pasó por mi imaginación encerrarlas en los límites de un Diario. A su aire las quise, a su aire las quiero. Libres" (p. 58). Sin embargo, en el documento mecanografiado consultado en su archivo se puede observar una nota al pie en la que aclara: "«La madeja». Primera parte de estas memorias". Esta ambigüedad evidencia la complejidad que supone clasificar sus textos dentro de una categoría específica, mostrando la tensión entre la intención de la autora y las convenciones del género. El rechazo y uso simultáneo del término "memorias" revela la reflexión consciente de Lagos sobre la denominación de sus obras, así como la inestabilidad de las fronteras genéricas impuestas por la crítica literaria. Esta problemática también fue abordada por Mayte Mancebo en su artículo "Las memorias de Concha Lagos", publicado el 21 de septiembre de 1972 en el *Periódico informaciones de las artes y las letras*, donde destaca la versatilidad y el carácter híbrido de su escritura, que transita entre el discurso biográfico y la reflexión ensayística. Esta última destacaba el hecho de que numerosos nombres de intelectuales reconocidos recorran la obra de Lagos, lo que nos lleva a entender por qué escogió el término "memorias", ya que este se asocia con un enfoque orientado a los aspectos sociales e históricos, diferenciándose de la autobiografía, más centrada en lo individual. La propia Concha Lagos lo destaca en una entrevista, cuando se le pregunta por futuros proyectos y responde que entre ellos está la escritura de unas "memorias de más de cuarenta años de vida literaria española: vidas y anécdotas" (Gómez Gil, 1981, p. 60).[47] Consciente de este aspecto,

[47] Señala Murillo Rubio (2024) que la autora era consciente tanto de su relevancia como de "la proximidad de personalidades de primer orden sobre las que quiso escribir" (p. 25). También lo destaca Blanca Berasategui en una entrevista para el *ABC* (1980/03/02); allí explica que en las "ya terminadas y en una segunda lectura" memorias de Concha Lagos, "habla de los sabores y sinsabores de la revista, con nombres y apellidos, y cuenta también su impresión acerca de muchos personajes del mundo de las letras, algunos ya muertos [...]: Valle-Inclán, Gómez de la Serna, Cernuda, Ortega..." (AA.VV., 1932-1980. Arch. CLagos/12).

también apunta en *Prolongada en el tiempo* una diferenciación clave con respecto a *La madeja*: "Sin apenas levantar la cabeza de estas páginas ando. Segunda parte de «La madeja» las llamo, aunque estén más volcadas al interior" (Lagos, 1988b, p. 60). Este comentario sugiere una mayor introspección, así como una opinión expresada de manera más abierta en cuanto a temas personales e incluso cuestiones políticas.

Estas obras están escritas a partir de sus setenta años de vida, por lo que la distancia existente entre los recuerdos narrados y el momento de escritura permite un análisis marcado por una larga trayectoria vital. En estas obras, se refiere al presente en múltiples ocasiones, narrando viajes, tareas y actividades recién hechas o pendientes, por lo que rompe la linealidad cronológica típica de la autobiografía clásica. La estructura de sus narraciones se caracteriza por saltos temporales y temáticos, aspecto que lleva a la autora a calificarse como "balbuciente" (Lagos, 2021, p. 56). Este rasgo ha sido identificado en estudios sobre la "autobiografía femenina" como un rasgo propio y distintivo que contrasta con la linealidad y coherencia de la narrativa tradicional. Según Gilda Waldman M. (2010), la autobiografía ya no se interpreta como autorrepresentación dotada de estabilidad identitaria, "sino como un territorio discursivo en el que se intenta articular y recuperar a un yo fragmentado y múltiple" (pp. 101-102). Lo "balbuciente" —o fragmentario— de Lagos se vincula con lo "auténtico", como ella misma expone sobre su escritura, reflejando la complejidad de un "yo" en continua construcción.[48]

Para continuar, *El pantano* presenta características que permiten entenderlo como un diario íntimo, tal como se evidencia en el propio

[48] También Mercedes Acillona (1993) caracteriza como "balbuciente" la poesía de las mujeres que se quedaron en España durante la contienda, comparándola con la audacia y la pasión de Carmen Conde antes de la guerra, con el erotismo Ernestina de Champourcín y la fuerza de Rosa Chacel (p. 5).

subtítulo “del diario de una mujer”, que aparece entre paréntesis. Lagos lo define como “libro breve, especie de Diario” en *La madeja* (2021: 56). Juana Murillo Rubio, en la introducción de la reciente reedición del libro, considera que “*El pantano* propone al lector un pacto de escritura en que realidad y ficción se combinan en un texto diarístico” (2024: 28). Los acontecimientos ocurren en el presente y la narradora (personaje del que no se dice el nombre) se solapa con la persona civil, creando un relato híbrido entre la experiencia personal y la voz literaria. La obra es un diario escrito durante la guerra civil, contexto que marca su contenido. La autora no establece apenas relaciones directas con el hecho histórico, pero plasma un ambiente gris y un clima social tenso a través de su percepción del entorno. La casa que describe se convierte en un símbolo de la propia España del momento, un lugar que tiene que habitar sin sentirse cómoda ni segura, marcado por la presencia de un “Ogro”. Con este personaje se refiere a su suegro, como señalan Murillo Rubio y Castán Andolz en la introducción de *La madeja* (2021: 10). Dentro del contexto nacional, cabe interpretarlo como la figura de un dictador.

Cabe señalar que Concha Lagos sufrió de una notable falta de referentes para escribir este diario: “Al obviar los diarios, memorias, confesiones de las escritoras por no considerar el género dentro de la literatura de prestigio, los modelos a seguir dejaron de lado este aspecto de la interioridad” (Murillo Rubio, 2024, p. 34). Se trata de un género sin reconocimiento literario y, por lo tanto, sin apenas producción, lo que conllevó que autoras como María Zambrano y Rosa Chacel, en sus homónimos *La confesión* (1943 y 1970 respectivamente) adoptaran modelos masculinos (Murillo Rubio, 2024).

Su siguiente libro en prosa, *Al sur del recuerdo,* es una novela autobiográfica en la que Lagos recrea su infancia a través de Berta. Este personaje se construye mediante un proceso de autoproyección que define un yo infantil con el que se compara en sus memorias; se autodefine por medio de un diálogo entre pasado y presente. Los personajes que aparecen en esta obra guardan una correspondencia directa con personas reales que formaron parte de la vida de Lagos, aspecto que subraya el carácter autobiográfico de la obra.

Los pájaros de cada día (1995) y *El muro* (1996/1997) son los manuscritos que permanecen inéditos en el archivo de la BNE. En estos textos Lagos también habla desde la primera persona y refiere experiencias personales. En el primer capítulo de *Los pájaros de cada día* comienza explicando su decisión de quedarse al margen de las "plazuelas literarias" una vez cesó su actividad con *Cuadernos de Ágora*: "Plazuelas, con imprevistos remolinos, que en descampado me dejaron, en árido desierto" (Lagos, 1995, p. 42). Por otro lado, mantiene temáticas recurrentes en sus obras como la de su pertenencia e idealización del sur: "Siempre, siempre el Sur nutriendo mis raíces, poblando los deseos, los desvelos, mi hoy, todo mi hoy; mi cada instante" (p. 5). Estas dos obras se comprenden dentro del género ensayístico, dado que varios de los capítulos que las conforman desarrollan reflexiones no ligadas a vivencias personales. Un ejemplo es el capítulo denominado "El caminante", en el cual Lagos explora la figura homónima como símbolo de libertad: "no hay caminante esclavo", que este "nunca se traza itinerarios. Sin brújula recorre los caminos; seguro va por ellos, al aire de su aire: libres los ojos y libre el pensamiento" (p. 54). La temática del camino es un motivo reiterado en la prosa de Lagos, pero no aporta aquí referencias directas a su experiencia.

Asimismo, en *El Muro* continúa con este motivo en el capítulo "El errante", donde el personaje se describe como una figura solitaria que se enfrenta a un destino incierto: [A]ndar errante tiene sus sorpresas, y alguna que otra ayuda. Esa que llaman llovida de los cielos. Amar la soledad es [...] lo que precisan los errantes. Del invisible muro saben. Lo rondan y, hasta intentan acampar junto a él" (Lagos, 1997, p. 35). Por otro lado, dedica un capítulo a la obra cervantina, profundizando en la influencia de este en su obra, aspecto que ya anteriormente había reconocido: "En mis relecturas del Quijote siempre recojo nueva cosecha..." (Lagos, 1988b, p. 51).

Estos manuscritos están marcados por saltos temáticos, cuyos capítulos mantienen un tono existencialista y reflexivo acerca de la condición humana. Un ejemplo se encuentra en este fragmento en el que analiza el destino del planeta y la responsabilidad del ser humano: "Si todo lo que vive muere, también será el destino de este Planeta. Síntomas se ven ya. Síntomas evidentes, y el hombre, siempre el hombre, su asesino" (Lagos, 1997, p. 40). A continuación, el siguiente capítulo, "De niebla y sinrazón", sí que trata de una anécdota de la autora: el momento en el que de pequeña se preguntaba por "el Padre Eterno" (1997, p. 45), y la propia autora indica que ya había desarrollado esta historia en "otras páginas" (p. 43).

La temática y estilo de escritura de estos dos ensayos recuerdan a *Cuando llegue el silencio*. Dividida en tres grandes apartados: "Cuando llegue el silencio" (con dieciocho capítulos indicados con números romanos), "Meditación ante los relicarios" y "El alba de oro". La reseña de Joaquín Criado Costa e Inmaculada Herrera Martínez (1992) sobre esta obra describe su carácter misceláneo, aplicable también a los textos inéditos mencionados:

> Autobiografía, vista atrás, sueños —logrados unos, otros inalcanzados—, constante espera de lo que tiene que llegar... van canalizándose a través de unas páginas cuyas líneas están cuajadas de un lirismo intenso. Pensamientos y sentimientos relacionados con la soledad, con el momento de la vejez, de la muerte... se repiten una y otra vez al compás de una estilizada prosa. Un filosofar poético de todas las emociones que puedan sentir seres de la calidad humana de nuestra escritora. Prosa poética o poesía en prosa, ¡qué importa la terminología! (p. 289)

La propia Concha Lagos (1988b) califica esta obra como prosa poética:

> Entre las prosas: Los pájaros de cada día (verano del 83), Cuando llegue el silencio (verano del 87). Sin duda la prosa más poética que he escrito. Se compone de tres partes, la primera es la que le da título. "Meditación ante los relicarios", la segunda. Cierra con "El alba de oro". Esta última me la sugirió el verso o grito final del poema de Rubén Darío: "Juventud divino tesoro", intrigada me tuvo siempre este verso, a más y más en cada nueva relectura: ¡Mas es mía el alba de oro!". (p. 59)[49]

Se diferencia *Cuando llegue el silencio* de los dos inéditos por tratarse de un tema más concreto (la muerte y sus sentimientos sobre ella) de manera extensa.[50] A pesar de que esta temática también atraviesa el conjunto de los manuscritos, la "interrumpen" otros temas, como se ha visto, por ejemplo, con el capítulo sobre

[49] Se confunde en la fecha de *Los pájaros*, en la misma página había dicho que la terminó en 1995 y así lo firma en el manuscrito.

[50] También en las memorias hay numerosos apartados existencialistas, pero no priman estas reflexiones en el discurso.

Cervantes.[51] En "Cuando llegue el silencio" (apartado de la obra que ocupa la mayor parte del libro y de la que se toma el título), la estructura de cada epígrafe se reitera: comienza con una reflexión general y termina aludiendo a sus vivencias. En el capítulo I comienza: "A veces lo imagino a paso lento, otro precipitado. Ya sé de sus caminos, del muro que pronto cercará mi última etapa" (Lagos, 1988a, p. 13). Continúa reflexionando sobre el momento en el que llegue "el silencio" y sobre etapas oscuras de su vida, ya refiriéndose a sí misma directamente: "la pena me llevó a ese dolor sin lágrimas" (1988a, p. 14). Elucubra sobre su propia muerte: "Acaso en el silencio los ojos se me aclaren y precisión le den a la mirada" (Lagos, 1988a, p. 14). Cambia el tono cuando desarrolla otros aspectos de su trayectoria vital, como al señalar sus referentes literarios: "Al último paréntesis unida sigo, bien acompañada. Como tantos y tantos poetas, mi deuda a Juan Ramón es impagable" (1988a, p. 15). Tras citar un verso propio[52], explica: "Así quedó patente en mi último libro: «Crónica hasta hoy». Sin Juan Ramón, la nube sólo hubiera servido para oscurecerme el vivir" (Lagos, 1988a, p. 16). Cita al autor para expresar su deuda con él (la autora hace uso de la intertextualidad recurrentemente). En este último párrafo del capítulo cita su propio libro, partiendo de reflexiones generales y llegando a otras más concretas, aplicadas a su propia

[51] También dedica otros apartados a reflexionar, de manera más general, sobre la literatura, como en "Bajar al pozo", donde se permite desarrollar sus opiniones críticas: "Un ritmo exacto, una metáfora a punto, un hallarse oportuno, inesperado, como llovido de esa nube que vela el verso". Puede, en ocasiones, superar el tema. No trato de eludir la importancia de éste. Claro que la tiene, pero en ambas modalidades —prosa y verso—, cuenta más el tratamiento. Por encima de todo, añadiría. Tratamiento o enfoque. Sí, acertar con los planos para nimbarlos de misterio. Sin abusar, claro, sin desoír ese rumor latente de lo auténtico y, sobre todo, sin apoyarse, con reiterado abuso, en simbolismos —necesarios en ocasiones—, descansadores de la cotidiana realidad que, con los pies clavados en tierra, nos retiene" (Lagos, 1995, p. 16).

[52] Un verso de *Segunda trilogía:* "El hemisferio Sur de mis poemas / desde este alto oteo/ con Juan Ramón volándome el espacio. / Clima central de mi universo luz. / Él me enseñó a latir, a descargar la nube..." (Lagos, 1986, p. 27).

vida y obra. *Cuando llegue el silencio* no solo aborda el tema de la muerte, sino que permite adentrarse en la visión particular de la autora, donde las reflexiones filosóficas se entrelazan con los recuerdos, las referencias literarias y sentimientos de nostalgia, apreciando la complejidad de la escritura de Lagos.

2. "Yo sigo terca": Escritura terapéutica, escritura inmediata, escritura de la memoria

A pesar de la disparidad temática que caracteriza los últimos textos de Lagos, también en estos se esfuerza por subrayar su "yo". Por ejemplo, en "Entre adioses vamos" de *Los pájaros de cada día* no habla de vivencias propias, pero sí introduce sus reflexiones e ideas en primera persona: "Así lo pienso a veces y repaso distancias, los tantos eslabones de esta larga cadena. Casi increíble el peso que arrastro día tras día" (Lagos, 1995, p. 62). Se trata de un discurso introspectivo a través del cual desarrolla temáticas recurrentes en su obra, diferente a sus memorias, que a pesar de su carácter "balbuciente" tratan de detallar los eventos pasados dejando constancia de una vida. *El muro* mantiene el estilo de *Los pájaros*, pues desde el principio aparece un "yo" que manifiesta una actitud ante su circunstancia: "yo sigo terca" (Lagos, 1997, p. 56). Uno de los impulsos de escritura de Concha Lagos es la resistencia, la insistencia en el hecho de *estar*, de *seguir estando*, pese a saberse en la última etapa de su vida. Esto se corresponde con el concepto de "autobiografía de resistencia" explicado por Yolanda Muñoz González (2008) para entender el impulso de su escritura. Esta sostiene que no se limita a relatar experiencias personales, sino que visibiliza la dimensión social de las capas de identidad que sitúan a una persona en un contexto

histórico concreto, en situaciones de subordinación, discriminación o militancia. En este sentido, este modo de contar la propia vida puede entenderse igualmente como una práctica de activismo, un gesto de resistencia (Muñoz González, 2008, p. 327). Se aplica al caso de Lagos dado que esta persiste en una posición de lucha, desarrollada detalladamente en sus memorias: lucha por su reconocimiento, por la supervivencia de su memoria, por comprender su entorno o por legitimarse. A pesar de no explicitar un activismo político vinculado a los partidos gobernantes de la España del siglo XX, sí insiste en su labor como promotora cultural de grupos marginalizados (Sánchez Dueñas y Porro Herrera, 2015). Mantiene una actitud inconformista hasta el último folio de su último escrito, pues *El muro* acaba con los siguientes párrafos:

> Yo me rebelo, indago y deshojo insistente lo tan establecido: los cauces que cegaron soberbios ignorantes, dictadores de turno y falsos profetas organizando sectas.
>
> A veces, el cansancio, desmontarnos parece, pero la mente sigue su evolución normal esquivando batallas para tenderle arcos a cada nueva luz, a cada nueva idea: indagar, indagar, captar lo que circula constante por las sienes.
>
> Tal vez lo de la nada alguna angustia alivia por su descanse en paz, pero yo sigo terca, enredada a lo oculto tras las sienes, lo que paciente logre la forzosa energía para fundirla al Cosmos, a ese ignorado todo, a desmano del Caos. (Lagos, 1997, pp. 55-56)

Las dudas existenciales y religiosas que muestra a lo largo de toda su obra y que admite haber tenido desde niña son las que imperan en sus últimos escritos. De hecho, está presente este mismo desafío ante un "relato oficial" de la muerte en *El pantano*:

> ¿Por qué se empeña nuestra vanidad en producir tanto ruido alrededor de esta nada? ¿Es inmortal el alma? ¿Quién lo ha dicho? ¿Un hombre? ¿Miles y miles de hombres? Quizá el mayor tormento sea este. No poder creer de verdad en nada. ¡Sí!, en nuestro dolor. (Lagos, 1954, p. 48)

Esta reflexión la conecta con un momento de su infancia, en el cual establece un símil entre su incapacidad de creer una idea "impuesta" sobre la muerte (Lagos, 1954, p. 49). La temática existencialista está presente desde el inicio de su escritura, pero es *Cuando llegue el silencio* la obra en prosa donde más concretamente se dedica a reflexionar sobre aspectos relacionados con el paso del tiempo y la muerte. En estos últimos párrafos unifica su actitud inconformista con la de su infancia, pues continúa sin admitir cualquier idea impuesta al respecto. Continúa indagando, "terca", desconfiada, pues "lo establecido" no le sirve. Vehementemente insiste en que está (y seguirá estando) presente: "Aunque se paren todos los relojes, yo no me sentiré fuera de tiempo. Su todavía por la sangre oigo" (Lagos, 1988b, p. 28), algo que también anunciaba en *El pantano:* "Cara a la vida y sola [...] Ahora, a luchar, me digo. A trabajar con todo entusiasmo" (Lagos, 1954, p. 51). Este sentirse fuera de tiempo es uno de los motivos de exclusión literaria que ella misma identifica, su "dedicación tardía". Esto influyó en su reticencia a que su escritura viera la luz, publicando dieciocho años más tarde los textos que escribió durante la guerra (Lagos, 2021, p. 333).

Otro concepto identificable en sus memorias es la metaescritura, la explicitación del acto de estar escribiendo, así como su inmediatez: "He tenido que interrumpir la escritura. Una mariposa se me posó sobre la mano [...] como creo en lo misterioso, lo acepto. Mañana será

otro día" (Lagos, 1988b, p. 60). Este rasgo recuerda a la escritura de Clarice Lispector, a quien reconoce leer y admirar (Lagos, 2021).[53] Como la escritora brasileña, Lagos (1988b) se lanza a la escritura por impulso:

> A veces me pregunto si escribo por vocación o por necesidad; por un impulso que me empuja y empuja. Lo seguro es que lo hago espontáneamente, sin previo propósito. En "La madeja" es posible que existiera uno más o menos inconsciente: el de retener recuerdos, o de perpetuar a los amigos. (p. 58)

De nuevo, la autora ofrece una clave de lectura sobre su obra, analizando un motivo de escritura que ella misma reconoce como inconsciente en retrospectiva. Habla de impulso, de vocación y de necesidad, de forma que vincula la escritura a la supervivencia, tanto la suya como la de sus recuerdos. En este fragmento, al hablar de retener y perpetuar su experiencia, alude al concepto de memoria: "En la memoria, como en los sueños, el tiempo se modifica" (Lagos, 1988a, p. 18). Existe una constante reorganización del pasado, aspecto especialmente interesante en la crítica literaria feminista para la reinterpretación del testimonio de las artistas e intelectuales modernas de la Edad del Plata (1900-1936), a las que en la actualidad hacemos regresar (Capdevila-Argüelles, 2018). Shirley Mangini (1991), al estudiar las "memorias de resistencia" de las mujeres del siglo XX, señalaba que eran escasas las escritas por mujeres durante y después de la guerra (p. 174). Al respecto, es preciso destacar que la escritura de Concha Lagos comienza en este periodo, del que sí se han rescatado múltiples textos que desmienten esta afirmación, como *La guerra a*

[53] Concretamente, lee *Cerca del corazón salvaje*, que coloca "en primera fila", pues es un libro que le atrae desde el título (Lagos, 2021: 224).

través de las tocas (1938) de Carmen Martel o *Mares en la tierra,* de Matilde de la Torre[54]. Esta última los entrelaza con otro tipo de escritura, propia del género de diario íntimo, por lo que se acercaría de esta forma a *El Pantano* de Concha Lagos. Existen también otras publicaciones que aparecen nada más terminar la guerra, como *I Must Have Liberty* (1940)*,* de Isabel Oyarzábal Smith, publicada en Nueva York. También Constancia de la Mora publicaba en 1939 el controvertido *In Place of Splendor: The Autobiography of a Spanish Woman* en los Estados Unidos. *Éxodo. Diario de una refugiada española* (1940) de Silvia Mistral en México, *Cuatro años en París (1900-1944)* de Victoria Kent*,* que se publica más tarde, en 1947, en Buenos Aires, o *Celia en la revolución* (2016 [1943]), de Elena Fortún. Sostiene Mangini (1991) que estas escritoras consiguen una doble finalidad: la de crear una literatura de resistencia e insertar su yo en los textos como sujetos principales (1995, p. 59), que considero aplicable también a la obra de Lagos.

Cabe interpretar que es la pérdida de la libertad recientemente adquirida lo que motiva la escritura de Concha Lagos. Como el resto de sus coetáneas, ha vivido la vorágine legislativa del bienio reformista, ha votado, ha acudido a las tertulias literarias y ha trabajado en su propio negocio. Sin embargo, en 1936 se preludia el retroceso en derechos para las mujeres y la encierran en la oscuridad de una casa que no es su hogar. El inicio de su escritura parece responder al impulso de curación de la escritura terapéutica, pues como dice Mangini, la iniciación de las mujeres en la vida pública en la etapa de la República las proveyó de las "precondiciones" necesarias para escribir. Es decir, el cambio en los recursos materiales de las mujeres

[54] Publicada en 1940, recopila textos escritos desde 1934 en adelante.

permitió que pudieran, por lo menos, lanzarse a escribir. La identificación con la escritura como oficio, como característica propia de la identidad de cada una, solo fue posible tras un avance de derechos que promulgó la disolución de las barreras binaristas que históricamente han impedido la dedicación de las mujeres a la escritura, a valorar su experiencia y a querer conservarla.

Lagos reflexiona constantemente acerca de sus obras escritas en periodo bélico (*El pantano* y *Balcón*). En *Prolongada en el tiempo* (1988), tras preguntarse "¿Quién soy? ¿Quién habré sido, ¿Quién me sale al encuentro y me tiende su báculo en esta actual travesía o reencarnación?" y afirmar "hoy creo estar más segura de mi identidad, aunque he pasado a ser casi una desconocida", vuelve a pensar en sus primeras publicaciones: "En mayo hará 34 años que llegué al mundo de la Literatura —debut poco afortunado: dos libros ingenuos: «El Pantano» en prosa y el balbuciente de poemas «Balcón». Ambos escritos muchos años antes de publicarse —si no recuerdo mal" (Lagos, 1988b, p. 6). Se autocorrige después indicando que son dieciocho años los que transcurrieron. Suele referirse a estos dos libros escritos durante la guerra al reflexionar sobre su identidad autorial. Los considera el inicio de su autoexploración a través de la escritura, que hubiera permanecido escondida si no fuera por la motivación de sus amigos, que le animaron a sacarla a la luz (Lagos, 2021, p. 133).

Posteriormente, el recuerdo del dolor durante la guerra es de especial importancia. Es común la conexión de la escritura de las exiliadas durante la II República con la función terapéutica de reparación del trauma (García Davó, 2021). Como explican Solana y Vacarezza, el hecho de expresar el dolor con palabras no es suficiente si no lo

acompañan "formas de resistencia colectiva y de una conciencia crítica acerca de su relación con estructuras de clase, raza y género" (Solana y Vacarezza, 2020, p. 7). Por lo tanto, relacionar la escritura memorial de Lagos con la del resto de sus coetáneas ayuda a entender el proceso de reparación de un trauma que todas compartieron, así como sus estrategias de resistencia plasmadas en su escritura. Escribiendo el dolor persiguen la respuesta emocional y ética de la persona que se haya interesado por leer su obra y que se conmuevan ante la imposibilidad de experimentar en sus cuerpos el mismo dolor (Ahmed, 2015, p. 61). Subrayar este aspecto dentro de la escritura de las autoras de la Edad de Plata ayuda a dignificar su memoria, pues se las hace partícipes de un contexto social determinado dentro del cual permanecieron relegadas. Desviar la atención con respecto a "lo femenino" de su escritura las recoloca dentro de la historia literaria; las comprendemos como ciudadanas afectadas por una condición subyacente: buscaron en la escritura un espacio de reparación y de autoafirmación que contestaba a una realidad subyugante.

Conclusiones

La propuesta de Concha Lagos no se trata de una escritura simplemente "femenina", término que esconde y menosprecia el reflejo de un contexto y una condición social y su actitud combativa al respecto. Se han resaltado estos aspectos para lograr interpretar su obra como un producto cultural que desafía los límites de las etiquetas establecidas. La escritura de Lagos se erige como un ejercicio de memoria que no está aislado ni nace de su "feminidad". Este estudio ha permitido poner de relieve la riqueza y complejidad de su prosa autobiográfica, contribuyendo a su relectura en clave de resistencia y de memoria.

Por lo tanto, entre los logros alcanzados se encuentra la integración de una perspectiva feminista que cuestiona la validez de categorías reductoras como “autobiografía femenina” y que propone, en su lugar, una visión más abierta y plural de la escritura del yo. También se ha mostrado la versatilidad de la autora, capaz de articular en sus obras un diálogo entre lo íntimo y lo social, lo fragmentario y lo testimonial, lo individual y lo colectivo. Por otro lado, el análisis de manuscritos inéditos ha permitido ampliar el canon de su obra más allá de lo ya publicado y reivindicar su presencia en el panorama literario del siglo XX.

No obstante, queda abierto un campo fértil para futuras investigaciones, como la comparación con coetáneas exiliadas, el estudio de su relación con redes culturales internacionales o la exploración de su obra poética como complemento indispensable de su prosa. El presente trabajo ha buscado ampliar el corpus crítico sobre la obra de Lagos y suscitar nuevas aproximaciones. En esa línea, conviene subrayar que el análisis aquí realizado no agota la complejidad de su producción autobiográfica: aspectos como la dimensión formal de experimentación estilística, la intertextualidad o la vinculación de su escritura con otras prácticas culturales (revistas, editoriales, tertulias) abren vías de indagación aún pendientes. Explorar estos campos no solo permitirá enriquecer la comprensión de Lagos como autora, sino también insertarla en debates más amplios sobre la literatura testimonial, la memoria colectiva y la resistencia cultural del siglo XX.

Referencias

AA.VV. (1932-1980). *Álbumes relacionados con la producción en prosa de Concha Lagos recopilado por Mario Lagos.* Archivo Concha Lagos. Signatura Arch. CLagos/12-13. Biblioteca Nacional de España (BNE).

Acillona, M. (1993). Autoconciencia y tradición en la encrucijada en la posguerra. *Revista Zurgai*, 4-10. https://zurgai.es/mujeres-poetas-monografico.html

Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones.* UNAM.

Arriaga Flórez, M. (2001). *Mi amor, mi juez: Alteridad autobiográfica femenina.* Anthropos Editorial.

Ballesteros, I. (1994). *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española.* Peter Lang.

Berasategui, B. (1980/03/02). *Concha Lagos: lo sabores y sinsabores de la poesía, ABC.* Archivo Concha Lagos. Signatura Arch.Clagos/12. Biblioteca Nacional de España (BNE).

Caballé, A. (1995). *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la bibliografía en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Megazul.

Capdevila-Argüelles, N. (2018). *El regreso de las modernas*. La Caja Books.

Criado Costa, J. y Herrera Martínez, I. (1992). Cuando llegue el silencio. (Prosas con música de fondo y un solo laúd cada vez más lejano) de Concha Lagos. Alicante, Colección Sinaya, 1990. *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, *63*(122), 289-290. https://storage.e.jimdo.com/file/a9468b6c-f9fb-4c54-a375-0ef43938768d/BRAC_n122_1992-cita.pdf

Culler, J. (1988). *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo.* Cátedra.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia.* Pre-Textos.

Durán Giménez-Rico, I. (1993). ¿Qué es la Autobiografía? Respuestas de la crítica europea y americana. *Estudios ingleses de la Universidad Complutense*, (1), 69-82.

García Davó, C. (2021). La construcción de la identidad femenina en tres memorias del exilio español (*Doble esplendor*, *Memorias de una mujer sin piano* y *Antes que sea tarde*). *Diablotexto Digital*, *10*, 152-171.

Gómez Gil, A. (1981). *Concha Lagos bajo el dominio de la literatura comparada*. Instituto de Estudios Alicantinos.

González Roux, M. (2015). Lecturas y autoconfiguración: Sylvia Molloy lectora de Victoria Ocampo. *Revista Iberoamericana*, *81*(250), 201-216.

Jirku, B. E. y Pozo, B. (2011). Escrituras del yo: entre la autobiografía y la ficción. *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, (16), 9-21.

Lagos, C. (1954). *El pantano. (Del diario de una mujer)*. Gráficas Bachende.

Lagos, C. (1955). *Al sur del recuerdo*. Ágora.

Lagos, C. (1986). *Segunda Trilogía*. Talleres de Such Serra.

Lagos, C. (1988a). *Cuando llegue el silencio (prosas con música de fondo y un solo de laúd cada vez más lejano)*. Sinaya.

Lagos, C. (1988b). *Prolongada en el tiempo*. Torremozas.

Lagos, C. (1995). *Los pájaros de cada día*. [inédito]. Archivo Concha Lagos. Signatura Arch. Clagos /6/2. Biblioteca Nacional de España (BNE).

Lagos, C. (1997). *El muro* [inédito]. Archivo Concha Lagos. Signatura Arch. Clagos /6/1. Biblioteca Nacional de España (BNE).

Lagos, C. (2021). *La madeja*. Memorias. Torremozas.

Loureiro, Á. G. (1994). *El gran desafío: feminismos, autobiografía y posmodernidad.* Megazul.

Mancebo, M. (1972/9/21). Las memorias de Concha Lagos [entrevista]. *Periódico informaciones de las artes y las letras*. Archivo Concha Lagos. Signatura Arch. Clagos/8/5. Biblioteca Nacional de España (BNE).

Mangini, S. (1991). Women Activists from the Spanish Civil War. *Signs*, *17*(1), 171-186.

Molino, J. (1991). Interpretar la autobiografía. En L. Lara Pozuelo (Ed.) *La autobiografía en lengua española en el siglo XX* (pp. 19-26). Hispania Helvética.

Muñoz González, Y. (2008). *La literatura de resistencia de las mujeres ainu*. El Colegio de México.

Murillo Rubio, J. (2023). *Concha Lagos. Teoría de la inseguridad* [Introducción]. Torremozas.

Murillo Rubio, J. (2024). *El pantano (del diario de una mujer)* [Introducción]. Guilllermo Escolar Editor.

Pérez, J. (1998). Contemporary Spanish Women Writers and the Feminized Quest Romance. *Intertexts*. *2*(1), 83-96.

Povedano Navas, M. (2024). Percepciones vitales en Prolongada en el tiempo (1988): Concha Lagos y la poética del recuerdo. *Ámbitos. Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades,* (52). https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=10073100

Romera Castillo, J. N. (1993). Hacia un repertorio bibliográfico (selecto) de la escritura autobiográfica en España (1795-1992). En José Nicolás Romera Castillo (Comp.)

Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral (pp. 423-505). UNED.

Sánchez Dueñas, B. y Porro Herrera, M. J. (2015). *Concha Lagos, agente cultural: Los Cuadernos de Ágora*. UNED.

Sánchez Zapatero, J. (2010). Autobiografía y pacto autobiográfico: revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica. *OGIGIA,* (7)*,* 5-7.

Solana, M. y Vacarezza, N.L. (2020). Sentimientos feministas. *Revista Estudios Feministas, 28*(2), 1-15. https://doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n272445.

Waldman M., G. (2010). Imaginaciones autobiográficas. Voces, tiempos y espejos en dos autobiografías de mujeres. *Acta Sociológica*, (53)*,* 99-121.


HÉCTOR ROJAS HERAZO
RESPIRANDO EL VERANO


CELIA
Héctor Rojas Herazo
se pudre


Héctor Rojas Herazo
EN NOVIEMBRE LLEGA EL ARZOBISPO
SELECCIONES AUSTRAL



Capítulo 10

La poética del sufrimiento femenino en la narrativa de Héctor Rojas Herazo

Yurina De Alba Manjarrés
Universidad Simón Bolívar, Colombia

Cada palabra había sufrido tanto
que venía tiritando (...)
Héctor Rojas Herazo, *Obra poética 1938-1995* (2004)

Resumen

Este texto examina críticamente la trilogía novelística del escritor sucreño Héctor Rojas Herazo: *Respirando el verano* (1962), *En noviembre llega el arzobispo* (1967) y *Celia se pudre* (1985). El análisis se centra en la representación del sufrimiento femenino como elemento estructurador de estas obras, explorando sus múltiples manifestaciones narrativas y sus posibles orígenes simbólicos, sociales y existenciales. A partir de una lectura que vincula la materialidad de los espacios, la corporalidad y la memoria, se estudia cómo las mujeres de Cedrón[55] —madres, esposas, hijas y figuras periféricas— encarnan formas de dolor que van desde el abatimiento silencioso ante la ruina del hogar hasta la sumisión a las dinámicas patriarcales, al mismo tiempo que mantienen una relación ambivalente con la esperanza, única fuerza que les permite persistir.

[55] Cedrón es el espacio ficcional donde transcurre el tríptico novelado de Héctor Rojas Herazo.

El texto sostiene que este sufrimiento, más que un rasgo temático, constituye el fundamento poético de la narrativa de Rojas Herazo. En estas tres novelas, el dolor se convierte en materia estética: modela la atmósfera, el ritmo y la voz de los relatos, y ofrece un registro sensorial de la descomposición individual y colectiva. De esta forma, la trilogía se revela como una saga del padecimiento humano, donde las mujeres, pese a ser víctimas de la opresión y del abandono, emergen como figuras de resistencia silenciosa, depositarias de una persistencia que trasciende la devastación. Este estudio contribuye a la comprensión de la poética de Rojas Herazo y al análisis del sufrimiento como una constante en la literatura colombiana del siglo XX.

Palabras clave: sufrimiento, personajes femeninos, trilogía novelística, dolor existencial, literatura colombiana, poética narrativa, memoria, cuerpo, opresión patriarcal.

Abstract

This text critically examines the novelistic trilogy of the Colombian writer Héctor Rojas Herazo: *Respirando el verano* (1962), *En noviembre llega el arzobispo* (1967), and *Celia se pudre* (1985). The analysis focuses on the representation of female suffering as a structuring element of these works, exploring its multiple narrative manifestations and its possible symbolic, social, and existential origins. Through a reading that links the materiality of spaces, corporeality, and memory, the study examines how the women of Cedrón —mothers, wives, daughters, and peripheral figures— embody diverse forms of pain, ranging from silent desolation before the ruin of the household to submission within patriarchal dynamics, while maintaining an ambivalent relationship with hope, the only force that allows them to endure.

The text argues that this suffering, rather than being a mere thematic trait, constitutes the poetic foundation of Rojas Herazo's narrative. Through these three novels, pain becomes an aesthetic substance: it shapes the atmosphere, rhythm, and voice of the narratives, while offering a sensory record of individual and collective decay. In this way, the trilogy emerges as a saga of human affliction, where women, despite being victims of oppression and abandonment, rise as figures of quiet resilience, bearers of a persistence that transcends devastation. This study contributes to the understanding of Rojas Herazo's poetics and to broader discussions on suffering as a recurring element in twentieth-century Colombian literature.

*Keywords: s*uffering, female characters, novelistic trilogy, existential pain, Colombian literature, narrative poetics, memory, body, patriarchal oppression.

En 1938, cuando Héctor Rojas Herazo[56] tenía 18 años, escribió una oda al desamor: una pieza lírica titulada "Poema de la profunda despedida" (citada aquí por la edición de 2004) cuya voz sufre por la sentencia de no volver a ver a la persona amada. La cadencia de lo escrito permanece en la memoria, haciendo pensar reiteradamente en el dolor del desamado, en su tristísima forma de habitar el mundo, en la dejadez que el sufrimiento le confiere al cuerpo.

> Por última vez / toma el dolor de este silencio mío, / toma la oralidad de mi agonía;/ mira [...] esta leve colina donde flota / el herido temblor de mi pañuelo. /Escucha siempre este secreto llanto /que resbala sin rumbo por mis huesos. (Rojas Herazo, 2004, p. 351)

Cuando leí el poema, hace algunos años, tuve la certeza de que no podría volver a leerlo por un tiempo. Mi reacción inmediata fue cerrar

[56] Héctor Rojas Herazo, nacido en Tolú, Sucre en 1921. Poeta, novelista, ensayista, periodista y pintor.

el libro. En aquellos días, me costaba comprender cómo un escritor tan joven había podido crear un poema con una madurez estética que normalmente se alcanza tras una larga trayectoria literaria, y en el que el sufrimiento estuviera tan plenamente expuesto, como en aquellos libros de vieja imprenta cuyas letras pueden palparse con los dedos, aun con los ojos cerrados. Ese día descubrí, con asombro, que Héctor Rojas Herazo fue siempre sufridor ejemplar: un artista que destiló el sufrimiento en todas las artes que cultivó. Basta con observar los trazos marcados de sus dibujos para notar que en esas manos habitaban grandes dolores, y un dolor peculiar, un dolor-clamor que viene con la existencia. Corroboré, entonces, que su obra se acerca al sufrimiento desde formas estéticas profundamente diversas.

Durante varios años continué un acercamiento sostenido a la poética del autor sucreño, cada vez más motivada por la fuerza de las imágenes literarias que transitan en sus poemarios: *Rostro en la soledad* (1952), *Tránsito de Caín* (1953), *Desde la luz preguntan por nosotros* (1956), *Agresión de las formas contra el ángel* (1961) y *Las úlceras de Adán* (1995). Esta poesía ahonda en los dolores del ser humano, en la podredumbre que lo recibe al nacer, en ese fuerte soplo de muerte que circunda la vida. Tras convivir con estas lecturas, decidí adentrarme en el universo narrativo de Rojas Herazo, cuyas novelas, al igual que su poesía, están marcadas por una densidad simbólica que interpela los sentidos y desestabiliza las certezas. En ese tránsito descubrí una marcada inclinación hacia el sufrimiento femenino. Sus tres novelas —*Respirando el verano* (publicada originalmente en 1962, citada aquí por la edición de 2003), *En noviembre llega el arzobispo* (1967) y *Celia se pudre* (publicada originalmente en 1985, citada aquí por la edición de 1998)—, escritas en una prosa tan

densa y profunda que en ocasiones descoloca al lector, tienen por protagonista (especialmente la primera y la última) a Celia, una mujer de rasgos toscos y cuerpo abultado, cuya fuerza radica en ser una sola con su casa, como si esta la protegiera y a la vez la condenara. Celia, al igual que otros personajes femeninos de la narrativa de Rojas Herazo, es una sufridora. La pluma creadora de Rojas Herazo lo sabe bien, porque él mismo experimentó el sufrimiento y eligió al arte como forma de sobrellevarlo. En su universo literario, el dolor no se oculta: se nombra, se representa, se transfigura.

Según Susan Sontag (2007):

> El escritor es el sufridor ejemplar, no solo porque haya alcanzado el nivel de sufrimiento más profundo, sino porque ha encontrado una manera profesional de sublimar [...] su sufrimiento. Como hombre, sufre; como escritor, transforma su sufrimiento en arte. El escritor es el hombre que descubre el uso del sufrimiento en la economía del arte [...]. (p. 63)

El escritor es una figura enigmática, poseedor de estrategias misteriosas para decantar el dolor y convertirlo en arte. Tal como lo sugiere Susan Sontag, el escritor sufre como ser humano y hace del sufrimiento una herramienta expresiva, una materia transformable en signos, metáforas y mundos posibles. En este ejercicio alquímico, el autor comprende que mientras más se sufre, más auténtica, más descarnadamente humana es la obra que produce. La intensidad de ese padecimiento no se mide por la biografía, sino por la capacidad de hacer de lo vivido una experiencia estética. En Héctor Rojas Herazo, la fuente del sufrimiento es la vida misma, el estar siendo; es decir, la incertidumbre radical que implica habitar un cuerpo, un tiempo y un espacio. Se sufre por no saber vivir, por no encontrarse, por sentirse

desgajado del mundo, por estar asido a la nada. Esa desorientación ontológica, ese dolor de existir, recorre su obra desde las primeras odas hasta las últimas páginas narrativas.

En este ensayo me dedicaré a analizar las marcas del sufrimiento femenino en la narrativa de Rojas Herazo, en especial en sus tres novelas: *Respirando el verano*, *En noviembre llega el arzobispo* y *Celia se pudre*. A través de la voz y el cuerpo de sus personajes femeninos —muchas veces desbordados por el abandono, la enfermedad o la marginalidad— me aproximaré al origen de sus dolores, entendiendo que en ellos también se expresa esa economía simbólica del sufrimiento que transforma lo desgarrador en palabra. Mi propósito es identificar las representaciones del dolor, las marcas de resistencia o signos de resignación con los que estas mujeres enfrentan su existencia en la narrativa y, a través de ellas, comprender el modo en que Rojas Herazo erige su visión del sufrimiento como núcleo de la creación artística.

Respirando el verano, los retratos del interior

La casa: la sala, la cocina, el patio, el jardín, el pañol. *Respirando el verano* es, ante todo, la novela del interior, del adentro. Por el peso simbólico de los espacios domésticos y por la manera en que estos espacios encierran, revelan y condicionan la vida de los personajes. En ella, los lectores experimentamos una secreta complicidad espacial que nos conduce a una memoria de lo nostálgico, donde cada rincón parece contener un susurro del pasado, una herida sin cerrar. Esta es la novela que inaugura la saga de Rojas Herazo, esa tríada narrativa que se convierte en una excursión ascendente hacia lo complejo, hacia lo oscuro, hacia lo más profundo de la condición humana.

La narrativa veraniega de esta primera entrega es en extremo íntima, porque se interna en los pormenores de la familia Domínguez Atehortúa: su origen, su asentamiento en Cedrón, sus temores, sus modos de expresar el amor y el odio, el deslumbramiento propio de la infancia, la juventud y su desperdicio, y el deterioro inevitable de la vejez. Los perfiles de los integrantes de la familia se presentan como retratos: piezas pictóricas que gritan de forma exacerbada, queriendo ser descubiertas:

> Sara era implacable: traje rigurosamente negro, medias negras, babuchas de negra pana. De ese rigor luctuoso emergía su rostro pálido y fofo y sus ojos amargos, concentrados, ebrios de ansiedad y remota lujuria. Parecía embebida en un placer infernal y callado. Algo de lo que nada ni nadie que no fuese su propia y enigmática voluntad podía participar. Pero que alcanzaba a evidenciarse, a formar un aura, a convertirse en un olor y un sabor de la conciencia, en una substancia anímica que podía tocarse. (Rojas Herazo, 2003, p. 18)

Celia es el centro de la casa, la casa misma. Su presencia articula los espacios y les da sentido: donde ella está, algo permanece en pie, aunque sea por poco tiempo. En *Respirando el verano* se le ve dueña de su espacio, preocupada por la debacle de su entorno y de su familia. Es la figura que aglutina: madre, abuela, cuidadora, el único soporte visible en medio de la fragilidad. Ella mantiene en orden el desorden del hogar, y lo hace como una forma de resistencia silenciosa frente al colapso. Su cuerpo y sus palabras, gastadas por el tiempo, sostienen lo que aún queda de estructura, tanto material como afectiva. Los constantes monólogos que la atraviesan dan cuenta de una vivacidad terca, aún palpitante, que, sin embargo, se ve opacada por

el progresivo derrumbamiento de la casa. Celia habla sola, pero no está sola del todo: habla con la casa, con sus muertos, con el tiempo detenido. Y aquí insisto en la intimidad del relato, que se construye como si el narrador se aventurara a emitir una confidencia, porque tiene la certeza de que el lector le guardará el secreto.

En palabras de Barthes (1994), el lector es aquel que puede oír el mugido del escrito; es el que posibilita la reunión de las voces que están tejidas sin orden: el que pespuntea su clamor. El que entreoye y alcanza apenas a acariciar, en este caso, el susurro de la devastación y el amargo derrumbamiento de los soportes que sostienen la casa y la memoria. Esa figura del lector que Barthes perfila —sensible al temblor de las palabras, a lo que se quiebra entre líneas— es indispensable para abordar *Respirando el verano*, una novela que se desliza entre lo visible y lo silenciado, entre lo que se dice y lo que apenas logra murmurarse. Porque el relato se construye con hechos y con desmoronamientos: se cuenta lo que sucede y lo que se agrieta. La lectura se vuelve un acto de escucha atenta, de afinación afectiva, como si al avanzar por la narración se tuviera que ir tanteando el terreno de lo dicho con la misma cautela con la que se recorren los pasillos de una casa en ruinas. Celia nos arrastra hacia ese colapso, y es el lector quien debe sostener su voz entre escombros, darle forma a su clamor antes de que desaparezca por completo en el polvo de la memoria.

El sufrimiento de Celia está ligado a la derrota de la casa, ese espacio que en otro tiempo había sido esplendoroso y que constituía el centro de las conversaciones entre ella y sus nietos. El deterioro de las paredes, el polvo acumulado en los rincones, las fisuras invisibles que recorren los techos y pasillos, son también señales del desgaste

de su propia vida. La casa, más que un lugar físico, es una extensión de su cuerpo envejecido, un espejo que le devuelve su ruina. Celia sufre la destrucción de su hogar porque presiente, con una lucidez dolorosa, que esos escombros que se apilan a sus pies son también los escombros de su mundo interior, de una historia que se desvanece sin testigos. La descomposición de la materia doméstica es, en ella, descomposición de la memoria, del afecto y del sentido.

En *Respirando el verano*, el sufrimiento se manifiesta con una ambigüedad punzante: por un lado, la entidad sufridora —Celia— interioriza su dolor, lo hace completamente suyo; no porque pretenda esconderlo de los demás, sino porque algo en su naturaleza íntima, una especie de impulso egoísta, la empuja a no compartirlo. Lo reserva para sí misma como si en esa reserva hubiera un resto de dignidad o de poder. Por otro lado, ese padecimiento contenido no se mantiene encerrado, sino que brota del interior y se refleja en lo externo, en lo mínimo: una mirada perdida, una arruga prematura, una mueca torpe, una risa amarga, una palabra cargada de sombra. El cuerpo habla donde el lenguaje no alcanza. El narrador ha tallado el dolor en el sufridor, lo ha hecho con sumo cuidado, siendo generoso en la profundidad de las zanjas, el daño queda palpitante, hambriento, a flor de piel:

> [...] era una anciana inmemorial, envuelta en hilachas de tela negra. Parecía como si alguien muy cruel y poderoso, en un rapto de furia, hubiese exprimido y zarandeado aquel rostro hasta borrarle toda expresión y todo humano vestigio. Era una cosa rota, abandonada, dejada allí por la misericordia de aquella mañana extraordinaria. [...] Toda ella era un suplicio y una súplica. Parecía vivir, apenas, por la generosidad de la luz. Y, sin embargo, flotando desvaída, como si perteneciese a otro rostro, una risa, una risa

> de resignación y mansedumbre, arrugaba todavía más aquellas mejillas en un testimonio de credulidad, de agradecimiento y de esperanza. (Rojas Herazo, 2003, pp. 65-66)

El dolor, en esta novela, no necesita de grandes manifestaciones ni de gritos para revelarse; se instala como una presencia sigilosa que parece expandirse más allá de quien lo padece. Es una fuerza que busca espacio, que desborda las habitaciones y amenaza con corroerlo todo. Como lo expresa Marguerite Duras (1985) en *El dolor:* "El dolor es tan grande, se asfixia, no tiene aire. El dolor necesita espacio. Hay demasiada gente en las calles, quisiera avanzar por una gran llanura, sola. Justo antes de morir debió decir mi nombre" (p.14). Este retrato de un dolor que asfixia y reclama amplitud se enlaza con el abatimiento de Celia, cuyo vínculo con la casa va más allá de lo material. A medida que la vivienda se desmorona, también ella parece buscar un espacio donde su sufrimiento pueda desplegarse sin obstáculos, lejos de las paredes que ceden y de los recuerdos que la aprisionan. En *Respirando el verano*, el dolor se convierte en un paisaje: habita la casa, circula por el patio, se filtra en los silencios. Y Celia, más que resistirse, aprende a convivir con esa expansión, como si comprendiera que, al igual que la llanura que evoca Duras, su propio derrumbe necesita una amplitud donde hacerse visible.

En la primera novela de Rojas Herazo, el sufrimiento aparece como una fuerza que transforma el cuerpo y la expresión de los personajes, llevándolos a un estado de rigidez, de extrañamiento con ellos mismos. El dolor, más que una emoción, se vuelve una condición que cosifica, pero también es lo que permite al ser humano conectar con su vulnerabilidad más profunda, con aquello que lo hace frágil y, a la vez, intensamente humano. Un rasgo significativo del sufrimiento en

esta narración —y que se reitera en las siguientes, como abordaré más adelante— es que, en el caso de los personajes femeninos, no es autoinfligido. No nace de una elección ni de una pulsión interna, sino que está ligado a relaciones de poder que las sitúan en una posición de sometimiento. Las mujeres cedronitas[57] coexisten con el dolor y soportan con mansedumbre la presencia constante de quien sostiene el látigo que las lacera. Y lo hacen sin clamor, sin protesta visible, como si el sufrimiento se hubiera naturalizado en sus cuerpos.

Otra característica distintiva de los modelos de mujer construidos en *Respirando el verano* es su adhesión a la esperanza. Es lo único que las mantiene en pie, lo único que las impulsa a repetir los gestos cotidianos: a sonreír y agradecer incluso cuando no hay razones visibles para hacerlo. En medio del derrumbe, la esperanza se convierte en una forma de resistencia silenciosa, en la energía que se impone desde una ternura persistente.

La obra inicial de la trilogía del Cedrón aborda lo entrañable del sufrimiento, su carácter radicalmente íntimo, irremediablemente personal. El dolor, en *Respirando el verano*, es intransferible: no se comparte, no se explica del todo, y sin embargo se inscribe en cada rincón de la casa y en la forma de habitarla. Llega de improviso, como un visitante no invitado, y termina por instalarse en el cuerpo y en el alma, en la cocina y en el patio, en los recuerdos y en las grietas de los muros. Como si fuera un tesoro oscuro, se acoge y se acaricia en silencio, con resignación y con ternura.

Los personajes femeninos que circundan esta novela lo comprenden con lucidez: saben que el sufrimiento no es un accidente en sus vidas, sino su condición de origen. Son hijas del dolor, fueron

[57] El gentilicio de los habitantes de Cedrón es “cedronita”; en ese sentido, se denomina “mujeres cedronitas” a las mujeres originarias de este pueblo.

modeladas por él. Al escrutar en su pasado confirman que lo único constante ha sido la estela de una herida que nunca cerró, y que esa herida ha de perseguirlas hasta el momento en que se pudran —literal o simbólicamente— bajo la tierra o entre los escombros. Porque en la narrativa de Rojas Herazo no se muere en paz: se muere cargando el peso de lo vivido y el sufrimiento es el sedimento último que queda cuando todo lo demás se ha deshecho.

En noviembre llega el arzobispo: la periferia del dolor

Cedrón vuelve a ser el escenario principal, pero ahora como un espacio abierto, comunitario, donde el dolor circula en voz baja, cifrado en relatos que se repiten de boca en boca. *En noviembre llega el arzobispo* (1967), la segunda entrega de la saga se configura como la novela del exterior: del susurro que atraviesa la plaza, la iglesia, la tienda de la esquina, la escuela, la gallera, la cantina; un susurro que todos terminan escuchando, porque en Cedrón nada permanece oculto. El sufrimiento ya no se vive en la intimidad de la casa, como ocurría en *Respirando el verano*, sino que se proyecta en los espacios públicos, en las miradas cruzadas, en las conversaciones truncadas, en los cuerpos marcados por la violencia o el escarnio.

Cada historia que se teje en esta novela está inevitablemente atravesada por el nombre de Leocadio Mendieta: la gran bestia, el gamonal del pueblo, el Pedro Páramo del mundo ficcional de Rojas Herazo. Su figura —omnipresente, corruptora, brutal— conecta a todos los personajes con una red de sufrimiento donde el abuso, el poder y la culpa son los principales nudos. La sombra de Leocadio cubre Cedrón como un manto espeso, y quienes habitan el pueblo no pueden más que adaptarse, huir o ser lentamente devorados por ella.

Gran parte de la novela transcurre como una larga antesala de la visita del arzobispo a Cedrón, el gran acontecimiento religioso del año, gracias al cual los devotos del lugar sienten que la gracia divina ha descendido, aunque sea por un instante, sobre sus vidas rotas. Esta visita eclesiástica funciona como catalizador de las historias ocultas del pueblo, pues a medida que se aproxima el día esperado, se revelan con precisión las circunstancias vitales de cada personaje. La narración se convierte así en una especie de cámara de cine que permanece en primer plano, sin pestañear, enfocando rostros y gestos con minuciosidad.

Todas las familias del pueblo —como mencioné previamente— están conectadas, de una u otra forma, a la figura de Leocadio Mendieta: patriarca, verdugo, símbolo absoluto del poder en Cedrón. Esta filiación impuesta, esta pertenencia forzada a una red de opresión, permite rastrear en los personajes distintos signos de sufrimiento: trastornos mentales, ruina económica, vínculos familiares fallidos, duelos no resueltos, silencios que carcomen. Pero más allá del dolor evidente, hay una dimensión aún más compleja: la culpa. Los personajes padecen el daño que han recibido y a su vez, el que han provocado en los otros. Se sienten responsables del sufrimiento de sus seres queridos y, en muchos casos, buscan expiar esa culpa mediante el castigo de una existencia perturbada, como si aceptaran que el dolor es el precio inevitable de haber amado mal, o de no haber sabido proteger: “—Vivimos hiriendo. [...] —Nuestro verdadero sufrimiento es el que sembramos y luego recogemos en los otros, en los que amamos” (Rojas Herazo, 1967, p. 106).

La imagen de lo masculino en *En noviembre llega el arzobispo* se establece como núcleo del sufrimiento femenino. La fuente principal de ese dolor es Leocadio Mendieta, pero no es el único agente. A

lo largo de la novela, se revela cómo en el interior de cada hogar de Cedrón se reproduce, en menor escala, una lógica de sometimiento marcada por el patriarcado local. Las esposas son tratadas por sus esposos como si fueran personal de servicio; las hijas crecen arrastrando traumas profundamente ligados a la figura paterna; las madres temen a sus propios hijos varones, quienes han heredado el mandato de imponer su voluntad. Incluso las mujeres solteras —particularmente las más devotas— viven sujetas a los dictámenes del sacerdote del pueblo, quien en la mirada de los personajes encarna una figura paternal revestida de autoridad espiritual: distante, autoritaria e inapelable. En Cedrón, la masculinidad no se limita a una forma de identidad; es una estructura de poder que se impone desde todos los frentes —la familia, la Iglesia, el deseo, la ley— y que genera un dolor cotidiano, casi imperceptible por su repetición, pero devastador por su acumulación. A continuación, veamos un fragmento de la novela que ilustra con claridad la dinámica de sometimiento entre un esposo y su esposa:

La niña Nife regresaba de la cocina con una olla humeante. Entre las celosías, contra el fondo solar del patio, parecía más insignificante y encorvada. Miró a don Arsenio con sumisión perruna, como si el esposo fuera a llamarla con un chasquido de dedos. "Nife, estás hecha de sufrimiento"[58], sintió don Arsenio como un sabor que expulsara su propia tos (Rojas Herazo, 1967, p. 102).

El fragmento anterior revela tres vertientes a analizar.

1. Sumisión y mutismo: el paradigma servil en la pareja

Las relaciones maritales en *En noviembre llega el arzobispo* están viciadas por un hálito servil, un modelo que las mujeres interiorizan

[58] El subrayado es mío.

y cumplen por temor a la reacción de sus esposos y por la presión social que vigila y sanciona cualquier intento de desobediencia. La instauración del hombre como única figura de autoridad encaja con la visión subordinada de lo femenino de este entorno narrativo. Como resultado de esta estructura, los personajes femeninos padecen generalmente en silencio: "Nife casi nunca ha hablado; es más, yo podría contar, sin necesidad de emplear muchas veces los dedos de mi mano, las palabras que le he oído pronunciar de corrido" (Rojas Herazo, 1967, p. 107). El mutismo femenino es un mecanismo funcional al orden patriarcal: una pieza del rompecabezas de la tradición servil heteronormativa.

Esta actitud de pusilanimidad y esta pulsión por sufrir en silencio se explican, en términos psicoanalíticos, como rasgos de una forma particular de depresión femenina. Julia Kristeva (2017) describe este estado como "la apariencia de una mujer práctica, satisfecha y que solo piensa en ser abnegada" (p. 97). En esa fachada de serenidad se oculta una fractura interna profunda, una violencia contenida. La transgresión a ese estado de subordinación no admite matices: se resuelve en un acto extremo —"matar o matarse"—. El personaje femenino se inmola en su sufrimiento o apaga la vida de su incitador, como se verá más adelante en Celia se pudre con el personaje de Ma Joña.

2. Cuerpo enfermo y conciencia culpable: la redención tardía de lo masculino

Es común encontrar en esta novela el patrón de la culpa masculina. A menudo, los maridos cedronitas experimentan, con la llegada de la vejez, un cargo de conciencia que los empuja al deseo de redención, cuando ya es demasiado tarde y el daño ha sido consumado.

Esta culpa no se expresa con palabras ni con gestos de reparación efectiva, sino que se filtra en el cuerpo envejecido, en las dolencias físicas, en la decadencia que ellos mismos asumen como castigo. La vejez, en este contexto, es una forma de penitencia encarnada. Los hombres, que en su juventud ejercieron el poder con violencia o indiferencia, terminan enfrentando un deterioro que funciona simbólicamente como el espejo de su responsabilidad afectiva y moral. Continuamente, los personajes asimilan sus enfermedades como consecuencia directa del daño infligido a los suyos, como si el cuerpo les recordara, con cada achaque, aquello que hicieron sangrar en otros. A continuación, comparto un ejemplo de ello:

> Él se incorporó y se secó las mejillas con el puño de la camisa y, mirándola con su único ojo, prometió: "No, Delina, nunca más haré esto; tú sufres más que yo". Y se derrumbó sobre el taburete [...] Pero esta vez el quejido no había cesado. Era una sola, monocorde nota de quejumbre. Y el dolor estaba allí, en ese hueco que se habría su pómulo, taladrándolo. [...] Y ella veía su mano izquierda, en la que el anillo matrimonial ponía un toque de suntuosidad [...]. (Rojas Herazo, 1967, p. 289)

La senilidad masculina aparece como una forma de ajusticiamiento simbólico del tiempo, y como una expresión narrativa que sublima, al mismo tiempo, la permanencia de las mujeres cedronitas frente a la crueldad que han padecido. A diferencia de ellos, ellas permanecen. La ruina física varonil contrasta con la integridad de estas mujeres, que, aunque marcadas por el dolor, no son vencidas por él. El daño cometido por los hombres no las degrada: al contrario, resalta la diafanidad con la que ellas se conservan. No hay en ellas rastros de rencor; el sufrimiento no las ha contaminado ni las ha endurecido.

En cambio, han logrado sostenerse sin replicar la violencia recibida. Su dignidad radica en no devolver el golpe, en no perpetuar el ciclo del daño. Esa resistencia sin estruendo es lo que finalmente las salva:

> La señora Etelvina vio la mosca en las narices del muerto. Insistente, traviesa, totalmente hundida en uno de los orificios respiratorios. No es una mosca, es la propia muerte que le está poniendo sus huevos, reflexionó acongojada. Pensó en él, firmemente, cuando estaba vivo, cuando la afuetaba en el patio poseyéndola con rencor. (Rojas Herazo, 1967, p. 341)

En *En noviembre llega el arzobispo*, la trayectoria de los hombres de Cedrón ilustra la condición que describe Hannah Arendt (2005): "Hacer y sufrir son como las dos caras de la misma moneda, y la historia que un actor comienza está formada de sus consecuentes hechos y sufrimientos." (p. 218). Sus actos de poder y violencia no quedan en el pasado: se convierten en cadenas de consecuencias que, con el tiempo, retornan como dolencias físicas y tormentos de conciencia. La vejez los atrapa en un ciclo de expiación, donde cada deterioro por enfermedad parece recordarle al cuerpo las heridas infligidas a otros. Esta degradación contrasta con la persistencia de las mujeres, que, pese a haber cargado el peso del sufrimiento, atraviesan la misma etapa con una resistencia que se aleja de la fuerza física, y se relaciona con la cercanía a la adversidad. Así, la novela transforma la decadencia masculina en un eco de sus propios actos y convierte a las mujeres, silenciosas y firmes, en las verdaderas sobrevivientes de Cedrón.

3. Abyección y sobriedad: la estética del sufrimiento femenino

Los personajes femeninos de *En noviembre llega el arzobispo* han aprendido a vivir sufriendo, como si el dolor les fuera inherente, como

si se lo hubieran cosido a ambos costados al nacer. No se sienten cómodas con lo que les ha sido impuesto, pero tampoco se han acostumbrado a vivir sin ello. Es como si existieran a medias, gustosamente, aceptando una forma incompleta de vida. Habitan, como plantea Butler (2002), en total abyección; en un "afuera" que las excluye y las constituye al mismo tiempo, pues el permanecer en su sufrimiento les permite darle sentido a su existencia. Rojas Herazo, lejos de imponer una conciencia normativa sobre los sexos o la vida rural, retrata con minuciosidad la mudez cotidiana de la mujer dentro de una división sexuada de las funciones sociales. Sin embargo, ese ascetismo y esa lacerante sobriedad que practican estos personajes femeninos no debe entenderse como derrota. Por el contrario, son una forma de preservación, una vía silenciosa de superioridad moral y de vencimiento sobre las reglas impuestas por los personajes masculinos.

El sufrimiento es el extracto del segundo título de la saga. No resulta extraño encontrar en ella expresiones como: "nací para la desgracia" (Rojas Herazo, 1967. p. 121). En efecto, *En noviembre llega el arzobispo* es una ficción poblada por personajes profundamente desgraciados; la voz narrativa insiste en exponer el infortunio, en ponerlo bajo el sol, porque es precisamente ese sufrimiento el pedestal que sostiene el relato. El dolor es la materia sobre la cual se edifica la intensidad estética de la obra, confirmando que mientras más se sufre, más contundente puede ser la experiencia artística. La iconografía del sufrimiento se convierte —como afirma Susan Sontag (2007)— en una apetencia: una forma de provocación en la que el tormento satisface una necesidad antiquísima de placer y de expiación. "Está la satisfacción de poder ver la imagen sin arredrarse. Está el placer de arredrarse" (p. 42).

Celia se pudre o el atesoramiento del sufrir ajeno

La idea de podredumbre remite a una existencia lesionada, lacerada y quebrantada; una existencia que lastima y que, por ello, parece merecedora de rechazo. *Celia se pudre*, cierre de la trilogía, es una novela que ratifica cómo los dolores corporales y existenciales forman parte de un ciclo interminable que, eventualmente, el ser humano opta por aceptar. A diferencia de las novelas que la preceden, *Celia se pudre* se presenta como un ovillo de historias inconexas que transcurren en Cedrón y Bogotá, la gran ciudad capital, sede de la burocracia y antítesis del hospitalario y caluroso pueblo. Es en este nuevo escenario donde comienza a gestarse la podredumbre, tanto física como espiritual, y donde se anuncia el derrumbe de lo humano: "Mira las altas torres —selladas, fantasmales, inhumanas y rectilíneas, carentes del abrigo más simple— avanzando como iguanodontes bajo la lluvia" (Rojas Herazo, 1998, pp. 402-403).

El sufrimiento en esta novela se centra en el atestiguamiento de la destrucción del individuo, de su progresiva deshumanización. El sujeto nace ingenuo —es decir, en Cedrón, ese territorio de lo íntimo, lo cálido y lo comunitario—, pero es moldeado por una sociedad que, en lugar de protegerlo, lo disuelve. Ese trayecto de desfiguración culmina en Bogotá, la gran ciudad capital, símbolo de la maquinaria burocrática, donde el individuo deja de ser para convertirse en una pieza más de un engranaje sin alma. A lo largo de la novela, asistimos a ese deterioro interior como si se tratara de una crónica del desencanto: la pérdida de la humanidad no ocurre de golpe, sino por capas, como una lenta sedimentación del vacío.

Celia, la figura femenina que había sido fuerza y refugio en las novelas anteriores, es ahora testigo silencioso de ese proceso: observa,

escucha, recuerda, sufre. La narrativa multiplica las voces —en especial a través de monólogos que funcionan como confesiones fragmentarias—, pero es ella quien sostiene la dimensión ética de la obra. En medio del caos discursivo, Celia permanece como el eje afectivo, como la memoria viva de lo que fue y ya no es. Desde su mirada, los lectores percibimos con mayor nitidez el contraste entre la humanidad perdida y la máquina social que engulle a quienes antes eran hijos, nietos, vecinos.

Uno de sus nietos, cuya identidad nunca se revela por completo, pero puede intuirse, representa al burócrata: esa figura emblemática del desarraigo moderno, del sujeto que ya no pertenece a ningún lugar, ni siquiera a sí mismo. Aunque su voz es la más presente en la novela —quizás porque simboliza el triunfo de la podredumbre burocrática sobre el tejido afectivo cedronita—, es a través de su relato que irrumpe el sufrimiento de Celia. Ella padece doblemente: por sí misma, y por lo que ve en el otro. Es testigo del extravío, pero no es indiferente; hay en su silencio una forma de duelo anticipado. Ver a su nieto perderse en la lógica implacable del poder, transformarse en una criatura funcional pero vacía, le provoca un dolor que no puede nombrar, pero que inunda las páginas de la novela. Esa es su forma final de sufrir: contemplar cómo la podredumbre se hereda:

> —Para ti, ¿cómo sería el infierno?
>
> —Muy simple, ¿sabes? Lo imagino como una casa, esta misma casa, de donde se han ido todos los seres que amo. Pasa el tiempo y eternamente los espero y ellos no llegan y en esperarlos, sabiendo que no llegarán, radica el infierno.
>
> —En cambio, yo tengo una atroz y exclusiva manera de imaginarlo. Sueño que he muerto y que he sido juzgado por un tribunal que no recuerdo. Y esta condena consiste en encarnar, sabiendo

> que continúo siendo yo mismo, una persona que detesto y que cuando estoy protestando y gritando, aterrado por aquel cambio, ya soy esa persona y lo seguiré siendo por toda la eternidad. (Rojas Herazo, 1998, p. 196)

Este fragmento de la novela muestra la distancia emocional y existencial que separa a Celia de su nieto. En pocas líneas se condensan dos concepciones distintas del sufrimiento: Celia, cuya idea del infierno está marcada por la ausencia y la pérdida de los lazos que daban sentido a su vida, encuentra su condena en una espera infinita dentro de una casa desierta; mientras que el nieto, disuelto en la rutina burocrática, teme la perpetuidad de su propia identidad rota, el castigo de seguir habitando un yo que detesta. Ambos, aunque por caminos distintos, se enfrentan a un destino que no deja lugar para el alivio.

El dolor de Celia proviene de un vacío que erosiona silenciosamente su vida, del derrumbe de la casa y de la familia que le daban arraigo. El nieto, en cambio, carga un tormento más introspectivo: la certeza de ser irremediablemente él mismo, atrapado en una maquinaria que lo ha vuelto un autómata. En ambos casos, el sufrimiento es una condena que los ata a un pasado del que no pueden desprenderse, un hilo que los mantiene sujetos a lo que fueron y perdieron. Hannah Arendt (2005) lo sintetiza al advertir que:

> Sin ser perdonados, liberados de las consecuencias de lo que hemos hecho, nuestra capacidad para actuar quedaría, por decirlo así, confinada a un solo acto del que nunca podríamos recobrarnos; seríamos para siempre las víctimas de sus consecuencias, semejantes al hechicero que carecía de la fórmula mágica para romper el hechizo. (p. 257)

En *Celia se pudre;* esta imposibilidad de romper con las consecuencias del pasado sella el destino de Celia y de su nieto: ella, aferrada a una casa y a una memoria que se destruyen, y él, consumido por una rutina que lo vacía de humanidad, ambos atrapados en un ciclo donde la redención es inalcanzable.

La dicotomía abuela-nieto se vuelve tangible a partir de la naturaleza radicalmente distinta de sus dolores. Celia sufre desde la pérdida afectiva, desde la desaparición del mundo que la contenía; el nieto, desde el extrañamiento interior, desde una identidad vacía que no sabe cómo habitar. Ella concibe el dolor como consecuencia del amor; él, como una condena sin sentido. Ambos están rotos, pero por razones opuestas. La novela, al poner estas voces en diálogo, construye un contraste profundo entre dos generaciones y dos formas de estar en el mundo, sin reconciliarlas. Solo deja constancia del abismo que los separa.

El recurso estilístico que el narrador pone en boca del burócrata y de su abuela Ma Taya[59] es el recuerdo, o más bien, una memoria mutilada, jadeante, hecha de retazos inconexos, donde el lector avanza a tientas, sumido en una oscuridad abrumadora. El narrador no lo guía: apenas arroja migajas, mendrugos narrativos, que lo conducen hacia una desolación pura, inmisericorde. *Celia se pudre* no busca organizar la experiencia, sino registrar su fractura: intenta hilar jirones de voces que brotan a veces como un murmullo entrecortado, otras como un balbuceo ininteligible, como un rumor zozobrante que estalla en lo más visceral del lenguaje. Cada partícula del texto resuella: desde el crujir de los almendros hasta el ácido estomacal que los personajes, en un gesto grotesco, relamen con gusto. El cuerpo, en

[59] Así es llamada Celia por sus nietos Anselmo y Evelia en *Respirando el verano*.

esta novela, no es metáfora del dolor: es el dolor mismo.

Como señala Walter Benjamin (2018), “la sala de parto de la novela es el individuo en su soledad [...]. Escribir una novela [...] notifica el profundo desconcierto de la humanidad viva” (p. 229). Esa definición encuentra eco en lo que el mismo Rojas Herazo (1962) escribió al definir su concepción del género: “Toda novela contemporánea está en trance de persistir o sucumbir en cada página, en cada capítulo, en el instante más inusitado. Está viva, viva y sufriendo, como un órgano dentro de un cuerpo viviente” (p. 600). Estas palabras describen con precisión el pulso narrativo de *Celia se pudre*, una obra que se debate entre el colapso y la persistencia, entre la lucidez y la confusión, entre el olvido y la obstinación de la memoria.

Por esa misma razón, muchos de los capítulos están impregnados de evocaciones de la infancia del nieto en Cedrón, contrastadas con su presente autómata y resquebrajado, donde se limita a redactar y archivar documentos en una dependencia ministerial que simula dignidad entre escritorios lujosos y modales huecos. La memoria, sin embargo, permanece agazapada, esperando una grieta por donde colarse. Basta un olor leve, un sonido imperceptible, una imagen fugaz, para que el funcionario recuerde. Y en ese momento —cuando lo sensorial irrumpe en el orden burocrático— su dolor encuentra una tregua. La evocación de Cedrón lo reconecta con una humanidad que ya no posee, con una infancia despojada de estruendo, con un pasado aún tibio en medio del paisaje sin alma que habita. Allí, en ese reencuentro breve e involuntario con la memoria, lo humano se insinúa nuevamente, aunque solo sea por un instante.

La voz sufridora del dolor ajeno se convierte en lamento en cada ensoñación de la muerte. Celia, observadora y jueza silenciosa de la

conducta del funcionario, no puede evitar, al igual que él, el contacto persistente con el pasado: aquel tiempo en que su nieto era apenas un niño y ella lo preparaba, sin saberlo, para la brutalidad de la existencia. —La vida es sufrimiento, mijito. Algún día comprenderás que a uno también lo matan como a las vacas"— (Rojas Herazo, 2003, p. 69). Esa vida hostil lo ha moldeado: lo ha estrujado, lo ha desplazado, lo ha convertido en lo que es. Ahora lleva un saco y una corbata en la fría Bogotá, pero bajo ese atuendo sigue habitando un niño desarmado, incapaz de asumir la desgracia que lo rodea. La modernidad le ha ofrecido un cargo, una rutina, una identidad, pero no consuelo. Por eso, acude una y otra vez a lo que alguna vez fue: a Cedrón, a la casa, a la abuela, a la voz que lo amó sin condiciones. Porque el dolor, como la memoria, no se extingue: regresa siempre al lugar donde comenzó.

Mientras Celia se pudre bajo la tierra, añorando su casa, su nieto se descompone entre folios, títulos rimbombantes, sellos y trajes elegantes. Ambos cuerpos se corroen, aunque en contextos distintos: ella en la profundidad de la tierra, él en la superficie aséptica de la burocracia. No hay nada más que hacer cuando se ha perdido la identidad, cuando en medio de las buenas intenciones surge la imposibilidad de volver a ser lo que se fue. *Celia se pudre* es una novela sin hilo conductor aparente, más allá de los rastros de dolor que dejan los personajes a su paso. Por eso su lectura no se recorre: se padece. El lector se ve absorbido por un desconsuelo que, aunque ajeno, no le es del todo desconocido.

Tres novelas escritas por uno de los autores más representativos de la literatura colombiana, tres novelas que concentran la pulpa de la desazón humana, tres novelas cuyas páginas dan cuenta de un gran acervo poético que se mantiene de principio a fin. Esta es la

saga del más puro dolor, aquel que emana de la existencia misma y que, paradójicamente, le da sentido, porque sin él no somos más que un gran tumulto en la vastedad de la nada. La trilogía del Cedrón es una exploración de lo íntimo, una radiografía del país profundo: una cartografía de cuerpos lacerados, de voces apagadas, de mujeres que resisten sin ruido en medio de los escombros físicos y simbólicos que las rodean.

Celia es el punto de partida, el corazón de esa construcción literaria. Una mujer hecha de bloques y ladrillos, de barro, de piedras, de memoria. Un personaje que habita la casa y que es la casa: sus fisuras, su declive, su silencio espeso. Celia está tejida con los materiales de la tierra, con los sedimentos de la historia, con la arcilla de la espera. En ella, el sufrimiento femenino se vuelve estructura, raíz, fundamento. A través de ella —y de otras figuras femeninas que pueblan Cedrón—, el lector abraza una forma de dolor que no busca consuelo ni redención, sino permanencia. El sufrimiento es una forma de estar en el mundo. Y es también la materia que sostiene esta trilogía: ese entramado de palabras que, más que contar, envuelve, asfixia, talla al lector desde dentro.

Porque en la narrativa de Rojas Herazo, el dolor no se representa: se encarna. Se convierte en respiración y en lenguaje. Y quien se atreve a entrar en estas novelas no sale ileso. Se lleva consigo el rumor del sufrimiento, la sombra de lo que fue, el eco de unas vidas que, aunque ficticias, sangran verdad. Esta es la poética del sufrimiento femenino: un ejercicio de memoria, de cuerpo, de palabra. Un descenso a los confines de la existencia donde, pese a todo, todavía late algo.

Conclusiones

La trilogía de Héctor Rojas Herazo, conformada por *Respirando el verano* (1962), *En noviembre llega el arzobispo* (1967) y *Celia se pudre* (1985), revela una poética del sufrimiento que se convierte en la materia de la narrativa. A través de Celia y otras figuras femeninas de Cedrón, el autor configura un universo donde el dolor es experiencia individual y principio estructurador del relato: modela los espacios, sostiene la voz narrativa y marca el pulso emocional de la obra.

Las novelas muestran cómo las mujeres de Cedrón soportan una doble carga: son víctimas de estructuras patriarcales y, al mismo tiempo, depositarias de una esperanza que las impulsa a persistir en medio de la ruina material y afectiva. En contraste, la vejez de los personajes masculinos expone un ajuste poético: sus cuerpos deteriorados devuelven las heridas que infligieron, mientras las mujeres sobreviven como testigos silenciosos de ese ciclo. *En Celia se pudre*, la figura de Celia condensa esa tensión, convirtiéndose en símbolo de resistencia y de memoria frente al desarraigo moderno que encarna su nieto burócrata.

El sufrimiento, así concebido, es el núcleo de una estética que dota de densidad y permanencia a la trilogía. Esta poética convierte la experiencia del dolor en lenguaje, en una expresión literaria que interpela al lector más allá de lo narrado. En este sentido, la obra de Rojas Herazo contribuye a comprender el sufrimiento como una constante que atraviesa la literatura colombiana del siglo XX, al tiempo que ofrece una visión singular donde las mujeres, pese al desgaste del padecimiento, afloran como figuras de permanencia y resistencia.

Referencias

Arendt, H. (2005). *La condición humana* (R. Gil Novales, trad.). Paidós.

Barthes, R. (1994). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje* (pp. 65-71). Paidós.

Benjamin, W. (2018). El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolái Léskov. En *Iluminaciones* (pp. 225-253). Taurus.

Butler, J. (2002). Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Paidós.

Duras, M. (1985). *El dolor* (C. Janés, trad.). Plaza & Janés.

Kristeva, J. (2017). *Sol negro. Depresión y melancolía*. Wunderkammer.

Rojas Herazo, H. (1962). Pequeño boceto de la novela. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, *5*(5), 600-601. Banco de la República. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/5987

Rojas Herazo, H. (2003 [1962]). *Respirando el verano*. Casa Editorial El Tiempo.

Rojas Herazo, H. (1967). *En noviembre llega el arzobispo*. Ediciones Lerner.

Rojas Herazo, H. (1998 [1985]). *Celia se pudre*. Ministerio de Cultura.

Rojas Herazo, H. (2004). *Obra poética 1938-1995. Poesía rescatada 2* (B. Peña Dix, Estudio preliminar y notas). Instituto Caro y Cuervo.

Sontag, S. (2007). El artista como sufridor ejemplar. En *Contra la interpretación y otros ensayos* (pp. 59-71). Debolsillo.






Albalucía Ángel
Estaba la pájara pinta
sentada en el verde
limón



Capítulo 11

Niñas, jóvenes y rebeldes

Personajes femeninos en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*

Álvaro Andrés Crovo Godoy
Universidad de Sevilla, España

Para el profesor José Camacho, por el hallazgo de la Pájara.
Para mamá, mis tías y mi tío, que crecieron con los
tiempos de este libro.

Resumen

El presente trabajo explora tres arquetipos de personajes femeninos en la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Se propone que Ana, Tina y Valeria, tres niñas que crecen durante la violencia colombiana del siglo XX, representan cada una ciertos caracteres: inocencia, creatividad y rebeldía, que fueron negados a la infancia colombiana de la época, y también a las niñas bajo la actualidad del conflicto armado. Se propone que en estos mismos caracteres Albalucía Ángel edifica en su narrativa una propuesta de paz y esperanza para Colombia, la nación herida.

Palabras clave: estudios de género, infancia, violencia política, siglo XX, literatura latinoamericana, escritora colombiana.

Abstract

This paper explores three archetypes of female characters in the novel *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. It proposes

that Ana, Tina, and Valeria—three girls growing up during Colombia's 20th-century political violence—each represent specific traits: innocence, creativity, and rebellion. These traits were denied to Colombian children of the time, particularly to girls, and continue to be denied amid the current armed conflict. The paper argues that through these very traits, Albalucía Ángel builds in her narrative a proposal for peace and hope for Colombia, the wounded nation.

Keywords: gender studies, childhood, political violence, 20th century, latin american literature, Colombian female writer.

Introducción

La obra de Albalucía Ángel representa uno de los mayores ejemplos de descalificación editorial en la literatura latinoamericana del siglo XX, como lo denunció el profesor Óscar Osorio (2005) en *Historia de una pájara sin alas*:

> En 1984, el Semanario Cultural de *El Pueblo* presentaba a Albalucía Ángel, ganadora del primer puesto en el Premio Vivencias con su novela Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón, así: "Pereirana desvirolada gana el Premio Vivencias". Esta expresión, aparentemente inofensiva, más que una ideología literaria, encubre una percepción de la realidad colombiana según la cual todo aquel que critica o denuncia o muestra su inconformidad o propone una interpretación de la realidad distinta a la convencional está por fuera de la legitimidad y merece ser anulado o silenciado. (p. 17)

Por fortuna, la obra ha resistido por sí misma al paso del tiempo y el público lector la ha mantenido vigente hasta hoy en día, contra todos los malos pronósticos que condenaron la carrera de Ángel como escritora. El canto de la pájara, tanto tiempo aminorado por los ruidos

de la violencia política y la misoginia, ha encontrado por fin en los lectores y las lectoras del siglo XXI su merecido campo de resonancia. Así lo indicó la escritora Alejandra Jaramillo (2021) en *Albalucía Ángel, el regreso de la sabia*:

> Albalucía ha dejado de ser solamente una escritora de culto, porque cada día más gente joven la lee, porque ella, que se adelantó en el tiempo, como le decía Jorge Zalamea: "Albalú, naciste cien años antes"; ha encontrado finalmente su lugar. Y no dudo en decir que, más que una autora que llegó antes de tiempo es una sabia que llegó a resonar en muchas épocas. (p. 14)

Sería necesario un libro completo para explorar todas las facetas que ha tenido en los últimos cincuenta años la recepción de la obra de Ángel, no solamente la *Pájara pinta*, sino cada una de sus novelas. Por lo pronto, baste señalar que quien fuera ayer una voz solitaria e ignorada, hoy es reconocida como una de las grandes precursoras de la literatura posmoderna latinoamericana:

> Publicada en 1968 e inédita hasta ahora en España, la reedición de *Los girasoles en invierno* supone la reivindicación de una autora fundamental para entender la evolución posterior de la narrativa latinoamericana; una precursora de técnica irreverente en la que vida y obra se funden en conexión telepática para encontrar la voz propia. (Lava Editorial, 2022)[60]

Y así como ella, los personajes que aparecen en su obra son fundamentales para comprender la realidad de las mujeres colombianas del siglo XX. Se trata de niñas, jóvenes y rebeldes que resisten

[60] La edición de *Los girasoles en invierno* citada en el cuerpo del presente trabajo es la de LAVA Editorial de 2022 (Barcelona, España). La primera publicación de la novela fue en 1968 mediante los propios medios de la autora.

a las violencias del orden patriarcal desde la ternura y la feminidad, buscando siempre la posibilidad de soñar con que un mundo mejor es posible. En el marco de una obra tanto tiempo silenciada, este trabajo se inscribe en la reivindicación de la voz de Ángel con una lectura de los personajes principales de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, que busca establecer una reflexión crítica que contribuya a las nuevas generaciones a sanar su comprensión de la feminidad, en medio de un mundo que se adentra en un nuevo ciclo de guerra.

1. Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón.[61]

La novela empieza con un pasaje retrospectivo, escrito en una prosa poética vaporosa, como las volutas de un cigarro, donde se bosqueja de forma misteriosa la última conversación de dos estudiantes rebeldes que están escapando de Bogotá, Ana y Lorenzo. En la voz de estos dos narradores principales va a pendular el discurso de la historia. Por un lado, la voz de Lorenzo se comunica a través de cartas enviadas desde la cárcel, que relatan la violencia del Estado contra los estudiantes durante la década de 1960:

> Sábado treinta
> Inteligente, mucho. La semana pasada lo agarraron con otros veintitrés, y me contó cómo fue todo. A él le rompieron dos costillas y los dientes de abajo a punta de bolillazos. Muy serio, el hombre. Me vio los libros y me preguntó qué opinaba de Malcolm y le conté de ti y al final me dijo algo que me dejó viendo un chispero: ¿tú crees que la religión es la fuerza de los débiles o la debilidad de los fuertes? (Ángel, 1984, p. 83)

[61] La edición citada de *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* en el cuerpo del presente trabajo es la de Editorial Argos Vergara de 1984. Valencia, España. La primera publicación de la novela fue en 1975 por parte del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura).

Por otro lado, la voz de Ana narra el recrudecimiento de la violencia bipartidista de mitad del siglo XX a través de sus propios recuerdos familiares. Los recuerdos sobrevienen unos sobre otros según las concordancias simbólicas que surgen en el relato. El caso más evidente de estas concordancias es también el disparador del pulso dramático de la novela: al mismo tiempo que Ana pierde su primer diente de leche, Jorge Eliécer Gaitán, máximo caudillo liberal colombiano del siglo[62], es asesinado en el centro de Bogotá.

> 1:30 p. m. El carro del presidente Ospina es alcanzado, de regreso a Palacio, por un grupo de revoltosos que gritan: "¡Mueran los asesinos de Gaitán!" El chófer acelera, pero, enfrente de la casa presidencial, el auto es cercado de nuevo. En una peligrosa maniobra, el conductor entra el carro al garaje en un solo tiempo. El teniente Héctor Orejuela Atehortúa logra cerrar la puerta y salvar por segundos la vida de Ospina y doña Bertha.
>
> —Yo creo que ese día perdí la inocencia para siempre.
>
> —¿Cómo así? ¿Qué día? ¿Por qué perdió la inocencia...? ¡Santocristo!
>
> —El día que me di cuenta de que lo del Ratón Pérez era un puro cuento de viejas: así se lo dije a Irma y a la Pecosa, para que no se dejaran engatusar ellas tampoco. (Ángel, 1984, p. 26)

Como en el pasaje citado, Ana recuerda con una voz inocente los episodios más violentos de la violencia bipartidista de mediados del siglo XX, expandiendo también esta voz a los políticos del momento,

[62] Jorge Eliécer Gaitán es recordado como el primer candidato presidencial de origen popular en la historia de Colombia. Como muchos jóvenes colombianos, desde entonces hasta nuestros días, culminó su educación con la ayuda de becas, acceso a la educación pública y malabares económicos en el hogar. Su origen humilde, junto con la promoción que hizo de las ideas socialistas al interior de la Universidad Nacional de Colombia y sus posteriores audiencias como abogado de causas sociales, le hicieron merecedor del título de "caudillo del pueblo". Para ampliar esta información, se recomienda el libro *Bolívar tuvo un caballo blanco, mi papá un Buick* (1998), escrito por su hija Gloria Gaitán Jaramillo.

los comunicados de la prensa y diferentes personajes subalternos, como las esposas de los políticos, los estudiantes, su propia familia y las víctimas de múltiples incidentes macabros, como masacres y violaciones. Se trata de un ejercicio intrahistórico, tal y como lo propone Luz Marina Rivas (2000), en el que la voz de Ana abre las ventanas a un espectro colectivo donde diferentes actores, burgueses, rebeldes o subalternos toman parte en la narración para completar el prisma de algunos de los episodios más traumáticos de nuestra historia reciente. Rivas comenta sobre esta identidad diluida de nosotros los latinos a propósito del *Discurso Salvaje* de Briceño Guerrero (1994):

> Briceño analiza nuestra filiación con Occidente y los problemas de identidad que esto acarrea para nuestros países. Su tesis consiste en mirar el nosotros americano e hispánico en un nosotros, un sujeto colectivo profundamente dividido y escindido. (p. 83)

Desde el asesinato de Gaitán y el inmediato estallido popular que sumió a la ciudad en la guerra sin cuartel del Bogotazo (1948), hasta el asesinato del pacífico Camilo Torres (1966) en su primera inmersión guerrillera, el pulso narrativo avanza y retrocede entre la voz de la memoria de Ana y las cartas futuras de Lorenzo, alternándose también con los múltiples narradores secundarios que se manifiestan desde todos los sectores de la población para dejar su testimonio de la guerra:

> Cañones emplazados sobre carros blindados, tanques que vomitaban cientos de toneladas de explosivos, puestos fortificados con morteros punto sesenta y uno y punto ochenta y uno, mientras la infantería perforaba la resistencia, o sea, los campesinos, que con las bombas de mano hechas a toda prisa, la carabina o la pistola, defendían sus tierras, sus mujeres, sus hijos, que huían

> monte arriba, hacia la selva de Galilea, tratando de salvarse, pero allí se quedaron casi todos: viejos, mujeres, niños, más de seis mil, dijeron, ametrallados, deshechos: como estopas vivientes. (Ángel, 1984, p. 186)

Con esta forma de narrar la violencia en Colombia, Albalucía Ángel se anticipó cuarenta años al informe de la Comisión de la Verdad del Proceso de Paz[63] celebrado entre el Estado colombiano y las FARC en 2016:

> Cuando los pájaros no cantaban: historias del conflicto armado en Colombia —que en diversos momentos de la investigación fue llamado el «Capítulo Voces» del Informe final— amplificó aquel acto de escucha que edificó a la Comisión. Luego de navegar por el Sistema de Información Misional —base de datos en la que se alojaron y clasificaron las entrevistas y los diferentes productos de la CEV—, este tomo intentó componer una polifonía sobre la guerra desde las experiencias más íntimas de las personas que la vivieron. Por eso concentró sus esfuerzos en indagar en las memorias de la violencia a partir de una narrativa que vinculara un pasado que en términos tangibles no ha quedado atrás —pues la violencia continúa en Colombia—, un presente incierto y un «porvenir» que es imaginado desde esa incertidumbre y desde algunos esfuerzos que construyen «una paz en pequeña escala»: aquellos esfuerzos que en cierta medida pueden pasar inadvertidos. (Comisión de la Verdad, 2022, p. 9)

[63] El informe completo de la Comisión se encuentra en el siguiente enlace: https://www.comisiondelaverdad.co/. La Comisión de la Verdad es una entidad creada en el marco del Acuerdo de Paz celebrado entre el Estado colombiano y las FARC en 2016. La misión de la Comisión es la siguiente: "Somos una entidad del Estado que busca el esclarecimiento de los patrones y causas explicativas del conflicto armado interno que satisfaga el derecho de las víctimas y de la sociedad a la verdad, promueva el reconocimiento de lo sucedido, la convivencia en los territorios y contribuya a sentar las bases para la no repetición, mediante un proceso de participación amplio y plural para la construcción de una paz estable y duradera" (sitio web).

El citado informe, que constituye un gran triunfo en la búsqueda de reparación a las víctimas del conflicto armado, es un ejemplo de cómo el reconocimiento del valor histórico de los testimonios individuales se ha convertido en un elemento indispensable para la búsqueda de la paz en nuestra sociedad. Este valor histórico, sin embargo, fue rechazado sistemáticamente por el establecimiento durante el siglo XX, y encontró uno de sus refugios en novelas como *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*.

Dentro de esta comprensión testimonial de la violencia política del siglo XX, donde los actores del conflicto se fusionan hasta convertirse en una memoria que palpita en las páginas de la novela, propongo que existen tres reivindicaciones fundamentales para comprender el universo de las mujeres colombianas del siglo XX: la infancia de Ana, la juventud de Tina y la rebeldía de Valeria.

2. La infancia de Ana: "¿Sabes que yo maté a una niña?"

La infancia es uno de los temas centrales de la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Tanto así, que el título hace alusión a una canción infantil que recitaban en el patio del colegio las madres y las tías que criaron a mi generación:

> Estaba la pájara pinta
> Sentada en su verde limón
> Con el pico recoge la rama
> Con la rama cortaba la flor.
> ¡Ay, ay, ay! ¿Cuándo vendrá mi amor?

Dentro de la novela, Ana recuerda la canción cuando está cargando el ataúd de su compañerita Julieta de camino al cementerio:

> Esos rezos tan lúgubres. La van a entristecer y se va a dar cuenta de que la estamos dejando para siempre, pobre. "¿Por qué es que cantan esas cosas tan tristes cuando hay muertos?", le preguntó a la madre Rudolfina. ¿Y qué quieres que canten, La Cucaracha?, ¿y por qué no?, ¿qué mal le puede hacer...? Al menos eso: cantos, para que no se sienta tan solita, pero no dijo nada porque le bajaría la nota en religión. Julieta... ¡Qué...! ¿Te gustaría ser pájaro? A mí, pues claro: ¿y tú? ¿A mí?, ¡pues claro!, y sin hacerle caso a Rudolfina, que las amonestaba: ¡Se romperán la crisma, niñas!, ¡que se bajen del árbol...!, seguían cantando a voz en cuello: Estaba la pájara pinta, sentada en el verde limón. (Ángel, 1984, p. 103)

Con este episodio del cementerio, que es una de las secuencias recurrentes en la memoria retrospectiva de la narradora, la novela establece una conversación continua entre la ternura y la muerte. Pareciera que la voz de Ana se saliera del libro para preguntarle al lector: "¿Y cómo hago yo para ser una niña en la guerra? La respuesta que se encuentra entre las páginas es categórica: no se puede. Esto se advierte en la ambivalencia que tiene la imagen de los pájaros a lo largo del texto: por un lado, los pájaros como un signo de libertad para Ana y sus amigas, y, por otro lado, los pájaros como el apodo que adoptaron las cuadrillas contrarrevolucionarias de los chulavitas[64]:

> El país se fue llenando de otros pájaros. Abarrotando de asesinos. Cuajándose de muertos. Congestionándose de sangre. (...) Y nunca supe de dónde vino el nombre. El caso es que de pronto

[64] Es un hecho reconocido que la violencia de principios del siglo XX en Colombia consistió en el enfrentamiento de dos bandos: por un lado, "los chulavitas", de carácter conservador; y por el otro, "los cachiporros", de carácter liberal. Cada municipio del país se convirtió en un pequeño fuerte regional para uno u otro partido. Tanto así, que los líderes de cada uno de estos municipios mandaban a pintar las fachadas de las casas con el color correspondiente al bando de la región: azul para los conservadores y rojo para los liberales. La costumbre de los chulavitas de adoptar nombres de aves como alias de combate también aparece representada en la novela *Cóndores no entierran todos los días* (1971) de Gustavo Álvarez Gardeazábal.

> pulularon: Pájaro Azul, Turpial, Pájaro Verde, Pájaro Negro, Bola de Nieve, Lamparilla y el rey de todos, el Cóndor, que llamaban, vino a morirse allí detrás del patio (...) porque era godo hasta los tuétanos, y asesino, y bellaco, y se cansó de matar gente: se hartó de dispararles. (Ángel, 1984, p. 190)

Al escoger el título de su obra, Albalucía Ángel pone de manifiesto que los pájaros son una imagen de la ternura y la libertad, una imagen que debe recuperarse de entre tanta tinta y sangre que la guerra ha derramado en el diccionario de nuestra identidad colombiana. De acuerdo con la novela, el camino para que los pájaros vuelvan a cantar, como sugiere cuarenta años después el título del informe de la Comisión de la Verdad (*Cuando los pájaros no cantaban: historias del conflicto armado en Colombia*), no se encuentra en los discursos populistas de los grandes hombres del siglo XX, sino en el ingenio de las niñas que silban para distraerse de los discursos y para despistar a las monjas:

> Ahora el Presidente de la República va a dirigir al pueblo su saludo, y flamean al aire las banderas, los estandartes, los corazones de este pueblo que entusiasta (...) rinde hoy el homenaje más apoteósico que ha contemplado nunca esta plaza de Bolívar (...) ¿qué estás haciendo?..., y de nuevo el jalonazo (...) ella silbaba porque se te pondrá la boca muy bonita, entre otras, le enseñó su mamá, y desde los cinco comenzó a ejercitar el arte del silbido, como los arrendajos, se burlaba Sabina, despectiva (...) ¿Dónde hay una avecilla...?, quiso saber la monja la primera vez que ella empezó como un turpial debajo del pupitre, pero ya la segunda no le hizo tanta gracia y la metió en el coso porque silbar no es cosa de niñas, nada en la vida es para niñas, definitivamente, cada vez que uno va a hacer algo, ¡no es de niñas! (Ángel, 1984, p. 174)

A pesar de que estos gestos de ingenio y picardía son festejados por el ritmo de la novela (Ana suele cerrar los intercambios con algún chispazo jovial o sarcástico), los personajes adultos descalifican todo el tiempo a Ana, llamándola "desmirriada", "preguntona" y hasta "comunista", por no comportarse como una "verdadera señorita". La venganza secreta de Ana consiste en incluir a las señoras "burguesas bogotanas" (aspirantes a ricas) en su relato, contrastando la fachada de la pompa con el contexto social y económico del país:

> ¿Van a ir al concierto de Verónica Mimoso, en el templo del Voto Nacional?, le pregunta doña Bonifacia Sepúlveda a doña Chepa (...) Los nuevos ricos creen que eso es así: que con vestir de seda e ir a Europa van a cambiar de aspecto, pobres diablos, piensa mirando a doña Bonifacia, que arrebujada en pañolón de lana comienza a tiritar como una mirla en tierra fría, y haciendo un gesto de que sí, que hace fresco, acomoda la regadera en el estante, cierra la jaula de los canarios, cambia agua, da una ojeada a la calle: qué se estarán buscando ahora esos alborotados, rezonga en voz bajita. (Ángel, 1984, p. 144)

Al mismo tiempo que Bonifacia Sepúlveda y doña Chepa conversan desde el balcón, la violencia empieza a hervir en las calles del centro de la ciudad:

> Los estudiantes protestaron, se formaron en grupos, y cuando ellos entraron en el camión, se encontraron con que la policía estaba amenazando a los manifestantes por medio de un megáfono: ¡abajo los chulavitas!, ¡viva el ejército!, fue la respuesta de los muchachos (...) Los policías se tiraron del vehículo en marcha, y fueron acercándose, rodeando a los muchachos como gatos acechando, y fue testigo de cómo trataban de salirse del cerco sin lograrlo, cómo los chulavitas cerraron las salidas acorralándo-

> los a una distancia de cinco metros, más o menos, y después oyó ¡fuego...!, repetido tres veces, y luego la descarga, los gritos, el tropel. (Ángel, 1984, p. 145)

Esta celebración de la picardía y su correlativa crítica a los valores de las señoras burguesas hacen también parte del carácter de Alejandra en *Los girasoles en invierno*. Antes de ubicar la infancia dentro de la crueldad de la violencia colombiana, Albalucía Ángel ya perfilaba siete años antes, en su primera novela, una defensa por el ingenio de las niñas en contra de los moldes de feminidad del mundo burgués. Esta defensa, dentro del marco más bien filosófico y literario que le permitió su amplio capital cultural:

> Mis aventuras cruzando ríos se terminaron cuando le fui infiel a Tom Sawyer y a Huck Finn y me dediqué a las "mujercitas", porque dizque eran niñas bien, apaciguadas, que no se subían a los árboles ni se manchaban el vestido. Pero nadie me va a imaginar cruzando ningún río, ¡qué idiotez! (Ángel, 1984, p. 35)

Como propone la autora, Tom Sawyer y Huck Finn son un par de referentes ineludibles para tratar el tema de la infancia en la literatura universal. Por su parte, Tom Sawyer es el arquetipo de niño travieso de clase media, media-alta, cuyo motor vital es hacer de su vida un mundo fantástico. La fantasía preferida de Tom, como la de muchos niños que leyeron Rocambole[65] en el siglo XIX, es la de conformar su

[65] Sobre Rocambole, es interesante anotar que los personajes de Albalucía Ángel incluyen la lectura de novelas folletinescas en la formación de su propio sistema de valores. En un país que estaba dominado por una estricta educación católica, las niñas de los libros de Albalucía encuentran espacio para la picardía en las novelas folletinescas de *Ponson du Terrail*, como también en los personajes de Mark Twain. En ese sentido, el universo literario de Ángel cuestiona la legitimidad de ciertos valores de la educación y, en su lugar, rescata los rasgos de los antihéroes de la cultura popular. Así también lo hizo Roberto Arlt en la novela *El juguete rabioso* (1926), donde el protagonista Silvio Astier es inspirado por sus lecturas de Rocambole para diseñar un sofisticado robo sobre la biblioteca del colegio.

propia banda de ladrones; así lo recuerda Huck (1884) en *Las aventuras de Huckleberry Finn*:

> Fuimos a una mata de arbustos y Tom hizo que todo el mundo jurase mantener el secreto, y después les enseñó un agujero en el cerro, justo en medio de la parte más espesa de los arbustos. Después, encendimos las velas y entramos a cuatro patas. Recorrimos unas doscientas yardas y después la cueva se abrió. Tom estudió los pasadizos y en seguida se metió debajo de una pared donde no se notaba que había un agujero. Pasamos por un sitio muy estrecho y salimos a una especie de sala, toda húmeda, sudorosa y fría, y allí nos paramos. Entonces va Tom y dice:
> Ahora vamos a fundar una banda de ladrones que se llamará la Banda de Tom Sawyer. Todo el que quiera ingresar tiene que hacer un juramento y escribir su nombre con sangre. (p. 6)

Esta fantasía, si bien es delictiva, es celebrada por Mark Twain con una picardía e ingenio que enaltecen las travesuras de los personajes. Sin embargo, ya desde *Las aventuras de Tom Sawyer* puede verse que estas cualidades solo recaen sobre niños masculinos:

> Hay una época en la vida de todo muchacho de constitución normal en la que siente un rabioso deseo de ir de una parte a otra y desenterrar algún tesoro oculto. A Tom ese deseo le vino de repente. Salió en busca de Joe Harper, pero fracasó. Luego buscó a Ben Rogers: se había ido a pescar. Poco después se tropezó con Huck Finn Mano Roja. Huck respondería. Tom lo llevó a un lugar apartado y le expuso confidencialmente el asunto. Huck se mostró conforme. Huck estaba siempre dispuesto a participar en cualquier empresa que ofreciese distracción y no requiriese capital, pues tenía una fastidiosa superabundancia de esa clase de tiempo que no es oro. (Twain, 1876, p. 88)

En ese sentido, es posible afirmar que las alusiones de las narradoras de Albalucía Ángel a la obra de Mark Twain, así como las referencias a Rocambole y Peter Pan que hacen el resto de sus personajes, ponen en evidencia la intención de la autora por crear un arquetipo de niña intrépida que reivindique las picardías que fueron arrebatadas a las niñas por el mundo burgués y su molde de "señoritas". Quizás la Alicia de Lewis Carroll es, hasta nuestros días, la niña más intrépida conocida por la literatura universal; es por esto que Albalucía Ángel (1971) dedicará una novela completa a explorar su potencia simbólica en *Dos veces Alicia*:

> Se acomoda en una silla extensible, a poca distancia de la orilla. Decide dormir un rato, pero apenas cierra los ojos, oye una vocecita que dice: ¡Dios mío!, ¡dios mío!, voy a llegar tarde... ¡No! Qué absurdo. Y ahora, cuando abra los ojos, seguramente que va a ver un conejo blanco, reloj en mano, sombrero de copa y guantes... Muy poco original. (p. 10)

No queda duda entonces de que la infancia es uno de los temas centrales en la obra de Albalucía Ángel, quien cuestiona los moldes de la feminidad burguesa y hace un reclamo por una infancia donde las niñas también puedan silbar y soñar con aventuras. La novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* se constituye como un verdadero canto en homenaje a las infancias que se perdieron en la violencia colombiana del siglo XX, donde niñas como Ana luchaban por resguardar su inocencia entre los pregoneros del asesinato y la violencia sexual, mientras que en las ramas de algún árbol encogido todavía se escuchaban las canciones de las abuelas[66].

[66] Así como *La pájara pinta*, existe un corpus de novelas escritas en Colombia donde puede identificarse un llamado a la protección de la infancia. En ese sentido, vale la pena resaltar la novela *Prohibido salir a la calle* de Consuelo Triviño (1998), donde la protagonista y narradora es también una niña que crece en el ámbito de la violencia colombiana. Por otro lado, la novela *Cobro de sangre* de Mario Mendoza (2004) también ilustra el ciclo de violencia que se apodera de la vida del niño Samuel Sotomayor al ser testigo del asesinato de sus padres.

3. La juventud de Tina: "Tina se sabe montonadas de cuentos; además, lee los libros prohibidos".

La primera aparición de una artista, migrante y joven en la obra de Ángel se remonta a Alejandra de *Los girasoles en invierno*. Con ella, la autora se inscribe en una tradición de narradores que comenzó con el José Fernández del poeta colombiano José Asunción Silva en la novela *De sobremesa* (1896), y que Luz Mary Giraldo (2004) denominó la "sala-mundo" en el libro *Ciudades escritas*:

> En esta, un grupo de contertulios conocedores de ciudades europeas y de la cultura de la época proyectan y transmiten, como latinoamericanos de su tiempo, la convicción de que París es centro del mundo cultural y Londres la capital mercantil (...). En la novela-ensayo, los contertulios, soñadores de Europa, atienden a la lectura del diario de José Fernández, alter ego de Silva, cuyas vivencias conducen al mito de la Arcadia cultural, entendida como mundo culto y refinado. (p. 20)

Como muchos otros jóvenes latinoamericanos del siglo XX, por citar tres ejemplos: Julio Cortázar con el Horacio de *Rayuela* (1963), Eduardo Caballero Calderón con *El buen salvaje* (1966) y Roberto Bolaño con sus Arturo Belano y Ulises Lima de *Los detectives salvajes* (1998), Alejandra viaja a París con el sueño de alcanzar esa Arcadia cultural que la llama desde el otro lado del Atlántico. Y como todos estos jóvenes poetas, se encuentra con que ese París solo sobrevive en los libros de Marcel Proust:

> Mejor, es lo normal; pensará que estoy en una cave[67] de Saint Germain, ahogada en humo y sudor, convulsa por el ritmo de trompe-

[67] En Francia, Bélgica o la Suiza francófona, una *cave* es una bodega. También puede referirse al sótano físico de una casa donde se guardan las cosas, pero lo más común es ligar el término con "cave à vin", el lugar donde se produce, envejece o se vende vino.

> tas esquizofrénicas, a la búsqueda del gran ídolo. Del tiempo perdido, será, pues ni asomo las narices a una cave, ni me interesan los ídolos de pelo largo, corbatas de flores y grititos histéricos. Por lo demás, el existencialismo, o sea, el delirio de vivir y morir en una cave al lado de las vacas sagradas de la época, se terminó gracias a la invasión vándala de los gringos. (Ángel, 2022, p. 36)

Con el relato de su desencanto de París, paralelo a su desencanto amoroso, y de sus correrías por Roma y Grecia, donde toca la guitarra y acompaña a José Luis en sus muestras de pintura, todo narrado desde la mesa de *La baleine bleue*, como en la sala-mundo, Alejandra cumple con la función de regresar a Latinoamérica con las noticias del "viejo mundo". Sin embargo, a diferencia de las noticias de José Fernández, la narradora se muestra orgullosa de sus raíces americanas y no deja pasar la oportunidad de denunciar el turismo masivo:

> La plaza de la Signoria, ¡y cuatro millones doscientos mil gringos! Pero ¡oh prodigio...! El campanile estaba intacto, y los gringos no podían encaramarse en él, ni llevárselo empacado en cajas con letreros This side up, ni nada. (Ángel, 2022, p. 132)

En el París lluvioso del siglo XX, la narradora encuentra que los únicos gestos capaces de romper con el ritmo "sálvese quien pueda" de la metrópoli surgen en la música de los lugares cotidianos, como el siguiente ejemplo que ocurre en *La baleine bleue*:

> Todos miran a la muchacha que se acerca a la radiola arcoíris, introduce una moneda de cincuenta céntimos y marca el número diecisiete. Un brazo mecánico se mueve lentamente, recorre los discos que forman en hilera y se detiene. El disco deja con suavidad su sitio, se enrosca en el brazo mecánico que lo deposita con precisión en medio del plato y entonces la aguja cae sobre el

> acetato en movimiento. El altoparlante chilla una canción de los Rolling Stones. La mirada color ratón emerge un poco del letargo, se mueve despacio —como arrastrándose— y las demás miradas —ojos de todos los colores de la gente de La baleine bleue— se animan a la señal de las pupilas grises, la siguen como ratas al flautista del cuento. (Ángel, 2022, p. 47).

Este instante de magia que culmina con un baile extasiado de toda la concurrencia del café, aunque solo por tres minutos, se conecta con una escena espejo hacia el final del libro, donde se celebra una antigua tradición griega en Megara. Allí la narradora nos deja una pista para comprender el primer baile. La música dentro de la novela es un portal capaz de abrir cierto tiempo mítico que interrumpe la cotidianidad, incluso en el frío París:

> La melodía se agitaba, brotaba despacio formando en el aire una especie de círculo: rueda inmensa girando alrededor de los hombres, de las mesas, atosigando el aire con sus notas distendidas, largas; un lamento inacabable. El círculo la protegía de la danza con dientes afilados y su cuerpo flotaba, se deslizaba inerme por caminos de corales y grutas submarinas, pero no estaba muerta. (Ángel, 2022, p. 192)

Ahora bien, así como Alejandra en *Los girasoles en invierno*, el personaje de Tina es quien cumple la función de emisaria cultural en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Gracias a la vida itinerante que lleva por su trabajo en el circo, Tina es una aventajada en relación con Ana y el resto de sus compañeritas, que van después de clases a la carpa para escuchar las historias de su amiga:

> Tina sabe montonadas de cuentos. Además, lee los libros prohibidos, y en realidad, si no es por ella, jamás se enteran de que exis-

> tía Rocambole: sátiro y pervertido, como ella lo llamaba, porque se entraba a los castillos guindado de la hiedra y arrastraba con todo de un volión mientras los invitados comían caviar y lo rociaban con champaña. ¿Saben lo que es caviar? Y ellas que sí, que claro, por supuesto, para no quedar como unas provincianas. Tina lo sabe todo. Ustedes, mucha cívica, mucha Historia Sagrada, mucho de es mala educación poner los codos en la mesa y nada de entendederas, al fin de cuentas. (Ángel, 1984, p. 78)

Desde la carpa del circo, Tina enseña al grupo de amigas las historias *de Las mil y una noches*, las invita a ver fotografías de otras ciudades e inventa cuentos sobre países desconocidos. La carpa-mundo le permite interrumpir el tiempo de la violencia del país y encontrarse con sus amigas a través del arte. A su predecesora Alejandra, Tina aporta una función fundamental del artista en tiempos de guerra: la invitación a soñar con otros mundos posibles:

> En Delfos había un rey con sus tres hijas; vivían en una isla rodeada de pájaros que cantaban y hablaban y lucían plumajes todo de pedrería, proseguía muy seria con tono de sabihonda: los había de rubíes, de perlas, de topacio, de ágata y zafiro... Eran aves marinas que no vivían en los árboles ni cantaban de día. En las noches de luna predecían el futuro y por eso en la isla todos eran felices. (Ángel, 1984, p. 79)

Del mismo modo que en el caso de la Infancia de Ana, la Juventud de Tina permite al lector estudiar las ideas germinales de Albalucía Ángel sobre la infancia y el arte, donde la artista asume su rol como emisaria del mundo, para después medir las fuerzas de su creatividad en el escenario del conflicto armado colombiano, donde el arte adopta un rol fundamental de protección de la fantasía y de esperanza en la humanidad.

4. La rebeldía de Valeria: "Es un pez en el aire, un pájaro en el agua".

Hacia el final de *"Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón"*, Ana es llevada a una estación de policía para identificar el cuerpo de una estudiante que fue asesinada por las autoridades en medio de una protesta. El diálogo frío y burocrático del policía, que deviene lascivo conforme avanza la escena, contrasta con el monólogo interior de Ana. La joven reprime el llanto para no dar gusto al policía, mientras este le muestra el cadáver de Valeria:

> ¿Le pasa algo...?, y era también un taco que le cerraba la garganta, un ardor en los ojos de tanto hacer esfuerzo por retener las lágrimas, pero ¿por qué llorar, si a ti ya no te importa? Si quieres, abro la puerta, ofreció gentilísimo, pero no es necesario, no te hagas el cordero, llegas tarde. Ahora no hace falta porque ya es libre, como los vientos de los llanos, y le importa un carajo todo este mundo de mierda, ¿no comprendes? Es un pez en el aire, un pájaro en el agua. (Ángel, 1984, p. 180)

El último verso de la cita se repite en diferentes momentos de la novela como el *leitmotiv* que moviliza las acciones rebeldes de Valeria. Una estudiante que abandonó la comodidad de su nido burgués para sumarse a los movimientos estudiantiles de los años sesenta. Estos movimientos, como se verá más abajo, fueron recibidos a sangre y fuego por los diferentes gobiernos de la época. Las metáforas del lema son significativas, puesto que concentran dos elementos vitales de la poética de Albalucía Ángel.

Por un lado, la imagen del "pez en el aire" encuentra su máxima representación en la primera novela de la autora, *Los girasoles en invierno*, donde Alejandra se encuentra, o más bien se des-encuentra, con que el romanticismo del mundo europeo ha desaparecido. Ella

es un pez, imagen predominante en la novela para denotar universos fantasiosos subacuáticos, que está fuera de su medio natural, el agua:

> Se imaginó muerta. Inmóvil. Sin calor en su sangre, sin ideas. Todos mirándola, examinando su cuerpo mudo, insensible, eternamente sordo a los ruidos y a las voces. ¡En el fondo del mar...! La corte submarina custodiándola, abanicando su figura sola, que descansaría tranquila en el silencio absoluto de las profundidades. (Ángel, 2022, p. 190)

"Un pez en el aire", como "un girasol en invierno", como una latinoamericana en las grandes metrópolis de Europa, o como una artista, cantante-escritora-filósofa, que todo el tiempo está habitando los vacíos inalcanzados por la rigidez del mundo burgués. Incluso el café desde el que habla la narradora, *La baleine bleue*, ambientado por la incesante lluvia, nos permite apreciar que el espacio acuático es un elemento importante en la configuración del personaje y su sensación de alienación con el medio que habita transitoriamente:

> Los árboles, que por todo el pueblo florecían en pequeñas ramazones, la penetraban con su aroma. A lo mejor el aire mismo se hacía cómplice y aquella noche recuperaría el arma para abatir también el muro, el círculo, el universo de los peces. (Ángel, 2022, p. 193)

Por otro lado, el "pájaro en el agua" encuentra su máxima representación en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, donde la imagen de los pájaros, como se expuso líneas arriba, simboliza la libertad, la creatividad y la infancia, en un medio que ha sido inundado por la guerra. Por este motivo, resulta significativo que las aves escogidas por Tina en sus relatos sean aves con la doble condición aérea-acuática:

> Eran aves marinas que no vivían en los árboles ni cantaban de día. En las noches de luna predecían el futuro y por eso en la isla todos eran felices. (Ángel, 1984, p. 79)

Mientras que en *Los girasoles en invierno* Alejandra es un alma acuática buscando el océano mítico de la Arcadia, en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón,* Ana y Valeria son almas de espíritu aéreo que sueñan con cielos intocados por el mundo de la guerra. En el último caso, también las pájaras son confrontadas por sentimientos profundos de alienación, debido a que la guerra las lleva a cuestionarse sobre sus propios privilegios y a tomar la decisión de unirse a los movimientos estudiantiles:

> Yo vi a un muchacho con la nariz partida del bolillazo que le dieron, a más de cinco con la cabeza abierta, otros rengueando, asfixiados del golpe de culata. Una muchacha con un ojo aporreado, echando sangre. Yo me metí dentro de un carro que no sé por qué milagro alguien había dejado con una puerta abierta y me quedé allí temblorosa, y vi a los policías perseguir estudiantes con el bolillo en una mano y el revólver en otra, y entonces sí entendí por qué las llaman heroínas a las que dan el pecho, como la Policarpa. A las que se les enfrentaban a aquellos chulavitas que sin cuartel daban garrote, culatazos, todo sin ton ni son, y yo mirando por el vidrio trasero, agazapada para que nadie fuera a descubrirme, hasta que me encontró Valeria: hay que salir de aquí, me dijo, y sin preguntar siquiera qué estaba haciendo allí escondida me sacó de la mano y no me soltó sino hasta que llegamos a la carrera quinta: estás temblando, pobre, fue lo único, y me abrazó muy fuerte, pero después se puso a reír como una idiota, y no entendí por qué, hasta que me vi después en el espejo. Fui una traidora, se me quedó clavado durante muchos años, y claro que con el tiempo se aprende, se dilucidan esas cosas,

> pero hay algo que no se me va a olvidar, aunque viva mil años, te lo juro. La cara de esos tipos. (Ángel, 1984, p. 170)

Es importante resaltar dentro del párrafo citado la referencia a Policarpa Salavarrieta, la heroína del movimiento independentista de Simón Bolívar, a quien la cultura popular ha posicionado como la primera guerrillera en la historia de Colombia. Esta mención, junto con la culpa que siente Ana en la escena dentro del carro y la risa de Valeria, nos dan pistas sobre el significado que tiene la rebeldía en la obra de Albalucía Ángel. La autora —es ilustrativo decirlo— tomó para sí misma el pseudónimo de Policarpa cuando enviaba los manuscritos de sus novelas a distintos concursos, y la heroína también es recordada por Alejandra en *Los girasoles en invierno*:

> —¿Justo...? ¿Pero quién habla de justicia? ¡Qué diablos! Se está hablando de cine, no de tu Policarpa Salavarrieta, ¿noo?
> Bueno, ese era siempre el truco preferido. Hablar de la pobre Policarpa, como si ella tuviera la culpa de yacer en su estatua verde a merced de los gamines, o de cualquier funcionario de tercera categoría que un buen día ordena colocarle una corona de laurel —no sé por qué siempre se la ponen en el cuello, como un salvavidas—; era un pretexto para distraerme. Para que yo meditara por un rato de la muerte de la pobre, toda amarrada y con mordaza, nada menos que por salvar la patria. (Ángel, 2022, p. 148)

En ambas novelas, puede verse cómo el ejercicio de reflexión sobre la rebeldía, en el caso del movimiento independentista y en el caso de las protestas estudiantiles, proviene de personajes con un amplio capital cultural. Lo anterior, debido a que existe en las obras un análisis que propone una lectura mitológica de los protagonistas y antagonistas de la rebelión. En *Los girasoles en invierno*, por

ejemplo, José Luis, el amante de Alejandra, escribe historias sobre la Revolución Mexicana que tienen un cariz mítico como el de las pirámides de su país:

> También cuando él no lograba pintar, cuando sentía nostalgia, sobre todo, escribía y escribía historias en el rancho, que se había convertido en su refugio preferido; luego las destruía porque "son tonteras que no valen la pena", pero ella había salvado dos del tarro de la basura. La de Hermenegildo Estrada le parecía la más bonita. La escribió la primera vez que le habló de México, y comenzó a contarle sobre su vida de chamaco, explicándole lo de los árboles y las pirámides. (p. 205)

La propia Alejandra va a preguntarse por la aventura de la guerrilla en su diario de viajes:

> Martes dos.
> ¿Seré algún día guerrillera…? (Sueño-fantasía de una venusina trasnochada, mientras come manzanas y lee El cadáver del Cid). (Ángel, 2022, p. 170)

Este sueño de la guerrilla tomará forma posteriormente en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* con los personajes de Valeria y Lorenzo, y también con otras voces secundarias que se amalgaman con la voz colectiva de la narradora. En ese sentido, la novela puede ser leída como una genealogía de los mitos de la violencia colombiana de la segunda mitad del siglo XX, proponiendo como primer mito a Jorge Eliécer Gaitán y como último a Camilo Torres:

> No sé qué va a pasar, muchacha. Si la muerte de Camilo nos puso en la estacada y nos dejó viendo un chispero, no hay que olvidar al Che. Él mismo dice que la guerrilla no es una aventura bella. ¡Y no…! Pero es la única. Para mí, en todo caso. Cuando Camilo lanzó

> su plataforma en el sesenta y cinco, yo había salido de la cárcel por lo del cheque de marras, y entonces sí, pensé cuando lo oí: ahí sí hay candela, ¡qué verraco! Y me alisté, como él decía. Me organicé con todo el grupo para pelear de frente y con las armas iguales, que era lo que él pensaba que podíamos. Y hoy me pregunto: ¿y si Camilo resucita...? Lo vuelven a tostar... claro que sí. ¡Pero ya el pueblo está despierto! ¡YA EL PUEBLO ESTÁ DESPIERTO! Camilo Torres fue la piedra de toque. Porque él tampoco era ya un hombre, era un pueblo, como lo fue Gaitán. (Ángel, 1984, p. 197)

La novela, sin embargo, contemporánea a la muerte de Camilo Torres, concluye con la tortura y muerte de Lorenzo, el emisario del futuro, quien bien puede representar la derrota de los movimientos populares de la década del sesenta, que después encontrarían una luz de esperanza en la guerrilla M-19, con nuevos ídolos como Carlos Pizarro o Jaime Bateman. Sin embargo, conforme avanzó el siglo XX, culminó en Colombia el tiempo heroico de las guerrillas estudiantiles, debido a que el ascenso voraz del narcotráfico sumió al país en la guerra de las mafias (políticas y clandestinas), que contaminó los ideales guerrilleros e impidió el surgimiento de movimientos populares auténticos. Carlos Pizarro, por ejemplo, fue asesinado cuando era candidato presidencial, después de que el M-19 entregara las armas en 1990.

Además de la genealogía de los héroes guerrilleros, la novela también recoge la mitología de los antihéroes de la guerra, como lo son el dictador Gustavo Rojas Pinilla (en la novela “Gabriel Muñoz Sastoque”), el político conservador Laureano Gómez y el líder macabro de la policía chulavita León María Lozano, alias “el Cóndor”. La novela es desafiante con la representación de estos personajes, de

quienes expone sus actos más macabros, que sin duda hacen parte del trauma colectivo que hemos sufrido como nación. Por citar un ejemplo, la novela deja registro entre sus páginas de la masacre de la Plaza de Toros, la cual fue ordenada por el general Rojas Pinilla después de que chiflaran a su hija en la corrida de ocho días antes, y que fue escondida casi hasta el olvido por la prensa oficial:

> Eso fue todo. A la tercera fue cuando su papá compró más o menos un tercio de la boletería e hizo instalar los sombrerones en los lugares estratégicos. Yo estaba comentando a Rosabel, subiendo la escalera: "¿No te parece que hoy nos va a hacer calor?", cuando dio el alarido (...) Vi la Plaza chota y el público tan raro: todos con unos sombrerones de ala ancha, y en sol hacían rodar la gente desde arriba a punta de cachiporra: de tumbo en tumbo, hasta que al fin los atajaban las barreras, caían así, espantoso, hasta que al fin llegó un momento en que los burladeros estaban repletos de gente echando sangre. (Ángel, 1984, p. 192)

A pesar de todos estos horrores, los personajes adultos de la novela narran los episodios como la mujer de la cita: de manera neutral, como divulgando la última novedad comercial y sin mucha indignación, como seres que están tan acostumbrados a la violencia como al clima azaroso de Bogotá. Esta indiferencia lleva la carga histórica de todo el conflicto armado en Colombia, no solo del siglo XX, sino desde tiempos de la conquista. Los colombianos, denuncia la novela, estamos habituados a vivir en medio de un estado de guerra, como peces en el aire o como pájaros en el agua.

Los personajes femeninos de Albalucía Ángel son capaces de abstraerse del conflicto, sin perderlo de vista, para leer la violencia del país detenidamente, analizando los discursos de los implicados

y estudiando la pluralidad de las voces de su entorno. Esta abstracción les permite generar una rebeldía que abraza la infancia y el arte como fuentes de esperanza del espíritu humano. De este modo, las niñas, jóvenes y rebeldes que un día soñaron con mundos fantásticos, crecen para resguardar sus anhelos de un mundo mejor en la esperanza de una vida llena de aventuras. Este anhelo romántico hace que en la obra de Albalucía Ángel siempre haya, por pequeña que parezca, una luz de esperanza para la nación herida. La novela misma nos entrega el último gesto de rebeldía, que guarda en su simpleza el tamaño cósmico de la tarea colombiana:

> No voy a acostumbrarme. Cómo quieres. Si soy como esos niños que andan viviendo cuentos de hadas, buscando mariposas, fuegos fatuos: y dónde crees tú que van a poner las garzas, porque lo que es yo estoy cansada, desbaratada, sola. (Ángel, 1984, p. 179)

Referencias

Ángel, A. (1971). *Dos veces Alicia*. Círculo de Lectores.

Ángel, A. (1984). *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Editorial Argos Vergara.

Ángel, A. (2022). *Los girasoles en invierno*. Lava Editorial.

Comisión de la Verdad. (2022). *Cuando los pájaros no cantaban: historias del conflicto armado en Colombia*. Volumen Testimonial del Informe Final de la Comisión de la Verdad. https://www.comisiondelaverdad.co/sites/default/files/descargables/2022-06/Informe%20final%20capi%CC%81tulo%20volumen%20testimonial%20cuando%20los%20pa%CC%81jaros%20no%20cantaban%20Castillejo%20.pdf

Giraldo, L. M. (2004). *Ciudades escritas*. Convenio Andrés Bello.

Gaitán, G. (1998). *Bolívar tuvo un caballo blanco, mi papá un Buick*. Ediciones Proa.

Gardeazábal, G. (1971). *Cóndores no entierran todos los días*. Intermedio Editores.

Jaramillo, A. (2021). *Albalucía Ángel, el regreso de la sabia*. LALT Latin American Literature Today. https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2021/02/albalucia-angel-return-wise-woman-alejandra-jaramillo/

Mendoza, M. (2004). *Cobro de sangre*. Editorial Planeta. Colombia.

Osorio, Ó. (2005). *Historia de una pájara sin alas.* Universidad del Valle, Programa Editorial.

Rivas, L. M. (2000). *La novela intrahistórica*. Editorial El otro & El mismo.

Triviño, C. (1998). *Prohibido salir a la calle*. Biblioteca Digital de Bogotá. https://coleccionesdigitales.biblored.gov.co/items/show/79

Twain, M. (1876). *Las aventuras de Tom Sawyer.* Editorial Austral.

Twain, M. (1884). *Las aventuras de Huckleberry Finn*. Editorial Austral.



LOS SUEÑOS
DE AMÉRICA





Capítulo 12

Voces errantes:

la migraliteratura y la obra de Eduardo González Viaña

Rafael Oliver
Universidad de Sevilla, España

Resumen

El presente artículo propone una reflexión crítica sobre la migraliteratura como fenómeno narrativo contemporáneo y su expresión más acabada en la obra del escritor peruano Eduardo González Viaña. A partir de un marco teórico que aborda la literatura migrante latinoamericana dentro y fuera de los Estados Unidos y sus relaciones con conceptos como diáspora, frontera e hibridez cultural, se analizan los temas recurrentes de la migraliteratura, los aportes de autores latinoamericanos y el papel del sujeto migrante en el imaginario literario. De manera particular, se profundiza en la narrativa de González Viaña, entendida como testimonio, denuncia y memoria del exilio. El artículo demuestra que su obra, además de dar voz a los migrantes invisibilizados, también configura una estética singular que articula memoria colectiva, crítica política y esperanza.

Palabras clave: migración, literatura latinoamericana, frontera, Eduardo González Viaña, migraliteratura.

Abstract

This article offers a critical reflection on migrant literature as a contemporary narrative phenomenon and its most accomplished

expression in the work of Peruvian writer Eduardo González Viaña. Based on a theoretical framework that addresses Latin American migrant literature to the United States and its relationship with concepts such as diaspora, border, and cultural hybridity, the article analyses the recurring themes of migraliterature, the contributions of Latin American authors, and the role of the migrant subject in the literary imagination. It delves into González Viaña's narrative, understood as testimony, denunciation, and memory of exile. The article demonstrates that his work not only gives voice to invisible migrants but also shapes a unique aesthetic that articulates collective memory, political criticism, and hope.

Keywords: migration, Latin American literature, border, Eduardo González Viaña, migraliterature.

1. Hacia una cartografía narrativa de la migraliteratura

La migración constituye una de las realidades más persistentes y dolorosas en la historia de América Latina. Factores económicos, políticos, sociales y culturales han obligado a millones de personas a dejar sus países de origen en busca de mejores condiciones de vida en los Estados Unidos. Esta experiencia, marcada por el desplazamiento, el desarraigo y la violencia estructural, ha encontrado en la literatura un espacio privilegiado de representación, resistencia y memoria. En las últimas décadas, un conjunto de autores latinoamericanos ha convertido la experiencia migratoria en un eje central de sus narrativas, configurando lo que se ha dado en denominar migraliteratura. Este término describe una literatura de tránsito y de exilio, que visibiliza la compleja realidad de los migrantes latinoamericanos en su viaje al norte. La migraliteratura se distingue de otras literaturas de diáspora

por su énfasis en las rutas del sur al norte, en la condición de irregularidad impuesta y en la violencia de la frontera como espacio material y simbólico. Dentro de este panorama, el peruano Eduardo González Viaña se erige como figura fundamental. Su narrativa combina el testimonio social con recursos de la tradición literaria latinoamericana —el realismo mágico, el mito, el corrido y la espiritualidad popular— para construir un universo narrativo que refleja el sufrimiento, la resistencia y la dignidad de los migrantes. A lo largo de su obra, la migración se convierte en tema y eje estructurador de identidad y de estética. Este artículo tiene como objetivo situar la migraliteratura en el contexto de la literatura latinoamericana contemporánea, analizar sus principales características temáticas y formales y estudiar en profundidad la narrativa de González Viaña, destacando su papel como el exponente más representativo del género.

La migración latinoamericana hacia los Estados Unidos es un fenómeno que combina desplazamientos físicos con transformaciones identitarias y culturales. Como sostienen Durand y Massey (2004), el viaje migrante implica tanto un tránsito económico como una reconfiguración social, en la medida en que “la movilidad transnacional redefine las nociones de pertenencia” (p. 12). Desde México y Centroamérica hasta los Andes, la ruta hacia el norte se ha convertido en un símbolo de sufrimiento y esperanza. En el caso peruano, la migración hacia los Estados Unidos se intensificó en las últimas décadas del siglo XX, en el contexto de crisis económicas y violencia política. Esta experiencia particular influye de manera decisiva en la narrativa de González Viaña, quien comparte con sus personajes la condición de migrante.

Por otro lado, la frontera se muestra como un dispositivo político y cultural que simboliza la materialización del poder, la exclusión y la desigualdad. No es solo una línea geográfica, sino también un espacio ideológico y cultural. Gloria Anzaldúa (1987) la concibe como un "tercer espacio" en el que se entrecruzan lenguas, culturas e identidades, produciendo tensiones, pero también resistencias (p. 25). Para los migrantes, la frontera es al mismo tiempo obstáculo y posibilidad: lugar de muerte y de renacimiento. Esta ambigüedad se refleja con fuerza en la narrativa de González Viaña, donde la frontera no es solo un espacio físico, sino también un umbral simbólico en el que los personajes experimentan una transformación radical. La literatura migratoria en América Latina articula desplazamientos materiales y simbólicos, cuestionando las nociones tradicionales de nación y ciudadanía. Ignacio López-Calvo (2011) sostiene que esta literatura revela "la ansiedad cultural generada por la presencia latina en los Estados Unidos" (p. 78). De esta manera, la narrativa migrante se convierte en un espacio donde se negocian identidades múltiples y se denuncia la violencia estructural de los sistemas migratorios.

Dentro de las perspectivas críticas respecto a la hibridez e identidad en tránsito, la crítica poscolonial ofrece marcos conceptuales para abordar la migraliteratura. Stuart Hall describe la identidad de dispersión como una construcción "inacabada, marcada por la tensión entre pertenencia y desplazamiento" (p. 226). Por su parte, Homi Bhabha introduce el concepto de "tercer espacio" para explicar cómo las identidades se reconfiguran en los márgenes culturales (p. 36). Estas ideas resultan fundamentales para entender la narrativa de González Viaña, en la que el migrante aparece como sujeto híbrido, en constante transición y reinvención.

La migraliteratura designa un corpus narrativo centrado en la experiencia del migrante latinoamericano hacia los Estados Unidos. Su rasgo específico radica en el énfasis en la frontera, la condición de irregularidad y la violencia que atraviesa los relatos. Néstor García Canclini describe la literatura migratoria como una literatura de tránsito y traducción cultural (45). No se trata de un mero subgénero, sino de un espacio narrativo autónomo que articula estética y política. Entre los temas más recurrentes destacan:

- La frontera como espacio de muerte y esperanza.
- La separación familiar y el dolor del exilio.
- El sueño americano frustrado.
- La identidad fragmentada.
- La violencia de género y el rol de la mujer migrante.

Es, en este último punto, en el que la mujer migrante encarna una doble vulnerabilidad —por su género y por su condición de indocumentada—, pero también una capacidad de resistencia que enriquece la narrativa migrante. El sujeto migrante en estas narrativas es testigo y narrador. Madres, jóvenes, niños y ancianos representan sus dramas individuales y la memoria colectiva de los desplazados. La literatura, en este sentido, cumple una función testimonial y de resistencia cultural.

Aunque el término se ha consolidado recientemente, la literatura latinoamericana lleva décadas representando experiencias migratorias y de exilio. Juan Rulfo y Gabriel García Márquez exploraron la soledad y el desarraigo; Laura Restrepo y Valeria Luiselli han narrado la violencia de la migración contemporánea; Cristina Rivera Garza examina la frontera como espacio de desaparición; Leonardo Padura y Reinaldo Arenas retratan el exilio cubano. Estas narrativas,

heterogéneas en estilos y contextos, convergen en la construcción de un imaginario compartido sobre el migrante como figura central de la contemporaneidad. No obstante, el caso de Eduardo González Viaña resulta singular porque su obra entera se articula en torno a la experiencia migratoria, convirtiéndolo en el máximo exponente de la migraliteratura.

2. La narrativa migrante de Eduardo González Viaña

Eduardo González Viaña (Chepén, Perú, 1941) es narrador, periodista y profesor universitario, actualmente jubilado y migrante de facto en los Estados Unidos desde finales del siglo XX, ha desarrollado su carrera académica en instituciones como Western Oregon University, U.C. Berkeley y Dartmouth College, y reside actualmente en Lima, Perú. Su compromiso político y cultural con la defensa de los migrantes se refleja tanto en su obra literaria como en su activismo intelectual. Su producción narrativa y ensayística es muy extensa. Autor de más de setenta libros, González Viaña ha cultivado el cuento, la novela y el ensayo. Obras como *El corrido de Dante* (2006), *Hablar con la Santa Muerte* (2015), *La frontera del paraíso* (2018), *Los sueños de América* (2011) y *Mil pasos hacia el norte* (2024) constituyen hitos de la migraliteratura. En su ensayo *Correos de Salem. En El norte del norte* (2014), el autor reflexiona sobre la condición migrante y sobre el idioma español como "patria espiritual" de quienes viven en el exilio. Entre sus numerosos galardones, su trayectoria ha sido reconocida con premios como el *Latino International Book Award* (2007), el *Premio Internacional de Relato Juan Rulfo* (1999) y la distinción de *Escritor del Bicentenario en Perú* (2020). Además, fue finalista del *Premio Planeta* en 2016 con *El camino de Santiago (2017)*, novela

que posteriormente se reeditó y publicó con el nombre de *Mil pasos hacia el norte* en 2024, convirtiéndose en un clásico de la migraliteratura y de la que hablaremos posteriormente. Su obra ha sido traducida a diversos idiomas y forma parte de programas académicos en universidades de América y Europa.

En la narrativa de González Viaña, la frontera es más que una línea divisoria: es un umbral ontológico. En una entrevista reciente, el autor afirmó que cuando los migrantes atraviesan al otro lado, ya no son ellos mismos; cuando cruzan la línea, es la línea la que les cruza a ellos. Esta inversión simbólica muestra cómo la experiencia migrante transforma radicalmente al sujeto, marcándolo de una manera existencial. Memoria, muerte y esperanza se entremezclan en el tránsito migratorio, implicando pérdidas múltiples: mueren recuerdos, mueren vínculos familiares, mueren incluso las lenguas. Pero la literatura de González Viaña (2015) se resiste a reducir la experiencia a la tragedia: "El hombre está hecho de barro y esperanza" (p. 89). La memoria en este sentido se convierte en un acto de resistencia, y la escritura en un espacio de salvación simbólica. Los personajes en las novelas de González Viaña —niños, madres solas, ancianos, jóvenes desplazados— funcionan como un testimonio coral. Cada voz individual articula una memoria colectiva, convirtiendo la narrativa en archivo de experiencias invisibilizadas. Dentro de sus obras principales podemos destacar tres de sus novelas y sus ensayos:

a. *Mil pasos hacia el norte*: novela de tránsito. Esta novela narra la odisea de un joven migrante, Santiago, desde Perú hasta los Estados Unidos, huyendo de una muerte segura y perseguido por un implacable exmilitar asesino, Telmo Colina. La estructura fragmentaria y polifónica refuerza la sensación de

desplazamiento constante. Elementos como el río, el desierto y los coyotes adquieren dimensión arquetípica, dotando al relato de resonancias míticas y universales (González Viaña, 2024).

b. *El corrido de Dante*: migración y reescritura cultural. En esta obra, González Viaña reinterpreta la *Divina comedia* desde la perspectiva del exilio. El protagonista, un padre latino en busca de su hija, atraviesa con su camioneta y su burro Virgilio carreteras y desiertos que funcionan como un infierno contemporáneo. Esta reescritura pone en tensión el canon occidental y lo resignifica desde el sur global. Como sostiene Saldívar, la literatura latina en Estados Unidos articula "formas de hibridez cultural que resisten la asimilación forzada" (González Viaña, 2006, p. 112).

c. *Hablar con la Santa Muerte*: espiritualidad y resistencia. La figura de la Santa Muerte, popular en México y el sur de los Estados Unidos, aparece en este conjunto de relatos como símbolo de resistencia espiritual. La religiosidad popular se convierte en un refugio para los migrantes, ofreciendo sentido y dignidad frente a la violencia estructural (González Viaña, 2015).

3. Ensayos y reflexiones

En *Correos de Salem*. *El norte del norte* y *Cruce de fronteras* González Viaña aborda de manera ensayística los dilemas del migrante. Para él, la lengua española funciona como patria cultural compartida y como herramienta de resistencia frente a la asimilación.

La narrativa latinoamericana contemporánea se encuentra marcada por procesos de movilidad y desplazamiento que han transformado

las nociones de nación, identidad y pertenencia. Entre estos procesos, la migración hacia los Estados Unidos ha adquirido un papel central debido a la magnitud de los flujos humanos y a la complejidad de las dinámicas culturales que conlleva. Dentro de este contexto, Eduardo González Viaña y su nivela *Mil pasos hacia el norte* se erigen como las voces más representativas de lo que se ha denominado *migraliteratura*, concepto con el cual se busca designar un corpus narrativo en el que la migración no aparece como telón de fondo anecdótico, sino como núcleo estructurador del relato.

La experiencia de González Viaña, como narrador, ensayista y profesor universitario en los Estados Unidos, le permite observar el fenómeno migratorio desde una doble perspectiva: la del intelectual latinoamericano que reflexiona sobre las causas y consecuencias de la migración, y la del residente en el país de destino que conoce de cerca las condiciones de vida de los migrantes. En su trayectoria destacan obras como *El corrido de Dante*, *Los sueños de América* y *Hablar con la Santa Muerte*, todas ellas atravesadas por el tema de la frontera y la experiencia del tránsito. Sin embargo, es en *Mil pasos hacia el norte* donde se configura con especial fuerza la poética de la migraliteratura, al ofrecer un testimonio coral de quienes emprenden el difícil camino hacia el norte. La publicación de esta novela coincide con un período de intensificación de la migración latinoamericana hacia los Estados Unidos, marcado por el recrudecimiento de las políticas migratorias y por el reforzamiento del muro fronterizo. En este escenario, la obra adquiere un valor testimonial y político, al mismo tiempo que despliega recursos estéticos que trascienden la mera crónica para situarse en el terreno de lo simbólico y lo mítico. El propio título, *Mil pasos hacia el norte*, evoca la metáfora de

un desplazamiento colectivo, en el que cada paso, aunque pequeño, forma parte de una marcha común hacia un horizonte compartido de esperanza.

Mil pasos hacia el norte está en diálogo con los debates teóricos sobre migración, frontera y transnacionalidad. Para entender mejor su estructura, dividiremos su análisis en cuatro apartados principales. En primer lugar, se ofrece un marco teórico que sitúa la novela en el contexto de la literatura migrante y transnacional. En segundo lugar, se examina la representación del desierto como espacio narrativo y simbólico. A continuación, se analizan las estrategias narrativas y la construcción de personajes, prestando atención a la dimensión colectiva y a la representación de género. Finalmente, se aborda el lenguaje y el estilo, con énfasis en el "realismo alucinado" y en la presencia de la religiosidad popular como elementos constitutivos de la obra. A partir de este recorrido, se sostendrá la tesis de que *Mil pasos hacia el norte* constituye una obra clave para comprender la migraliteratura latinoamericana por visibilizar la violencia estructural que enfrentan los migrantes y también por articular un discurso de memoria y de resistencia cultural. La novela revela que la literatura, lejos de ser un mero ejercicio estético, puede convertirse en un espacio de denuncia y de construcción de esperanza frente a uno de los fenómenos más urgentes y dramáticos de nuestro tiempo.

El fenómeno migratorio ha sido objeto de estudio desde diversas disciplinas, lo que ha permitido comprenderlo como un proceso complejo en el que convergen dimensiones económicas, sociales, culturales y simbólicas. En América Latina, la migración hacia los Estados Unidos constituye uno de los procesos más significativos de las últimas décadas. Según Canales (2008), se trata de un

"desplazamiento masivo que ha redefinido las dinámicas familiares, laborales y culturales de toda la región" (p. 55). En este contexto, la literatura ha encontrado en la migración un espacio privilegiado de representación, donde se articulan tanto las vivencias individuales como las memorias colectivas.

En el ámbito de los estudios literarios, se han empleado diversas categorías para referirse a este tipo de producción narrativa: literatura del exilio, literatura de la diáspora o literatura transnacional. Para la obra de Eduardo González Viaña, sin embargo, proponemos el término *migraliteratura* para subrayar que la experiencia migrante no es simplemente un tema, sino un principio estructurador del relato. La migración es el centro narrativo, el motor de la trama y la condición misma de la existencia de los personajes. Esta definición permite diferenciar la migraliteratura de otras formas de literatura en movimiento, pues en ella el tránsito y la frontera se convierten en núcleos temáticos y estéticos.

La noción de frontera resulta clave para entender esta propuesta. Gloria Anzaldúa (1987), en *Borderlands/La Frontera*, entiende la frontera México-Estados Unidos como un límite geográfico y como "una herida abierta donde el Tercer Mundo choca con el Primero y sangra" (p. 25). Desde esta perspectiva, la frontera es un espacio de conflicto y resistencia, pero también un lugar de mestizaje cultural y de reinvención identitaria. *Mil pasos hacia el norte* recoge esta concepción al mostrar la frontera como un territorio hostil y, al mismo tiempo, como un espacio donde se gestan nuevas solidaridades.

En una línea semejante, Homi Bhabha (1994) introduce la idea de "espacio intersticial" o "third space", un lugar donde se producen negociaciones culturales que desestabilizan las nociones fijas de

identidad y nación. La novela de González Viaña se inscribe en este marco al situar a sus personajes en un constante "entre-lugar", en tránsito entre el origen y el destino, entre la pertenencia y la exclusión. Este entrelugar, aunque marcado por la violencia, abre también posibilidades de resignificación cultural.

Por su parte, Zygmunt Bauman (2003) ha planteado que la "modernidad líquida" (p. 121) se caracteriza por la movilidad constante y por la precariedad de las identidades. Los migrantes de *Mil pasos hacia el norte* encarnan esta condición: sujetos que no encuentran estabilidad en su país de origen y que, al llegar al país de destino, son nuevamente marginados y perseguidos por otros peligros. La narrativa de González Viaña, en este sentido, refleja las tensiones de un mundo globalizado donde la movilidad se ha vuelto norma, pero donde la desigualdad sigue siendo estructural.

Arjun Appadurai también resulta útil para este análisis. En *Modernity at Large*, el autor señala que los flujos migratorios producen "paisajes etnográficos" transnacionales que desbordan las fronteras estatales (Appadurai, 2001, p. 33). Estos paisajes se refieren a la circulación de personas y a la de ideas, símbolos y narrativas. La migraliteratura de González Viaña puede leerse como parte de estos paisajes culturales, pues rescata las voces de los migrantes y las inscribe en un espacio literario global.

Finalmente, Stuart Hall (1990) ha planteado que la identidad cultural no es fija ni esencial, sino un proceso en constante construcción y negociación. Los personajes de *Mil pasos hacia el norte* encarnan precisamente esta dinámica: no son sujetos homogéneos, sino identidades fragmentadas y complementarias que se reconfiguran en el tránsito. Uno el perseguido; otro el perseguidor. La novela, por lo

tanto, representa una experiencia social, en la que resaltan categorías centrales como nación, cultura y ciudadanía.

En síntesis, el marco teórico que sustenta este análisis combina aportes de la sociología, los estudios culturales y la teoría literaria. La noción de migraliteratura, el concepto de frontera como herida y como espacio de mestizaje (Anzaldúa, 1987), la idea de entre-lugar (Bhabha, 1994), la condición de modernidad líquida (Bauman, 2003), los paisajes culturales transnacionales (Appadurai, 2001) y la identidad en proceso (Hall, 1990) permiten situar *Mil pasos hacia el norte* como una obra paradigmática de la narrativa migrante. La novela no solo refleja la realidad de los migrantes latinoamericanos, sino que la reelabora estéticamente para construir un testimonio colectivo de memoria y resistencia.

Santiago, un joven peruano que busca alcanzar el sueño americano, emprende un arriesgado viaje para cruzar la frontera entre México y los Estados Unidos. En el desierto de Arizona lo acompaña Telmo Colina, un exmilitar del Ejército del Perú. Juntos atraviesan parajes inhóspitos y solitarios que los llevan a rememorar su pasado y a descubrir cómo sus vidas se cruzaron de manera trágica. El 15 de agosto de 1985, durante la guerra contra Sendero Luminoso, las tropas del Ejército peruano perpetraron el genocidio de Acobamba, en los Andes, donde Santiago perdió a su madre, maestra de la escuela, asesinada junto a otros pobladores. Telmo Colina fue uno de los oficiales que dirigió aquella masacre. Eduardo González Viaña narra esta historia inspirada en hechos reales ocurridos en el Perú, con una prosa fluida y poética que combina lo onírico y lo fantástico con las vivencias de los protagonistas. A través de estos dos personajes antagónicos —pero condenados a necesitarse para sobrevivir—, el autor

retrata tanto el horror del pasado como la dureza del presente en el desierto, al tiempo que ofrece una metáfora de los viajes emprendidos por miles de migrantes con la esperanza de alcanzar una vida mejor.

4. Claves narrativas en *Mil pasos hacia el norte*

En *Mil pasos hacia el norte*, el desierto entre México y los Estados Unidos no se limita a funcionar como escenario geográfico: constituye el eje narrativo y simbólico de toda la obra. Los personajes, provenientes de Perú, se encuentran en ese espacio real y a la vez difuso donde se define su destino. El relato subraya la dureza del desierto, la hostilidad del clima y la amenaza permanente de la vigilancia policial, los "patriotas" y los coyotes, pero también rescata los gestos de solidaridad que emergen en medio de la adversidad.

El desierto es presentado, en primer lugar, como un territorio de violencia. González Viaña describe el desierto como "una planicie interminable de arena ardiente, donde cada paso se confunde con la agonía" (González Viaña, 2024, p. 47). La travesía implica enfrentarse a la sed, al calor extremo y a la posibilidad constante de la muerte. Esta representación se vincula con la concepción de Gloria Anzaldúa (1987), para quien la frontera es "una herida abierta donde el Tercer Mundo choca con el Primero y sangra" (p. 25). En la novela, esta herida se traduce en cuerpos exhaustos, en familias separadas y en vidas truncadas.

Pero la frontera, espacio físico hostil, se muestra también como dispositivo de exclusión política y cultural. Los migrantes se convierten en "ilegales" a partir de su cruce, lo cual los sitúa en una condición de vulnerabilidad permanente. En palabras de Santiago, uno de los

protagonistas, “en este desierto no somos personas, somos sombras que nadie quiere ver” (González Viaña, 2024, p. 59). Esta frase refleja la manera en que la frontera despoja a los sujetos de reconocimiento y los reduce a existencias invisibles. Al mismo tiempo, el texto enfatiza que el desierto es también un espacio de solidaridad. En algunos momentos, los personajes antagónicos, migrantes, al fin y al cabo, comparten su escasa agua, se ayudan a caminar, conducen un viejo *jeep* o se turnan para cargar enseres. El narrador señala: Nadie llega solo al otro lado (...) Cada paso se multiplica en los pasos de todos” (González Viaña, 2024, p. 73). De esta forma, la frontera, aun en su dureza, deviene lugar de construcción comunitaria. En la narrativa migratoria, la frontera es umbral: lugar de muerte y de nacimiento, de pérdida y de recomienzo. El título mismo, *Mil pasos hacia el norte*, funciona como metáfora de este tránsito compartido. Un “paso” puede parecer insignificante frente a la magnitud del trayecto, pero el conjunto de “mil pasos” sugiere un movimiento colectivo que, aunque fragmentario, permite avanzar hacia el horizonte. El norte, más que un destino geográfico, se convierte en una promesa de dignidad y de vida.

La representación del desierto en la novela dialoga con la idea de Homi Bhabha (1994) del “espacio intersticial” o *third space*. Los personajes no pertenecen plenamente ni al lugar de origen ni al de destino; habitan un entrelugar donde sus identidades se redefinen constantemente. Este entrelugar es fuente de sufrimiento, pero también de posibilidad. Como afirma el narrador en la obra: “Ni de allá ni de acá, pero siempre caminando” (González Viaña, 2024, p. 81).

En conclusión, el desierto en *Mil pasos hacia el norte* se configura como un espacio narrativo ambivalente. Es el lugar de mayor riesgo,

de muerte y de invisibilización, pero también el territorio donde se gesta la comunidad migrante y donde los sujetos encuentran en el otro la fuerza para seguir adelante. Esta tensión entre violencia y solidaridad constituye uno de los ejes fundamentales de la novela y revela la complejidad de la experiencia migratoria latinoamericana.

Uno de los aspectos más innovadores de *Mil pasos hacia el norte* es su configuración polifónica. González Viaña opta por un narrador múltiple que articula distintas voces: la de los migrantes en tránsito, la de los coyotes que comercian con la esperanza, la de los narcotraficantes y el mundo de la droga, la de los policías fronterizos y los patriotas que encarnan la violencia institucional, y la de los familiares que esperan noticias desde la distancia. Esta multiplicidad de perspectivas permite que el relato se construya como un mosaico coral, donde ninguna voz domina sobre las demás y todas se complementan para ofrecer un testimonio colectivo. A diferencia de las narraciones centradas en héroes individuales, *Mil pasos hacia el norte* resalta el carácter comunitario de la experiencia migratoria. Los protagonistas, aunque antagónicos, no son personajes aislados con destinos particulares, sino sujetos colectivos que representan a las multitudes que cada día cruzan la frontera. Como afirma Stuart Hall (1990), "la identidad no es nunca una esencia, sino una posición, un punto de enunciación" (p. 226). En la novela, estas posiciones se multiplican y se entrelazan, de modo que la identidad migrante aparece como construcción colectiva y dinámica. La obra también otorga especial relevancia a los personajes femeninos. Madres, esposas y abuelas constituyen ejes de sentido fundamentales en el presente y el recuerdo, pues encarnan la continuidad cultural y la dimensión afectiva del tránsito: "Si llegas al norte, no olvides que cada paso tuyo es también

mío" (González Viaña, 2024, p. 64). Este tipo de frases revela que la migración afecta a todos, a quienes cruzan físicamente la frontera y a quienes permanecen en sus lugares de origen. La mujer en la narrativa migratoria no se limita a un rol pasivo; es depositaria de la memoria y garante de la resistencia cultural.

La figura de la mujer adquiere un carácter simbólico particular. En varios pasajes, se recuerda su voz como vínculo con la tradición oral y con la sabiduría ancestral. Así, la memoria familiar se convierte en un recurso para enfrentar la incertidumbre del viaje. Estos personajes femeninos acompañan marcando la dirección del tránsito, recordando a los migrantes que la travesía está cargada de sentido comunitario. Por contraste, la novela también incluye personajes que representan la violencia estructural: coyotes que explotan a los migrantes y los abandonan en el desierto; policías fronterizos y patriotas que los persiguen y los reducen a "ilegales" sin derechos; patronos que los esperan en el norte para aprovecharse de su mano de obra barata o narcotraficantes sin escrúpulos para los que la vida carece de valor. En palabras del narrador, "algunos de los que guían el camino son peores que el desierto" (González Viaña, 2024, p. 52). Estos antagonistas no son presentados como individuos aislados, sino como símbolos de un sistema que convierte el sufrimiento humano en mercancía.

El narrador mismo se presenta como una voz fluctuante que transita entre la primera persona plural ("caminamos", "luchamos") y la tercera persona omnisciente. Este recurso refuerza la idea de que el relato no pertenece a un sujeto único, sino que se construye desde la colectividad. En esta técnica se evidencia el "realismo alucinado" de González Viaña, un estilo que oscila entre el testimonio inmediato y la metáfora poética, sin abandonar nunca la fuerza de la denuncia.

La pluralidad de voces también se traduce en un abanico de registros lingüísticos. Se alternan expresiones coloquiales propias de distintas regiones latinoamericanas con un lenguaje más lírico y cargado de simbolismo. Este mestizaje contribuye a la autenticidad del relato y a su carácter transnacional. La novela, en este sentido, refleja la heterogeneidad cultural de los migrantes y su capacidad de construir comunidad a partir de la diversidad.

En suma, el narrador y los personajes de *Mil pasos hacia el norte* encarnan la propuesta central de la migraliteratura: visibilizar al migrante como sujeto colectivo, complejo y dinámico. Las voces femeninas, en el momento, el sueño y el recuerdo, son la memoria ancestral y la polifonía narrativa que refuerzan el carácter comunitario de la obra, mientras que los antagonistas evidencian las estructuras de explotación y exclusión que definen la experiencia migratoria. González Viaña logra, así, que el relato trascienda lo individual y se convierta en representación simbólica de un fenómeno social compartido por millones de latinoamericanos.

Uno de los rasgos más característicos de *Mil pasos hacia el norte* es el lenguaje que utiliza Eduardo González Viaña. Su estilo, ya definido anteriormente como un "realismo alucinado", combina la observación directa de la realidad con la incorporación de imágenes poéticas, recursos míticos y elementos de religiosidad popular. Este estilo otorga a la novela una dimensión estética particular: no se limita a la mera crónica testimonial, sino que elabora una narrativa donde lo real se funde con lo simbólico. El realismo alucinado se manifiesta, en primer lugar, en la descripción de los paisajes. El desierto, por ejemplo, no es solo un espacio físico, sino un personaje en sí mismo, dotado de agencia y poder. El narrador afirma:

“El desierto los miraba con los ojos vacíos de la muerte” (González Viaña, 2024, p. 48). La metáfora transforma el espacio en un ente que vigila y amenaza, acentuando el carácter hostil del tránsito. A través de este recurso, González Viaña logra que la naturaleza participe activamente en el relato, intensificando la experiencia del peligro. En segundo lugar, el lenguaje se nutre de imágenes oníricas y visiones que trascienden el plano realista. En un pasaje, Santiago asegura haber visto a su madre fallecida caminando junto a él: “Sentí que ella me tomaba de la mano y que su sombra me cubría del sol” (González Viaña, 2024, p. 62). Este episodio no se explica desde la lógica racional, pero funciona como expresión de la fuerza de la memoria y de la necesidad de apoyo espiritual en medio del sufrimiento. Es por tanto preciso interpretar este tipo de recursos como parte de una literatura, donde lo poético y lo mítico dotan de profundidad simbólica a las experiencias más dolorosas.

La variedad del lenguaje también se evidencia en la combinación de registros. Se alternan expresiones coloquiales propias de los migrantes —mexicanismos, peruanismos, centroamericanismos— con pasajes de gran lirismo. Este contraste reproduce la diversidad cultural de los protagonistas y otorga autenticidad al relato. Al mismo tiempo, el lirismo permite elevar la experiencia migrante a un plano universal, en el que la lucha por la supervivencia adquiere resonancias épicas. La oralidad desempeña un papel fundamental. El narrador recurre a frases que parecen transmitirse como testimonios directos, lo que refuerza la verosimilitud del relato. Estas voces múltiples generan la sensación de que el lector escucha directamente a los migrantes, como si la novela recogiera una serie de relatos orales transmitidos de generación en generación. Este recurso conecta con la tradición

de la literatura testimonial latinoamericana, pero la trasciende al integrarla en una construcción poética.

La religiosidad popular es otro elemento clave en la novela. Los migrantes invocan a santos, vírgenes y figuras sincréticas para encomendar su viaje. La Virgen de Guadalupe aparece como protectora del tránsito, mientras que la Santa Muerte es representada como guardiana de los desposeídos. "La Santa Muerte camina con nosotros —dice Telmo—, porque ella no discrimina a nadie" (González Viaña, 2015, p. 70). Esta afirmación revela cómo las creencias populares ofrecen consuelo y dotan de sentido al sufrimiento. Néstor García Canclini (1995) ha señalado que la religiosidad popular funciona como "un lenguaje de resistencia cultural frente a la modernidad excluyente" (p. 201). En la novela, la invocación de estas figuras religiosas no es un simple adorno cultural, sino un acto de resistencia simbólica: los migrantes se apropian de la espiritualidad para desafiar el abandono del Estado y la violencia institucional. La religiosidad se convierte así en un recurso para sostener la esperanza y para afirmar la dignidad en medio de la exclusión.

En síntesis, el lenguaje y el estilo de *Mil pasos hacia el norte* cumplen una doble función: denuncian la violencia estructural que enfrentan los migrantes y, al mismo tiempo, elevan sus experiencias al plano de lo simbólico y lo espiritual. El realismo alucinado, la oralidad y la religiosidad popular configuran una estética única que convierte a la novela en un testimonio poético de la migración latinoamericana.

La crítica literaria ha reconocido en *Mil pasos hacia el norte* una de las obras fundamentales de Eduardo González Viaña y, en general, de la narrativa migrante latinoamericana. Aunque no ha recibido la misma atención académica que *El corrido de Dante*, su importancia

radica en haber planteado de manera clara los elementos centrales de la migraliteratura. En este contexto, el autor logra elevar a categoría poética una experiencia social marcada por la violencia y la exclusión. Desde esta perspectiva, la fuerza de la obra no reside únicamente en su capacidad de denuncia, sino en la manera en que transforma el dolor en metáfora, dotando a la narrativa migrante de una densidad estética inusual.

Por otra parte, es de destacar el papel de la memoria y del mito en la construcción del relato. *Mil pasos hacia el norte* trasciende el testimonio para convertirse en un espacio de resistencia simbólica donde los migrantes reafirman su identidad. Esta dimensión simbólica explica la vigencia de la obra, ya que no se limita a retratar una coyuntura particular, sino que aborda la migración como experiencia universal. En comparación con *El corrido de Dante*, *Mil pasos hacia el norte* se centra más en la experiencia coral de los migrantes que en la trayectoria de un protagonista específico. Mientras que en *El corrido de Dante* la estructura está inspirada en la *Divina comedia* y el personaje principal se convierte en una especie de guía que atraviesa un inframundo migrante, en *Mil pasos hacia el norte* la voz narrativa se disuelve en la colectividad. Esta diferencia refuerza la idea de que la obra representa el punto de partida de un proyecto literario que luego se diversificará.

Otro texto que guarda relación es *Los sueños de América*, donde González Viaña aborda la vida de los migrantes peruanos en los Estados Unidos. A diferencia de *Mil pasos hacia el norte*, que se concentra en el cruce fronterizo, esta obra examina la vida posterior a la llegada, los trabajos precarios, la nostalgia por el país de origen y la reconstrucción de la identidad en un espacio ajeno. Leídas en

conjunto, estas obras permiten observar que la narrativa migrante de González Viaña configura un ciclo completo: el tránsito *Mil pasos hacia el norte*, el descenso simbólico al infierno migrante *El corrido de Dante* y la experiencia de asentamiento y adaptación *Los sueños de América*.

La recepción crítica también ha destacado la dimensión política de la obra. Para algunos estudiosos, la novela constituye una denuncia contra las políticas de criminalización de la migración, vigentes desde principios de los años 2000 y recrudecidas tras los atentados del 11 de septiembre de 2001. En este sentido, *Mil pasos hacia el norte* no es solo un relato literario, sino también un documento cultural que refleja y cuestiona la coyuntura histórica.

Finalmente, es importante señalar que la novela ha sido leída en el marco más amplio de la literatura transnacional latinoamericana. Debra Castillo (2014) observa que las narrativas migrantes "ponen en cuestión las categorías tradicionales de ciudadanía y pertenencia al narrar vidas que no caben en las fronteras estatales" (p. 33). La obra de González Viaña encarna esta perspectiva al mostrar que los migrantes habitan un espacio intermedio, en constante negociación identitaria, lo que confirma su pertenencia al campo de la literatura transnacional. Finalmente, la recepción crítica y las comparaciones con otras obras del autor permiten situar a *Mil pasos hacia el norte* como un texto fundacional de la migraliteratura. Su originalidad radica en la voz coral, en la fuerza del realismo alucinado y en la capacidad de visibilizar el sufrimiento y la esperanza de los migrantes. Leída junto con *El corrido de Dante* y *Los sueños de América*, la novela constituye una pieza esencial dentro de un ciclo narrativo dedicado a explorar todas las fases de la experiencia migrante.

5. A modo de conclusión

Mil pasos hacia el norte se presenta como una de las obras más significativas dentro de la narrativa migrante latinoamericana y como un texto fundamental en la consolidación de la migraliteratura propuesta por Eduardo González Viaña. A través de su estructura coral, su lenguaje poético y su representación simbólica de la frontera, la novela logra articular la complejidad de la experiencia migratoria en sus múltiples dimensiones: física, emocional, cultural y espiritual.

El análisis desarrollado en este artículo permite extraer varias conclusiones centrales. En primer lugar, la novela ofrece una representación de la frontera que excede lo geográfico para convertirse en un espacio narrativo y simbólico. El desierto aparece como lugar de violencia, exclusión e invisibilización, pero también como ámbito de solidaridad y de resistencia. Este doble carácter refleja la concepción de Anzaldúa de la frontera como "herida abierta", al tiempo que dialoga con la noción de Bhabha del *third space*, entendido como entre-lugar donde las identidades se redefinen en tránsito. En segundo lugar, la configuración de narradores y personajes refuerza el carácter comunitario de la experiencia migrante. La polifonía narrativa otorga voz a distintos sujetos, evitando jerarquías y privilegiando la colectividad sobre el individuo. Las mujeres —madres, esposas y abuelas— emergen en el recuerdo como portadoras de memoria y de continuidad cultural, lo que subraya la importancia del género en la narrativa migratoria. Frente a ellas, los antagonistas representan las fuerzas estructurales de explotación y violencia que marcan la travesía. En tercer lugar, el estilo de González Viaña, caracterizado por el "realismo alucinado", dota a la obra de una densidad estética particular. El lenguaje combina registros coloquiales y líricos, incorpora imágenes

poéticas y recursos míticos, y se nutre de la oralidad y de la religiosidad popular. Este estilo permite que la novela trascienda el testimonio para convertirse en una obra literaria de gran fuerza simbólica, donde la memoria y la espiritualidad se erigen como herramientas de resistencia cultural. La recepción crítica confirma la relevancia de *Mil pasos hacia el norte* en el marco de la literatura migrante y transnacional. Su comparación con obras del autor, como *El corrido de Dante* y *Los sueños de América*, permite observar un proyecto narrativo coherente que abarca todas las fases de la experiencia migrante: el tránsito, la travesía simbólica y la vida en el país de destino. En este sentido, la novela constituye un punto de partida ineludible para comprender el ciclo literario de González Viaña y su propuesta de una narrativa migrante latinoamericana. En última instancia, *Mil pasos hacia el norte* revela que la literatura puede convertirse en un espacio de denuncia y de esperanza frente a la exclusión. Al visibilizar las voces de los migrantes, la obra documenta un fenómeno social, sino que también lo resignifica estéticamente, abriendo un horizonte de dignidad y de justicia. Así, González Viaña demuestra que la migraliteratura no es únicamente un reflejo de la realidad, sino una forma de intervenir en ella mediante la palabra.

La migraliteratura, por tanto, constituye un campo emergente dentro de la literatura latinoamericana contemporánea, cuyo valor radica en articular experiencia, memoria y denuncia. La obra de Eduardo González Viaña representa una de las expresiones más consistentes de este fenómeno: a través de su narrativa, la migración se convierte en experiencia humana total y la literatura en archivo de memoria colectiva. Reconocer la migraliteratura implica reconocer también el derecho a la voz de millones de migrantes. Como afirma

Stuart Hall (1990), la literatura de la diáspora no se limita a reflejar desplazamientos, sino que “reconfigura las formas de pertenencia cultural” (p. 229). En este sentido, González Viaña documenta la experiencia migrante, otorgándole dignidad estética y política. En un contexto global de desplazamientos masivos y discursos xenófobos, el estudio de la migraliteratura adquiere mayor relevancia. Autores como González Viaña muestran que la literatura puede convertirse en espacio de resistencia, memoria y esperanza. Futuras investigaciones podrían explorar la dimensión de género en la narrativa migrante, establecer comparaciones con otras literaturas de la diáspora y dialogar con disciplinas como la sociología, el derecho o los estudios decoloniales.

Referencias

Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Aunt Lute Books.

Appadurai, A. (2001). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press.

Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.

Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.

Canales, A. (2008). *Migración internacional y desarrollo en América Latina y El Caribe*. CEPAL UNAM.

Canclini, N. G. (2007). *Lectores, espectadores e internautas*. Gedisa.

Castillo, D. A. (1998). *Easy Women: Sex and Gender in Modern Mexican Fiction*. University of Minnesota Press.

Castillo, D. A. (2014). *Cartographies of Affect: Across Borders in South Asia and the Americas*. Institute of Latin American Studies, University of London.

Durand, J. y Massey, D. S. (2004). *What We Learned from the Mexican Migration Project. Crossing the Border: Research from the Mexican Migration Project*. Jorge Durand and Douglas S. Massey, Russell Sage Foundation.

González Viaña, E. (2006). *El corrido de Dante*. Alfaqueque Ediciones.

González Viaña, E. (2013). *Cruce de fronteras*. Aixara Editions.

González Viaña, E. (2014). Correos de Salem. *El norte del norte*. Aixara Editions.

González Viaña, E. (2015). *Hablar con la Santa Muerte*. Aixara Editions.

González Viaña, E. (2018). *La frontera del paraíso*. Aixara Editions.

González Viaña, E. (2024). *Mil pasos hacia el norte*. Fondo de Cultura Económica de España.

Hall, S. (1990). *Cultural Identity and Diaspora. Identity: Community, Culture, Difference*. Jonathan Rutherford, Lawrence & Wishart.

López-Calvo, I. (2011). *Latino Los Angeles in Film and Fiction: The Cultural Production of Social Anxiety*. University of Arizona Press.

Saldívar, J. D. (1997). *Border Matters: Remapping American Cultural Studies*. University of California Press.



César Valencia Solanilla:

Homenaje a un académico, intelectual y maestro

Doctor en Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Libre de Bogotá, 1975; Doctor en Literatura, Universidad de la Sorbona, París, 1982.

Profesor titular del Departamento de Humanidades, Facultad de Bellas Artes y Humanidades de la Universidad Tecnológica de Pereira, donde dirigió la Maestría y el Doctorado en Literatura. Es autor de una obra amplia, la cual comprende registros que van desde la ficción hasta la investigación etno-histórica. Narraciones suyas están presentes en obras como *La calle mocha* (1970) y *Cuentistas hispanoamericanos en La Sorbona* (1982). En 1988 fue coautor del *Manual de Literatura Colombiana* y, en 1996, lo fue de *La putería y crónica imaginaria de la violencia*. Es autor de varios libros de ensayo, entre los que destacan: *La escala invertida. Ensayos sobre literatura y modernidad* (1996); *De la Periferia al centro: la novela finisecular del Eje Cafetero: Risaralda* (2009); *Ensayos de La Media Luna* (2010); *Alfonso Mejía Robledo-Rosas de Francia. Edición crítica* (2013).




Marcel Proust
En busca del tiempo perdido
1. Por el camino de Swann





Capítulo 13

Una memoria intelectual, una vida escrita.

Filigranas, intersticios y periferias

César Valencia Solanilla
Universidad Tecnológica de Pereira, Colombia

A la memoria de Noé Jitrik, el padre,
y de Carlos Alberto Castrillón, el compañero.

En uno de los textos más conocidos sobre Marcel Proust, el crítico francés André Maurois descubrió que el método central de la creación del autor de *En busca del tiempo perdido* era el de "memoria involuntaria", que consiste en la reproducción casi automática del pasado por el enfrentamiento entre una sensación presente y un recuerdo ausente. En este caso, el célebre pasaje del té y de la Magdalena muestra cómo una simple sensación despierta una cascada de recuerdos de la infancia, lo que permite al novelista reconstruir gran parte de su vida y la de su entorno. Este procedimiento se convierte así en la base de una obra inigualable y representativa de lo que podríamos llamar la literatura moderna.

Hago uso de esta referencia literaria en este momento por dos cosas más o menos contradictorias: la primera, porque para mí la lectura de Proust en mi juventud fue determinante para mi vocación literaria y lo que trataría de llegar a ser en el mundo; y la segunda, porque para escribir estas notas, en un día tan importante de la vida en el que recibo el título de Profesor Honorario de nuestra Universidad,

me puse en la divertida tarea de explicarme por qué, cómo y cuándo resulté viviendo en Pereira, y esto lo hice invocando la memoria "voluntaria", esa que con el paso de los años se torna un poco difusa y confusa.

A Proust le debo la vocación por la literatura porque tuve la fortuna de leer casi completos los siete tomos de esa monumental obra a los 17 años, apenas terminando el bachillerato, en una finca de la vereda *El Cedral* de Cajamarca, en unas largas vacaciones de fin de año en lo alto de una montaña con una vista espléndida al frente, mañanas soleadas, mediodías tibios y tardes campesinas plácidas de mi pueblo, con los cuidados amorosos de una tía que me decía: "Mijo, no lea tanto que se va a enfermar de los ojos". Lectura que no podía continuar en la noche porque todavía la casa no tenía energía eléctrica y era mejor dormirse en la oscuridad titilante de los bombillos que alumbraban un motor de gasolina. Ni siquiera la radio: solo la danza luminosa de las noches estrelladas, cuando me asomaba al patio, a disfrutar un poco del frío de los vientos de la montaña, solitario y feliz. Solo el mundo fascinante de Proust, tan lejano a mi realidad inmediata, tan cercano a la fantasía de mi corazón juvenil. Allí sentí el asombro y las exquisiteces del lenguaje poético por la palabra escrita, en esas inigualables traducciones al español de Pedro Salinas y Consuelo Berges de Alianza Editorial.

La segunda, es decir, la reconstrucción del pasado, y sobre todo revelar cómo y por qué llegué a la Universidad Tecnológica de Pereira y cómo la convertí en el hogar de trabajo académico y de gestión definitivo para mi vida. Nada tiene que ver entonces con la memoria involuntaria, sino todo lo contrario, porque ha sido muy difícil tratar de decantar una cantidad abrumadora de hechos, anécdotas,

circunstancias, recuerdos y sensaciones que cada vez se pierden más en los vapores del olvido. Por lo tanto, voy a forzar la memoria para concitar un aparente orden en estos laberintos claroscuros de la alegría, la tristeza, la soledad, los sueños, los planes para un mundo mejor, a veces de la derrota, en estos 30 años en Pereira. Y esbozar eso que llaman "una memoria intelectual", como han titulado este Simposio.

Intersticios 1

Pues bien, como casi siempre ocurre, es la casualidad la que nos lleva en los vaivenes por el mundo: en este caso, porque a finales del año 1993, como director cultural de la Cámara Colombiana del Libro, vine a Pereira a preparar y realizar la Primera Feria del Libro del Eje Cafetero y en la Facultad de Educación habían convocado para un concurso nacional de méritos al que me presenté y gané y desde el 17 de enero de 1994 me inicié como profesor de planta. También, porque antes había conocido al profesor Julián Serna como invitado a la Feria Internacional del Libro de Bogotá, había sido jurado de un concurso de autores de Risaralda donde le dimos el primer premio a un libro formidable suyo, que se titula *Teoría del recorte del mundo en Occidente*. Yo no conocía a Julián, de modo que fue más interesante por ello el asunto. Pero como intelectual vinculado al arte y la cultura regional, nos acompañó en la organización de la feria en Pereira, lo mismo que el maestro pintor Jesús Calle, que nos asesoró en la diagramación del logo y las publicaciones. Sucede que había ese concurso para profesor de literatura, del que me enteré a última hora. Yo estaba aburrido de ser funcionario de la burocracia cultural privada. Y venía de participar varias veces para un tiempo completo

en la Universidad Distrital, donde era profesor por horas, estudiando doctorado de literatura, pero siempre me dejaron por fuera porque mi pregrado era de abogado. De modo que aquí se hizo justicia a mis limitaciones por ser hijo adoptivo de la justicia y porque el prerrequisito era tener un título de pregrado en cualquier área de las humanidades. Tenía el ostentoso título de abogado y doctor en Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Libre de Bogotá, que ahora debe ser simplemente de abogado. De títulos y querellas, entonces, ¡ampáranos, señor de Xibalbá!

Vamos por partes, como dice Jack el Destripador, para ver cómo podemos darle vida a ese cadáver exquisito del siglo que terminaba. Son muchas las imágenes del pasado que ahora me asedian y por eso voy a intentar dejarlas fluir como Castalia, la fuente que mana y canta, para que vengan con todo el desorden posible a ordenar mis recuerdos y establecer coincidencias verbales un tanto misteriosas que ahora percibo con asombro en esta mayoría de edad que dicen mis amigos que yo ya tengo: en el año 1994, cuando arribé a Pereira, esta universidad de ahora era como un plácido villorio de estudios, toda poblada de pequeños edificios, de galpones, de árboles y de música de alas, parafraseando el *Nocturno 3* de Silva, donde se hacían fiestas de celebraciones diversas con orquestas, comilonas, bebidas en el restaurante, en ese mismo lugar, el galpón mayor, que servía para las asambleas de estudiantes y profesores, como ahora.

El mundo era reciente y echábamos globos de verdad con luz propia al cielo y nos embriagábamos con sueños empezando a despuntar el alba. Comenzábamos a tejer ilusiones como hacedores de epifanías con sentido de realidad, en una conjunción poco problemática de la delicia provinciana y las pretensiones de modernidad

de una universidad muy pequeña que, para entonces, apenas contaba con unos 4500 estudiantes, 8 facultades, más de 400 profesores de tiempo completo y tan solo 11 doctores. Una universidad fundada a comienzos de los años sesenta del siglo pasado por el ingeniero Jorge Roa Martínez, quien logró que el municipio donara este bello terreno de la ciudad para levantar su infraestructura, pensada inicialmente solo para las áreas tecnológicas, pero en la que pronto se vio la necesidad de darle base humanística a su proyecto.

Por eso en los años setenta se crea la Facultad de Educación, principalmente con profesores y profesoras normalistas y con ella, la necesidad de atender el sector educativo de la región. Una facultad incipiente y trashumante que luego fue acondicionada como espacio de estudios y oficinas en donde antes funcionó una especie de morgue o anfiteatro de la Facultad de Medicina, en una espléndida metáfora de construir vida donde antes se cuidaba a la muerte.

Mi primera oficina era pequeña y muy fría, tal vez porque, digámoslo ahora con beneficio de inventario, los muertos todavía no se habían ido de vacaciones y, por qué no, es posible que transitaran por los pasillos como fantasmas por las noches y no asustaban a nadie, como en el bellísimo cuento de Óscar Wilde, *El fantasma de Canterville*. Esa oficina la compartí con Rafael Areiza, un excelente profesor de lingüística, de muy grata recordación para todos. Y allí comenzamos la tarea quijotesca, que los franceses, muy presumidos y racionalistas, llamaban *faire des châteaux en Spagne*, es decir, construir castillos en el aire, porque creían que Europa terminaba en los Pirineos.

Desde entonces fuimos cómplices en el trabajo y nos sirvió para marcar unas pautas interesantes en la misma facultad: lo primero, delimitar las áreas disciplinarias y crear unos planes de estudios

más modernos, porque existía una carrera que se llamaba Español y Comunicación Audiovisual, donde se estudiaba lengua materna, lingüística, literatura, comunicación audiovisual, pedagogía y disciplinas parecidas, pero donde los estudiantes no salían muy bien preparados ni en español, ni en literatura, ni en comunicación, ni en audiovisuales, sino todo lo contrario, todo mezclado, como dicen las malas lenguas. Fue una dura aventura, porque tocó enfrentar a los caraduras poco amigos del cambio, que no querían reemplazar las amarillentas tarjetas de apuntes para sus clases de siempre y preferían seguir en lo mismo, en una especie de regodeo mediocre de la repetición.

Allí, en esa facultad relativamente joven pero muy tradicional, comenzaron a aparecer varios amigos, que han sido todos estos años mis compañeros de viaje, como el profesor Rigoberto Gil Montoya y Arbey Atehortúa. Contamos, además, con la complicidad de personas y académicos solidarios y con espíritu fraterno, como Fernando Maldonado y Víctor Zuluaga. Eso hace tanto tiempo que, les juro, Rigoberto todavía tenía una incipiente melena.

Había tanto entusiasmo de hacer cosas y no quedarnos apoltronados en nuestras sillas profesorales como futuros docentes pequeñoburgueses, que el profesor Areiza nos convidó a ser cómplices en la aventura de crear un programa de licenciatura de extramuros o extensión en Condoto, Chocó, con la expectativa siempre latente de que un comando guerrillero detuviera el bus en el camino, para hablar de la realidad del país y acaso del coronel Aureliano Buendía, pero no creo que de las teorías de Saussure o de Sancho Panza y el Quijote. Éramos jóvenes, teníamos humor y el mundo nos sonreía, así que fuimos capaces de inventarle el chisme a una profesora de lingüística —que ahora es líder en formación para la paz en nuestra

universidad— que había levantado en esos viajes un novio muy querido y comandante guerrillero.

Teníamos vocación docente y éramos algo así como misioneros laicos y librepensadores de las humanidades en estas márgenes amables de la periferia. Creo que ahí reside un poco ese amor y esa dedicación que muchos hemos tenido por esta universidad: no nos hemos conformado con la comodidad de nuestros cargos ni las excelentes oportunidades que hemos tenido como profesores de planta de instituciones públicas.

Intersticios 2

Por esas mismas calendas del comienzo del trabajo y del final del milenio, en febrero de 1998, fui nombrado director de la Escuela y se pudo concretar entonces no solo la separación por áreas en dos carreras, es decir, la de Español y Literatura por un lado y la de Comunicación Educativa por la otra, sino también poder consolidar esa significativa utopía que fue publicar, por 8 años consecutivos, la *Revista de Ciencias Humanas*, cumpliendo con la cuota inverosímil de casi cuatro números anuales que nos impusimos y que la convirtió en una revista *sui generis* en Colombia.

Mis contertulios de Bogotá y de otras partes que participaban en la vida cultural de entonces, para joderme la vida, decían que eso no era una revista universitaria seria, porque una revista universitaria que se respetara solo llegaba al número tres. Esa fue, entonces, una experiencia bastante compleja, porque pasaron muchísimas noches en vela, enfrentados regularmente a textos mal escritos que debíamos corregir y un poco ayudar a recomponer para que fueran medianamente publicables. Una tarea en la que participaron mis compañeros

de viaje editorial, que fueron sobre todo los profesores Rafael Areiza, Julián Serna, Rigoberto Gil, Arbey Atehortúa, Olga Lucía Bedoya y en algunas ocasiones el poeta Héctor Escobar, de muy grata recordación para todos nosotros, porque trabajaba como un diablo, haciéndole honor a su apodo y oficio.

Esta revista representa ahora un referente importante como repositorio de la producción en las ciencias sociales y humanas de esta universidad. Y fue el origen de otras importantes realizaciones editoriales en la Facultad de Bellas Artes y Humanidades, donde siempre hemos tenido la complicidad creativa y el talento de la profesora Margarita Calle: los cuatro números de la *Revista Literatura y Filosofía*, la Colección *"Literatura, Pensamiento y Sociedad"*, en donde publicamos quince libros, la mayoría de ellos tesis de posgrado de nuestros egresados; y un número único pero de antología de la revista *Letra Anexa I* con un dossier especial sobre Roberto Bolaño en el que nos colaboró el maestro Carlos Rincón y coordinada por el profesor Rigoberto Gil.

Mientras tanto y como parte de ese proyecto personal y colectivo, tuve también una experiencia muy singular: presentarme a las elecciones como representante de los profesores al Consejo Académico, en una campaña novedosa con afiches, volantes y otras ayudas publicitarias, campaña muy exitosa en la que participaron los amigos y desconocidos que seguramente querían ver caras distintas y menos militantes en organismos de dirección de la universidad. Fue una enriquecedora y vital experiencia para mí durante cinco años, a la que sumé dos años como representante de los directivos. El trabajo como consejero facilitó también participar de manera activa en los planes de modernización de la universidad, principalmente en lo que

atañe a los posgrados, como miembro de la comisión del acuerdo del Reglamento de Posgrados que finalmente se aprobó en 2006. Allí traté de sembrar por los medios a mi alcance y nunca abandoné la idea de que la Universidad Tecnológica de Pereira es esencialmente una institución universitaria de carácter público y no una empresa educativa eficiente, como parece ser el modelo que ciertos sectores quieren aún consolidar.

Filigrana 1

Bueno, y en el mismo tono paradójico de recusación de la memoria involuntaria, ustedes podrían preguntarse ahora: ¿por qué nuestros posgrados en literatura no están en donde funciona la Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana, es decir, en la Facultad de Ciencias de la Educación, sino en la Facultad de Bellas Artes y Humanidades? Esta es una historia bien especial de la incomprensión de algunos y de la testarudez visionaria de otros. Empiezo por plantear este enunciado, que es reiterativo y absurdo casi siempre: no hay nada más peligroso, para el progreso de cualquier institución o persona, que quiera siempre congraciarse con eso que algunos llamamos el "confort metafísico", es decir: creer que las cosas están bien *porque sí*, aunque se tenga conciencia de que eso es mentiroso, y por lo tanto oponerse al cambio *per se*, porque es desconocido.

Para ahorrarme palabras y disgustos de malos recuerdos del pasado, puedo decir que, ante mi asombro y el del equipo que me acompañó por más de un año en la construcción de la propuesta de la primera Maestría en Literatura del Eje Cafetero que hice al Consejo de Facultad de la Facultad de Ciencias de la Educación, el documento, que fue elaborado con mucho cuidado y confrontado con todos los

programas de posgrado en literatura del país que había por aquellos años, con la colaboración fraternal del profesor Cristo Rafael Figueroa de la Universidad Javeriana, ese documento me fue devuelto, sin haber sido leído, porque no se señalaba el 30% del componente pedagógico, como si se tratara de un posgrado de Literatura y Pedagogía o de Didáctica de la Literatura o algo parecido. Es lo lamentable del desdén por lo nuevo, de no leer las propuestas, de husmear solo en las aristas, como ocurre tantas veces y en diferentes instancias académico-administrativas de las universidades en general.

Mi asombro fue tal que, con mucha indignación, retiré la propuesta y abandoné el Consejo de Facultad de Educación como director de la Escuela de Español y Comunicación Audiovisual; y fue otra vez el profesor Julián Serna quien me aconsejó presentar el documento a la Facultad de Bellas Artes y Humanidades, de la que era decana la profesora y escritora Cecilia Caicedo, quien, a los 15 días, ya la tenía estudiada, aceptada y aprobada por su consejo de facultad, porque ella sí sabía del valor y la importancia de un posgrado de literatura en la universidad y en la región. Frente a tal circunstancia, me motivé a tramitar el traslado como profesor de planta de una facultad a otra.

Esta ha sido, pues, mi facultad desde entonces y me he sentido muy bien aquí como profesor adscrito al Departamento de Humanidades, porque también la Maestría en Literatura fue la primera maestría de esta facultad y la consolidación de una bella aventura regida siempre por el prurito de construir castillos en el aire, como decía, que nos abrió el camino, asimismo, para crear y lograr la aprobación, después de una dura gestión, también de varios años contra molinos de viento burocráticos, del primer doctorado en Literatura de la facultad y del occidente colombiano y tercero en Colombia. Todo esto como el

resultado del trabajo colectivo, del priorizar los proyectos académicos por el bienestar de los otros y muchas veces olvidarse —sin razones válidas— de lo propio y de lo íntimo.

Filigrana 2

Sin embargo, ahí no para esta suerte contradictoria pero feliz que me ha tocado vivir en esta institución. Los muy jóvenes o nuestros ilustres visitantes extranjeros podrán preguntarse cómo y por qué estamos aquí, en este gran edificio de inspiración posmoderna, uno de los más singulares de la universidad en los comienzos del siglo XXI. Y les respondo que como consecuencia del más devastador terremoto del Eje Cafetero el 25 de enero de 1999, que derribó el vetusto y singular edificio en el que funcionó por varios años primero el Instituto Bellas Artes y luego la Facultad de Bellas Artes y Humanidades en el parque Olaya en el centro de Pereira, y que afortunadamente no ocasionó pérdida de vidas humanas.

Este nuevo edificio se levantó con la ayuda del FOREC, Fondo de Reconstrucción del Eje Cafetero, en lo que era una cancha de fútbol y un relleno sanitario, y pudimos asistir a su construcción por varios años con la ilusión de tener un espacio, *una habitación propia*, como el título del libro de Virginia Woolf... Pero ¡Oh, desgracia la de la Maestría y la mía!: aunque le recordé más de una vez al decano de entonces que se acordara de señalar en los planos del edificio la oficina para la Maestría en Literatura, en el año 2004, cuando se les hizo la entrega a los profesores de sus espacios de trabajo, a los maestros pintores, escultores y músicos de sus talleres, a los directores de programas de sus salones de clase, a los administrativos de sus oficinas, al doctorado en Educación de todo el piso 6.º. Por acuerdo

interfacultades resulta que al único programa de maestría propio de la facultad lo dejaron sin nadita donde trabajar ni soñar un poco mejor.

De modo que, acudiendo de nuevo a la indignación de sentirme como una especie de desplazado letrado y con la terquedad que a veces me caracteriza, escogí un espacio libre debajo de una escalera que conduce al sexto piso, para adaptar allí la oficina con recursos propios del posgrado, en donde han funcionado por casi 20 años la Maestría y el Doctorado. Esto me hace recordar un cuento emblemático de Juan Rulfo, "Nos han dado la tierra", en el que un grupo de campesinos desplazados y desengañados de la revolución deben caminar bajo un sol canicular en un desierto interminable por las falsas promesas del gobierno y uno de ellos, cansado de andar sin rumbo, dice: "¡Por aquí arriendo yo!". Y por ahí se quedó. Algo similar ocurrió en este caso y de ello no guardo ningún malestar, sino esta singular anécdota que me trae una y otra vez esa especie de recurrencia existencial, simbólica, en mi vida: estar pensando siempre en el bienestar de los otros y llegar a hacer casi invisible el propio. Y con lo cual uno podría construir un título metafórico para un diario que podría en el futuro escribir: de cómo caminar hasta el otro lado del arcoíris y no morir en el intento, para hacerle un guiño a Groucho Marx.

Vuelve y juega entonces ese juego juguetón de la vida: convertir la desgracia en alegría, la derrota en victoria, la muerte en la aurora de la vida. Y repito: de los escombros de la antigua Escuela y Facultad de Bellas Artes del centro surgió el moderno edificio de hoy, que antes era un relleno sanitario y una cancha de fútbol; de las leyendas perversas de fantasmas errantes que querían estudiar en unos salones de un galpón, nació una Escuela y una Maestría; de la muerte de algunos compañeros de viaje, se ha sostenido la vida de estos

posgrados en literatura, a los que luego voy a referirme. Es la epifanía de la renovación permanente de la vida y del eterno retorno a lo mismo: la esperanza del porvenir.

Periferias 1

Pero volvamos a los posgrados. Una vez consolidados los posgrados en Bellas Artes y Humanidades con oficina propia, y siempre con esa vocación de compartir con otros nuestros éxitos locales, iniciamos la tarea de lo que ahora se me ocurre llamar el imperio de la fortuna de aprender a soñar y no desfallecer en el intento. La Maestría en Literatura, sin ninguna tradición al interior de la UTP, y tal vez por pura eficacia en los procesos para lograrlo y la solidaridad de estos amigos que nos acompañan, obtuvo en 2012 el significativo reconocimiento de primer programa de posgrado con Acreditación de Alta Calidad en la UTP, que entonces nos hizo levantar vuelo. Nos alcanzó el aire hasta para ofrecer una modalidad en profundización con la Maestría en Enseñanza de la Literatura, en tres cohortes simultáneas, apoyada por la Gobernación de Risaralda, con resultados también notables: 58 egresados, todos titulados. De tal manera que, revestidos como al comienzo del entusiasmo por compartir con otros lo que nos había funcionado con buenos resultados internos, pensamos que lo podíamos hacer en otras partes, inicialmente con universidades en las que había trabajado antes como profesor y luego en otras que nos pidieron tramitarlo también en convenio. Vuelve y juega, entonces, aquello de la vocación de misioneros laicos de la aventura extramural chocoana.

Sugerencia para darle fluidez: El primer convenio interinstitucional para ofrecer la Maestría en Literatura se firmó con la Universidad del

Tolima, donde, siendo muy joven, trabajé como profesor de planta entre 1972 y 1975, y donde había dejado semillas que empezaban a florecer.

Iniciamos labores en 2009 y terminamos con éxito tres promociones en las que contamos con 56 estudiantes. Se creó entonces una gran movilidad académica a Pereira e Ibagué de profesores de la UTP, del Quindío en Armenia, la Javeriana, Nacional, Distrital y Pedagógica de Bogotá, la del Valle de Cali, que se dejaron contagiar por esta bella utopía para el desarrollo de los estudios literarios de posgrado en Colombia. En especial los ilustres profesores y amigos Carlos Alberto Castrillón, Roberto Vélez, Cristo Rafael Figueroa, Jaime Alejandro Rodríguez, Edgar Collazos, Jeffrey Cedeño, Luis Alfonso Ramírez, Darío Henao, Luis Ernesto Lasso, Juan Manuel Acevedo, Alfredo Abad, Juan Manuel Ramírez, entre otros. Y que funcionó bien por varios años, como siempre ocurre, hasta que un nuevo decano decidió que un posgrado en convenio en literatura no era tan importante para la vida académica ni rentable para esa universidad. Pero la tarea se cumplió y algunos de ellos son ahora doctores y alumnos del doctorado, escritores consagrados, investigadores reconocidos, para que el ciclo sea completo.

Algo similar ocurrió con la Universidad Surcolombiana de Neiva, porque varios de los egresados de la Universidad del Tolima eran y son profesores en el Huila, en un reciclaje sugestivo de buenas experiencias que a veces superan los celos y los inconvenientes —por lo general superfluos— de los que no quieren cambiar y promover a quienes sí lo desean y, por el contrario, consideran una competencia que los hace temer por sus mullidos cargos y les pone en peligro el "confort metafísico" al que antes me refería. Por eso solo pudimos

coordinar una promoción, pero ha sido una promoción valiosa, en la que ya contamos con nueve graduados, entre profesores, escritores y promotores de lectura, cuya labor hoy se siente en el Huila.

En fin, los resultados fueron tan buenos que un entrañable amigo y decano de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, el profesor Darío Henao, me llamaba jocosamente el "zar" de las maestrías en literatura en Colombia, ya que con esa misma intención de promover convenios con otras universidades visité la Universidad de Cartagena y la Universidad del Cesar. Nuestras propuestas inicialmente tuvieron acogida por jóvenes profesores en ascenso; sin embargo, fueron veladamente rechazadas sin que nos dieran las razones del caso.

Pues bien, lo que no logramos hacer aquí en Colombia, lo pudimos hacer afuera, en Europa, Argentina y China, con convenios marco, específicos y de doble titulación en España con la Universidad de León, Universidad de Sevilla y Universidad de Granada; con la Universidad de Bérgamo y Universidad de Milán en Italia; con la Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza y la Universidad de Buenos Aires en Argentina; y con la Universidad de Estudios Extranjeros en Beijing (China), cuando nuestra universidad por fin se subió en el avión de la internacionalización, que ahora tiene tan buenos indicadores.

En todos esos sitios del mundo hay un poco de mi existencia y de mi trabajo intelectual; lo confieso sin nostalgia. Hasta en eso fuimos casi precursores y realizadores en el área de las ciencias humanas, como todos lo saben y reconocen sin celos ni prevenciones. Todo esto pudo lograrse, mis queridos amigos y amigas, y lo digo muy en "serio" porque, aunque no todos mis movimientos estaban fríamente calculados, no contaban con mi astucia, como dice el Chapulín Colorado.

Periferias 2

Otra experiencia del mismo corte y resultados quiero contarla y tiene que ver con la gran campaña que preparamos desde la Coordinación General y el Comité Central de Posgrados, al que pertenecí desde su creación, para responder al llamado que hizo el Ministerio de Educación en 2016 para las Becas de Excelencia Doctoral del Bicentenario, financiadas con las regalías del carbón. Todos los directores de los doctorados nos movimos por Colombia para presentar las posibilidades de acceso a estas becas en las regiones, es decir, al cubrimiento de la periferia, por voluntad expresa de los financiadores, que llamaban a eso *focos de desarrollo regional*.

En este caso, nos asociamos para una inolvidable y fructífera correría por la costa atlántica de los doctorados de ingeniería y literatura. Lo más grato de todo, para mí, fue tener la compañía del profesor Harold Salazar, un hombre de ciencia y reputado investigador, director del doctorado en Ingeniería y un ser humano excelente. A eso lo podríamos llamar el periplo costeño de la conquista de posibles candidatos que nos permitió visitar la Universidad de la Guajira en Riohacha, la Universidad del Magdalena en Santa Marta, la Universidad del Atlántico y la Simón Bolívar en Barranquilla, la Universidad de Cartagena en Cartagena, la Universidad de Córdoba en Montería, y poder mostrar y combinar exitosamente la importancia de formación doctoral en la ingeniería y la literatura.

Cómo lo logramos, a decir verdad, no lo sé, pero de algo nos sirvió el ejercicio secreto de encantadores de serpientes y seductores con las palabras en beneficio de la humanidad. El resultado no podía ser mejor: 7 becas para literatura y 9 para ingeniería, de un total de 41 otorgadas a nuestra institución, lo que fue un acontecimiento muy

importante también para la universidad a nivel nacional y dio visibilidad a sus posgrados en sus diversas modalidades. Si a esto le agregamos los 110 graduados de la Maestría en Investigación en Pereira, tendríamos mucho que mostrar. Pero no es este el momento, pues no se trata de un informe de gestión para asuntos estadísticos, sino de tratar de capturar en estas líneas una experiencia académica, de gestión, de investigación y de vida que les estoy contando para que otros puedan seguir, ojalá por la misma ruta.

Periferias, intersticios, filigranas

Quiero terminar, mis queridos amigos, con dos cosas que me asedian y a la vez me reconfortan. La primera, y en lenguaje simbólico, podría ser algo así como el legado para ustedes, los que me acompañan ahora y para los otros que todavía me quieren un poco y los otros que quizás no me quieren casi nada, pero a quienes respeto: les voy a contar algo que podemos llamar la *ética del Ubuntu*, que se relata en una significativa anécdota de un antropólogo que propuso un juego o competencia a los niños de una tribu africana, en donde se enseña y practica el *Ubuntu*, que en zulú tiene varios significados concomitantes: “Una persona es una persona a causa de los demás”, “Una persona es persona en razón de las otras personas” o bien “Todas las criaturas que aquí habitan son una misma cosa con el todo universal”.

El inolvidable líder negro Nelson Mandela lo explicó de manera vehemente por todas partes, lo repitieron miles de sudafricanos y tuvo resonancia mundial en el multitudinario acto de reincorporación a la vida civil luego de un largo e infame cautiverio, como un canto a la libertad y la esperanza... Bueno, volviendo a la anécdota,

el antropólogo al que me refiero puso una canasta llena de frutas cerca de un árbol y les dijo a los niños que aquel que llegara primero ganaría todas las frutas. Cuando dio la señal para que corrieran, todos los niños se tomaron de las manos y corrieron y después se sentaron juntos a disfrutar del premio. Cuando él les preguntó por qué habían corrido así, si uno solo podía ganar todas las frutas, le respondieron: *Ubuntu*, *Ubuntu,* ¿cómo uno de nosotros podría estar feliz si todos los demás están tristes? Pienso que esa experiencia pedagógica y de convivencia humana, de la que fue líder el gran Nelson Mandela en Suráfrica, debería asimilarse creativamente en nuestra universidad y en nuestra cotidianidad.

La segunda, hacer un reconocimiento y poder dar las gracias a personas formidables que ya partieron para el Oriente Eterno y que ayudaron a edificar con su inteligencia, trabajo y solidaridad: todo esto que tenemos hoy, por su labor docente, investigativa y creadora en nuestros posgrados de literatura.

En primer lugar, al gran maestro y crítico literario argentino, Noé Jitrik, nuestro padre y amigo mayor, que murió casi en mis brazos aquí en Pereira en 2022 y que fue un hecho terrible que nos llenó de pesadumbre a sus amigos de Colombia, de la Argentina y de todo el mundo, justo en el año en que fuera propuesto como candidato de su país al premio Nobel de Literatura. A él le debemos la idea inicial del reciente compromiso interinstitucional en el que va a participar nuestro doctorado en literatura, la *Historia crítica de la literatura colombiana*, un ambicioso macroproyecto al que están vinculadas otras universidades y el Instituto Caro y Cuervo, coordinado por el profesor Darío Henao Restrepo de la Universidad del Valle. El Maestro Noé fue quien quizás nos enseñó mejor a soñar: lo recuerdo ahora en una

noche espléndida de eclipse de luna anaranjada y brillante en una finca hotel en Cocora, con varios amigos como Fernando Cruz Kronfly, José Luis Osorio, Jesús Calle, Nancy Córdoba y varios estudiantes de la Maestría y el Doctorado; él embelesado y acompañado de Tununa Mercado, su esposa, y nosotros rodeándolo y escuchándolo hablar de la maravilla de la vida y la amistad y de los secretos y complejidades del arte y la literatura.

Al joven gran maestro, poeta e investigador Carlos Alberto Castrillón, verdadero compañero de viaje, talentoso y decidido en todo lo que hacía y proponía, que primero fue profesor por su brillante trayectoria docente e investigativa y luego magíster, y que fungió, en una de esas paradojas deslumbrantes que nos da la vida, como uno de nuestros estudiantes en el posgrado y al mismo tiempo como profesor de sus propios compañeros. Carlos se fue demasiado temprano y nos dejó un tanto huérfanos de esta familia extendida de los sueños por mundos mejores.

Al escritor, crítico e ilustre profesor Roberto Vélez Correa, con quien nos inventamos la primera Especialización en Literatura en convenio de la UTP con la Universidad de Caldas, en la que él era decano de la Facultad de Filosofía y de la que fueron estudiantes los ganadores de premios literarios nacionales e internacionales, los médicos Orlando Mejía Rivera y Octavio Escobar, y compinches de nuestro querido y también varias veces premiado director Rigoberto Gil Montoya.

Al célebre crítico y teórico de la literatura Carlos Rincón, uno de los colombianos más ilustres en Alemania que puso al servicio del doctorado su prestigio y la Biblioteca del Instituto Latinoamericanista de la Universidad Libre de Berlín, como también su experiencia docente, investigativa y editorial.

Al entrañable amigo escritor Roberto Burgos Cantor, uno de los narradores más importantes de Colombia, profesor de nuestro doctorado y director de tesis de grado.

Al poeta pereirano Héctor Escobar Gutiérrez, *El diablo*, de quien aprendí muchas diabluras, pero principalmente el sentido verdadero de la amistad y la bondad humana, y porque gracias a nuestras afinidades selectivas, los estudiantes de la UTP me llamaron por mucho tiempo el profesor *Satanilla,* un apodo que me gané con mucho honor y con muy poco esfuerzo.

Por todo esto y por todos ellos, espero que actos como este de reconocimiento sincero a quienes realmente lo merezcan se promuevan y realicen en vida y, ojalá, en ejercicio docente, porque esto hay que disfrutarlo con los ojos iluminados, los pulmones llenos de aire y el corazón latiendo acelerado de alegría, como ahora. A todos nos llega el ineluctable turno de la muerte, aunque en la tradición judeocristiana no estamos preparados para morir y es más o menos fácil pensar en la muerte de los otros, pero muy difícil en la propia, como lo he pregonado por todas partes. Eso no me preocupa, de verdad, en serio y en broma.

El gran Jorge Luis Borges, por ejemplo, cuando apenas llegaba a los 50 años, decía en tono burlón: “Este verano cumpliré cincuenta años: /la muerte me desgasta, incesante”, de modo que me da una especie de fruición piadosa esa falacia, porque yo cumplí la edad de retiro forzoso el año pasado y todavía estoy en el paseo, como dicen en mi pueblo. Ahora me entretengo todas las mañanas observando el juego del viento en los guaduales en mi casa de campo, leyendo buenos libros, escribiendo estas y otras cosas, en una especie de reposo plácido del guerrero, acompañado de la mujer que amo, y no

me atormenta para nada el concierto de pájaros que celebran ritualmente desde la alborada la belleza de la vida.

Periferia final

Sea este el momento para una breve y divertida digresión dirigida a los que les agobia este futuro cierto e ineludible de la muerte, que algún día llega: les recomiendo la lectura de una novela excelente y poco conocida de Simone de Beauvoir que se titula *Todos los hombres son mortales,* en donde, con fino y corrosivo humor, plantea que vivir, sin tregua y demasiado, finalmente es terrible y angustioso, porque su protagonista, el príncipe Fosca, luego de haberse convertido en inmortal por la alquimia, se pasó varios siglos de su exitosa pero a la vez miserable vida joven sin poder morir, aunque lo intentó de mil maneras, cansado de todos los males de la historia, de las pestes, de las hambrunas, de las guerras, de las injusticias, de la miseria humana, sin nostalgia de los dioses. Una gran paradoja, entonces, fatal y bella. Y también ver una película mexicana muy conocida de dibujos animados, *Coco*, que poéticamente plantea cómo solo morimos cuando ya nadie nos recuerda. Por eso hay que dejar buenas huellas, que no borre tan rápido e implacablemente el olvido.

Tal vez todas estas cosas serían menos fatales y más gratas si pudiéramos interiorizar eso que los aztecas expresaron con bellos poemas sobre la amistad y el disfrute de la vida: que la vida es como un *rito de paso*, fugaz y maravillosa, pues a todos nos espera el Reino del Misterio, en el Oriente, donde siempre brilla el sol.

Universidad Tecnológica de Pereira,
Auditorio de Bellas Artes y Humanidades, 22 de julio de 2024.

Universidad Tecnológica de Pereira

RESOLUCIÓN DE CONSEJO SUPERIOR UNIVERSITARIO
No. 01
(18 DE JULIO DE 2024)

POR MEDIO DE LA CUAL SE OTORGA EL RECONOCIMIENTO DE PROFESOR HONORARIO AL DOCTOR CÉSAR VALENCIA SOLANILLA.

EL CONSEJO SUPERIOR DE LA UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA, en uso de sus facultades legales y

C O N S I D E R A N D O

Que el artículo 89 del Estatuto Docente de la Universidad Tecnológica de Pereira establece que la distinción de Profesor Honorario será otorgada por el Consejo Superior, a propuesta del Consejo Académico, al docente que haya prestado sus servicios al menos durante veinte (20) años en la UTP y que se haya destacado por sus aportes a la ciencia, el arte o la técnica, o por haber prestado servicios importantes en la dirección académica. Para ser merecedor de esta distinción, además, debe ser Profesor Titular.

Que el Consejo de la Facultad de Bellas Artes y Humanidades, mediante el Acta No. 19 de 2023, avaló ante el Honorable Consejo Académico la recomentación para emitir la distinción como Profesor Honorario de la Universidad, según lo estableció en el Estatuto Docente Universitario, Título VII, Artículo 86, al Doctor César Valencia Solanilla.

Que la propuesta de este reconocimiento se motiva en los siguientes méritos: A su llegada a la Universidad Tecnológica de Pereira hace más de veinticinco años y en calidad de profesor de la Escuela de Español y Comunicación Audiovisual (Facultad de Ciencias de la Educación), el Doctor César Valencia se empeñó en cualificar la Licenciatura en Español y Literatura y en promover los procesos de investigación necesarios para el fortalecimiento del programa. Comprendió que era necesario hacer una separación entre dos disciplinas: la Comunicación Audiovisual como herramienta pedagógica y el Español y la Literatura como campo específico del conocimiento. Su labor académica, investigativa e intelectual permitió la creacióo del programa de Licenciatura en Español y Literatura, cuya actual denominación, luego de renovaciones curriculares, es Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana.

Que en calidad de director y responsable editorial, el Doctor César Valencia se ocupó de fortalecer, durante 10 años ininterrumpidos, los contenidos de la Revista Trimestral de Ciencias Humanas, en la que profesores de diversas áreas del conocimiento, adscritos a varias facultades, publicaron sus trabajos de investigación en el campo de las humanidades, en una época en la que la producción académica de los profesores de la UTP apenas empezaba a nutrirse, a la luz de los parámetros exigidos por Colcioncias (hoy Minciencias).

Que como director de la Escuela de Español y Comunicación Audiovisual, el Doctor César Valencia creó el grupo de investigación Literatura Latinoamericana y Enseñanza de la Literatura y orientó la labor de un equipo de profesores encargado de hacer realidad la creación de la Maestría en Literatura, acreditada de Alta Calidad, en la que se han formado profesores, humanistas y estudiosos de la literatura de diversas ciudades del occidente colombiano.

Que cabe destacar los convenios que el Doctor César Valencia ha liderado con las universidades del Tolima, con sede en Ibagué, y Surcolombiana, con sede en Neiva. En ambas universidades se han abierto cohortes exitosas, en calidad de extensión, de la Maestría en Literatura. Como parte del trabajo académico de la Maestría en Literatura, el Doctor César Valencia creó la Colección Literatura, Pensamiento y Sociedad, en la que se han publicado más de 10 libros de alta calidad académica, a propósito de los procesos de investigación en los que se ha empeñado el posgrado a su cargo.

Que fruto del éxito de la Maestría en Literatura y del reconocimiento que esta tiene a nivel nacional, el Doctor César Valencia dirigió el equipo de profesores que hizo posible la apertura del Doctorado en Literatura, cuyo impacto en la región es notable. A pesar de ser un doctorado joven, este posgrado ha conseguido que dos cohortes estén conformadas por estudiantes becados por el Ministerio de Ciencia y Tecnologia. En las becas más destacadas se recuerdan las del Bicentenario. Tanto la Maestría como el Doctorado en Literatura cuentan con convenios firmados con universidades extranjeras.

Universidad Tecnológica de Pereira

Que el Doctor César Valencia Solanilla es un escritor, investigador y profesor con reconocida prestigio a nivel nacional e internacional y con una experiencia docente desarrollada en universidades como la Nacional de Bogotá, la Javeriana, Tolima, Univalle y Tecnológica de Pereira, esta última, su casa, en la que ha ejercido un liderazgo académico por más de veinticinco años. Sin contar con el que ha ejercido, en calidad de profesor titular invitado, en universidades de España, Italia, China y Argentina. Después de su formación doctoral en la Sorbona de París y a su regreso al país en los años ochenta, el Doctor Valencia Solanilla ha desempeñado una labor intelectual invaluable en el campo del ensayo literario. Por eso no es extraña que sus trabajos académicos hayan sido publicados en volúmenes ya clásicos, como el Manual de Literatura Colombiana (1993) de Procultura-Planeta. Su amplia producción ensayística, recogida en varios libros, constituye un referente de obligada consulta.

Que el Consejo de la facultad de Bellas Artes y Humanidades, mediante Acta No.21 de 2023, definió certificar de acuerdo lo dispuesto en el artículo quinto del Acuerdo 42 de 2000, que el Doctor César Valencia Solanilla durante los últimos cinco (5) años ha tenido una calificación de servicios satisfactoria.

Que verificado con la oficina de Control Interno Disciplinario, se encontró que dentro de los últimos cinco años no se ha impuesto ninguna sanción disciplinaria al Doctor César Valencia Solanilla, como docente de la Facultad de Bellas Artes y Humanidades.

Que verificado con la oficina de Gestión del Talento Humano, se encontró que el Doctor César Valencia Solanilla ha prestado sus servicios a la institución, vinculado desde el 17 de enero de 1994.

Que el día 30 de mayo de 2024, la comisión permanente del Consejo Académico para reconocimientos docentes se reunió con el objetivo de valorar y tramitar la solicitud de la Facultad de Bellas Artes y Humanidades sobre el reconocimiento como Profesor Honorario de la Universidad Tecnológica de Pereira al Doctor César Valencia Solanilla, y en este sentido, avalaron tramitar dicho reconocimiento.

Que el día 19 de junio de 2024, el Consejo Académico recomendó ante el Consejo Superior el reconocimiento como Profesor Honorario de la Universidad Tecnológica de Pereira al Doctor César Valencia Solanilla.

Que mediante referendo virtual del Consejo Superior Universitario, del día 18 de julio de 2024, se aprobó el reconocimiento como Profesor Honorario de la Universidad Tecnológica de Pereira al Doctor César Valencia Solanilla.

Que en virtud de lo anteriormente expuesto, el Consejo Superior

R E S U E L V E

ARTÍCULO PRIMERO: Otorgar el reconocimiento de **PROFESOR HONORARIO DE LA UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA** al Doctor **CÉSAR VALENCIA SOLANILLA** identificado con la cédula de ciudadanía No. 19.067.941 expedida en Bogotá, de conformidad con lo dispuesto en la parte considerativa del presente acto administrativo.

ARTÍCULO SEGUNDO: Hacer entrega de la presente Resolución en nota de estilo al Doctor César Valencia Solanilla.

ARTÍCULO TERCERO: La presente Resolución rige a partir de la fecha de su expedición.

COMUNÍQUESE Y CÚMPLASE

Dado en Pereira, en el referendo virtual del Consejo Superior Universitario realizado a los dieciocho (18) días del mes de julio del 2024

Adriana López Jamboos

ADRIANA MARÍA LÓPEZ JAMBOOS
Presidente

MARÍA TERESA VÉLEZ ÁNGEL
Secretaria encargada

Acerca de las y los autores

Mercedes Arriaga Flórez

Es catedrática de la Universidad de Sevilla. Lidera el proyecto de investigación AUSENCIAS. Escritoras italianas en la Querella de las Mujeres, del Grupo de investigación Escritoras y Escrituras. Entre sus últimas publicaciones se encuentran el artículo *Público y privado en los escritores filóginos del Cinquecento italiano*, publicado junto con María Mascarell García en Consecutio rerum. Rivista critica (2025); y el capítulo I*l corpo della vecchia profetica e selvatica*, incluido en el volumen *Cosa può un corpo di donna. Percorsi di indagine letteraria* (DeriveApprodi University Books, 2025).

ORCID: 0000-0001-6039-6949.

Correo electrónico: marriaga@us.es

José Manuel Camacho Delgado

Es doctor en Filología Española y catedrático de Literatura Hispanoamericana en la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla. Sus investigaciones están centradas en la narrativa

hispanoamericana contemporánea, la novela del narcotráfico, la novela de la dictadura, la novela de la violencia, la novela del exilio, el pinochetismo, el fujimorismo, la memoria histórica y las representaciones del mal en la narrativa moderna. Entre sus libros publicados se destacan: *Magia y desencanto en la narrativa colombiana* (2006), *Gabriel García Márquez: la modernidad de un clásico* (2009), *Piratas, marinos y aventureros en Cien años de soledad* (2009) y *Vida más allá de Macondo. Nuevas calas en la literatura hispanoamericana* (2017).

Correo electrónico: jcamacho@us.es

Daniele Cerrato

Es profesor titular de la Universidad de Sevilla. Forma parte del proyecto de investigación AUSENCIAS. Escritoras italianas en la Querella de las Mujeres, del Grupo de investigación Escritoras y Escrituras. Entre sus últimas publicaciones se encuentran el capítulo *Tra pubblico e privato: il Rinascimento di Laura Battiferri*, incluido en el volumen *Pensiero e scritture femminili in Europa all'inizio della modernità* (Brepols, 2025); y el libro *La Querelle des Femmes nei primi secoli della letteratura italiana. Guittone D'Arezzo, Andrea da Grosseto e Faustino da Tredozio* (Dykinson, 2024).

ORCID: 0000-0001-7238-1381.

Correo electrónico: dcerrato@us.es

Adriana Villegas Botero

Profesora titular de la Escuela de Comunicación de la Universidad de Manizales. Doctora en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira y magíster en Estudios Políticos de la Pontificia Universidad Javeriana.

La ponencia presentada en el Primer Coloquio Internacional Ficciones de archivo, archivos de la ficción, constituye un avance de la investigación desarrollada en el marco del proyecto de investigación *Escritoras invisibles del Gran Caldas (1870-1960): la urgencia de ampliar el canon de la tradición literaria colombiana contemporánea*, que se ejecuta con el apoyo de Minciencias, gracias a la Convocatoria de Investigación Fundamental 937-2023. En este proyecto participan investigadores de la Universidad Tecnológica de Pereira, la Universidad de Manizales y la Universidad de Caldas y prevé la publicación de resultados en una biblioteca breve de escritoras del Gran Caldas.

Orcid: https://orcid.org/0000-0002-4978-3259

Cvlac: https://scienti.minciencias.gov.co/cvlac/visualizador/generarCurriculoCv.do?cod_rh=0000078607

Correo electrónico: avillegas@umanizales.edu.co.

Diana Vela

Es doctora y magíster en Literatura Hispanoamericana por University at Buffalo, New York, y licenciada en Comunicación por la Universidad de Lima, Perú. En el 2020, obtuvo el segundo puesto en el concurso *Cuentos cortos para esperas largas*, organizado por el Festival de Literatura de Pereira. En el 2022, obtuvo el primer puesto en la Convocatoria Municipal de Estímulos, Premio Colección de Escritores Pereiranos; y, a raíz de dicho reconocimiento, publicó el libro *Sonrisa de cocodrilo y otros relatos* (2023). Es autora de ensayos académicos sobre activistas y poetas afroperuanas; y desarrolla una investigación sobre escritoras del Eje Cafetero colombiano. En la actualidad, es profesora asistente en la Universidad Tecnológica de Pereira.

Correo electrónico: di.vela@utp.edu.co

María Mascarell García

Graduada en el Grado de Lenguas Modernas y sus Literaturas en la Universidad de Granada, con especialización en Lengua y Literatura italiana, y en el Máster Universitario en Traducción e Interculturalidad en la Universidad de Sevilla. Alumna interna (curso 2022/2023) en el Departamento de Filologías Integradas, en la Línea de Investigación "Mujer, escritura y comunicación", forma parte del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras (HUM753) desde noviembre de 2022. Actual estudiante de doctorado, su tesis doctoral "Luigi Dardano en la Querella de las Mujeres" forma parte del Proyecto I+D MEN FOR WOMEN.

Correo electrónico: mariaamascarell@outlook.es

Mauricio Javier Burgos Altamiranda

Licenciado en español y Literatura. Magíster en Literatura Hispanoamericana. Doctorante en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira. Docente de planta de la Universidad de Córdoba. Últimas publicaciones:

Capítulo de libro: "Significantes de la sociedad cordobesa ante la ejecución de la política pública para la reparación a víctimas del conflicto armado en Colombia", en coautoría y coautor de los libros *Literatura y sociedad en Héctor Rojas Herazo y Gabriel García Márquez* (2021). Y *el estudio crítico de la obra literaria en el ámbito académico* (2023), publicado en el Fondo Editorial de la Universidad de Córdoba.

Correo electrónico: mauricioburgos@correo.unicordoba.edu.co

María Alonso Herrero

Graduada en Filología Hispánica por la Universidad de Sevilla y en Máster de Literatura Hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido miembro del equipo de trabajo del

proyecto de investigación ELASOC (Escritores latinoamericanos en los países socialistas europeos). En la actualidad, es contratada predoctoral en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Sevilla y forma parte del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras. Es miembro del equipo de trabajo del proyecto I+D "TRANS-ARCH". Archivos en transición: Memorias colectivas y usos subalternos". Miembro del equipo de trabajo del proyecto ANTROPOLIT (Literatura y Antropoceno: imaginarios ecosociales y conciencia ambiental en la literatura hispánica del siglo XXI).

Víctor Alfonso Moreno Pineda

Licenciado en Humanidades-Lengua Castellana. Magíster en Educación y estudiante del Doctorado en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira; docente catedrático de la Universidad de Córdoba. Sus últimas publicaciones: La canción social latinoamericana en Calle 13. Un estudio desde la perspectiva histórica discursiva". Revista *Folios*. *La escritura en los libros de texto. Representaciones y prácticas* sociales, Editorial Universidad del Tolima.

Correo electrónico: victormorenop@correo.unicordoba.edu.co

Sandra G. Rodríguez

Es investigadora en periodo de orientación posdoctoral en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Sevilla y cursa el programa de doctorado en Estudios Filológicos en la línea de investigación "Mujeres, escrituras y comunicación". Componente del grupo de investigación "Escritoras y Escrituras" (HUM753) y del Proyecto I+D "Andaluzas Ocultas". "Medio siglo de mujeres intelectuales (1900-1950)" (FEDER US-1381475), en el que se encuentra enmarcada su tesis doctoral sobre la prosa

autobiográfica de Concha Lagos desde la crítica literaria feminista y los estudios autorales. Ha publicado una reedición de algunos de sus cuentos con la editorial Dykinson, *Concha Lagos. Atados a la tierra y otros relatos*. También forma parte del proyecto de la Unión Europea "Trans Arch". "Memorias colectivas y usos subalternos", con el que ha realizado una estancia de investigación de dos meses en el Programa de Estudios Latinoamericanos Contemporáneos y Comparados (PELCC) de la UNTREF (Buenos Aires) en 2022. En 2023 realizó una estancia de investigación en la Universidad de Exeter, vinculada al proyecto "Cartas Vivas" y a la catedrática Nuria Capdevila-Argüelles. En 2025 estuvo durante un mes en la PUCP (Perú).

Correo electrónico: sgarcia13@us.es

Yurina De Alba Manjarrés

Barranquilla, 1988. Estudiante del Doctorado en Literatura en la Universidad Tecnológica de Pereira (2025), beneficiaria de la Beca de Excelencia Doctoral del Bicentenario. Magíster en Literatura Hispanoamericana y del Caribe (Universidad del Atlántico, 2014) y licenciada en Humanidades y Lengua Castellana (Universidad del Atlántico, 2011). Sus líneas de investigación se centran en la literatura caribeña, la diversidad cultural y los estudios críticos latinoamericanos. Cuenta con una trayectoria como profesora universitaria en instituciones como la Universidad del Atlántico y la Universidad Simón Bolívar, donde ha desarrollado durante diez años labores de docencia, investigación y gestión académica. Asimismo, ha participado como ponente en congresos nacionales e internacionales, consolidando su compromiso con la investigación literaria y la proyección académica del Caribe.

Correo electrónico: yurinadealba@gmail.com

Álvaro Andrés Crovo Godoy

Se graduó del programa de Jurisprudencia de la Universidad del Rosario (2021) y obtuvo el título de Magíster en Literatura en la Universidad Javeriana (2024). Durante sus estudios de la maestría, cursó una estancia de investigación en la Universidad de Sevilla (2023), donde presentó su tesis *Ecología de la poesía independiente de Bogotá* (2024) en el seminario *Saliendo del archivo: de literatura y otras monstruas*, como parte del Proyecto Trans.Arch. En la tesis resalta el novedoso trabajo editorial de los y las jóvenes poetas de la ciudad. Desde el año 2024, fue admitido en el programa de Doctorado de Estudios Filológicos de la Universidad de Sevilla, donde prepara una tesis sobre la obra completa de la escritora Albalucía Ángel.

Correo electrónico: acrovo@javeriana.edu.co

Rafael Oliver

Licenciado en Filología Inglesa por la Universidad de Sevilla y Máster Universitario de Formación para el Profesorado por la Universidad de Extremadura. Ha escrito y dirigido varios documentales sobre la diversidad musical y cultural en Andalucía para la productora Zion Producciones, emitidos en la televisión pública andaluza Canal Sur Televisión. Su último trabajo, *Libertino,* sobre la vida y la obra del escritor Fernando Mansilla, se estrenó el 8 de junio de 2024 y se encuentra disponible en la plataforma Canal Sur Más. Además, ha sido coguionista y autor de la idea original de la película *Nato 0, el origen del mal,* estrenada en junio de 2023, disponible en la plataforma Amazon Prime Video.

Es doctorando de Estudios Filológicos por la Universidad de Sevilla y actualmente realiza su tesis en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana. Su línea de investigación

es la migración en la literatura, acuñando el término “migraliteratura” para todas las obras literarias del ámbito latinoamericano que reflejan las miserias de la migración del sur al norte, centrada en la obra del escritor peruano Eduardo González Viaña. Pertenece al Proyecto Trans-Arch desde sus inicios y ha participado en numerosos congresos nacionales e internacionales. Pertenece al grupo de investigación “Escritoras y Escrituras”.

Correo electrónico: roliverm@gmail.com

César Valencia Solanilla

Es abogado, escritor e investigador de temas relacionados con la literatura hispanoamericana. Se doctoró tempranamente en la Sorbona de París III, Francia, con una tesis en torno al mundo onírico de Juan Rulfo. Fue director de Divulgación Cultural de la Universidad Nacional de Colombia y cumplió un papel importante como promotor y directivo de la Feria Internacional del Libro de Bogotá. Realizó aportes muy significativos en el ámbito académico y administrativo en la Universidad Tecnológica de Pereira, donde fue nombrado Profesor Honorario de esta institución, tanto por su destacado ejercicio docente a lo largo de más de tres décadas, como por haber logrado crear la Maestría y el Doctorado en Literatura, programas esenciales para el estímulo de la labor investigativa en torno a las literaturas regionales.

Correo electrónico: ceval@utp.edu.co

Registro de un coloquio en imágenes para recordar



Mesa central de apertura: Primer Coloquio Internacional Ficciones de archivo, archivos de la ficción. De izquierda a derecha: Andrés Escobar, representante de los profesores al Consejo Superior, UTP; Diana Gómez, vicerrectora de Responsabilidad Social, UTP; Enrique Arias, decano Facultad de Bellas Artes y Humanidades; Wilson Arenas, vicerrector académico, UTP; Francisco Uribe Gómez, rector (e) UTP; César Valencia Solanilla, profesor honorario UTP; Cristo Rafael Figueroa, profesor invitado Universidad Javeriana; Margarita Calle, directora Maestría en Estética y Creación UTP; Mercedes Arriaga, profesora Universidad de Sevilla; José Manuel Camacho, profesor Universidad de Sevilla.



El doctor Cristo Rafael Figueroa exalta la labor intelectual y humanística del profesor honorario César Valencia Solanilla.



Palabras de apertura del Coloquio a cargo del señor rector (e) de la Universidad Tecnológica de Pereira, Francisco Uribe Gómez.



Doctora Mercedes Arriaga Flórez, profesora catedrática de la Universidad de Sevilla, presenta su lección inaugural.



Doctor José Manuel Camacho Delgado, profesor catedrático de la Universidad de Sevilla, diserta sobre la obra de Gabriel García Márquez.



Doctora Adriana Villegas Botero, profesora de la Universidad de Manizales, diserta sobre las escritoras iniciales del Gran Caldas.



Doctora Diana Vela, profesora de la Universidad Tecnológica de Pereira, diserta sobre escritoras del Eje Cafetero



Doctor Daniele Cerrato, profesor titular de la Universidad de Sevilla,
Diserta sobre la presencia de las mujeres en la obra de Boccaccio.



Magíster Mauricio Burgos Altamirano, candidato a doctor en Literatura, diserta sobre la presencia de la mujer en la obra de Manuel Zapata Olivella.



Público asistente al Coloquio Internacional, Auditorio de Bellas Artes



Doctora Eva María Moreno Lago, profesora de la Universidad de Sevilla, diserta sobre escritoras andaluzas



Magíster María Mascarell, doctoranda del Departamento de Filologías Integradas de la Universidad de Sevilla, diserta sobre escritoras italianas



Magíster Víctor Moreno Pineda, candidato a doctor en Literatura, diserta sobre los inicios de la prensa en el Sinú, Departamento de Córdoba.



Magíster Wilson Villamil, doctorando Departamento de Filologías Integradas, Universidad de Sevilla, diserta sobre la escritora española Josefa Alfaro.



Público asistente al coloquio en el Centro Cultural del Banco de la República



Publicidad del evento en el campus universitario UTP

La Editorial de la Universidad Tecnológica de Pereira tiene como política la divulgación del saber científico, técnico y humano para fomentar la cultura escrita a través de libros y revistas científicas especializadas. Las colecciones de este proyecto son: Libro resultado de investigación, Libro resultado de investigación por capítulos, Libro de texto, Libro de Texto por capítulos, Libro de ensayo, crónica, reportaje y traducciones, Libro de divulgación, Tesis laureadas y Obras de creación.

Este libro pertenece a la colección **Textos Académicos**.

Ficciones de archivo, archivos de la ficción se deriva de un ejercicio académico llevado a cabo en julio de 2024, en el marco de un coloquio internacional en el que participaron las universidades de Sevilla, de Manizales, de Caldas y las maestrías en Literatura, en Estética y Creación y el Doctorado en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira.

El presente libro surge de dos propósitos centrales: ampliar los diálogos y debates sobre la riqueza de las literaturas del mundo, con especial énfasis en la producción literaria escrita por mujeres. Para este fin, se contó con la participación de académicos de la Universidad de Sevilla (España), liderados por la Dra. Mercedes Arriaga Flórez y el Dr. José Manuel Camacho Delgado. El segundo propósito consistió en rendir homenaje al profesor Honorario Dr. César Valencia Solanilla, cuya rica trayectoria académica ha permitido el desarrollo de los estudios literarios en el país.

El lector encontrará aquí una serie de órdenes temáticos y aproximaciones a la obra de autoras y autores de diversos países, propuestos por investigadores, profesores y doctorandos: redes de sororidad y estrategias de legitimación de las escritoras italianas de los siglos XV y XVI; acercamientos críticos a las narrativas de Concha Lagos, Pilar Quintana, Cristina Rivera Garza, Fernanda Trías; el concepto de migraliteratura en la obra de Eduardo González Viaña; escritoras del Gran Caldas y su presencia en la prensa diaria de los años 20 y 30 del siglo XX en Manizales; presencia viva de narradoras del Eje Cafetero como Ana María Jaramillo, Susana Henao, Cecilia Caicedo y Albalucía Ángel; las significaciones del personaje femenino en los autores colombianos Manuel Zapata Olivella y Héctor Rojas Erazo; y el impacto de la prensa local en el ámbito educativo y cultural del Sinú (Colombia).

En *Ficciones de archivo, archivos de la ficción* se imponen múltiples perspectivas y miradas críticas en torno a la literatura como signo polifónico de las culturas contemporáneas. He ahí su riqueza.

eISBN: 978-628-501-121-4

Ciencias

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

UNIVERSIDAD DE MANIZALES

UNIVERSIDAD DE CALDAS

UTP Universidad Tecnológica de Pereira

Editorial UTP