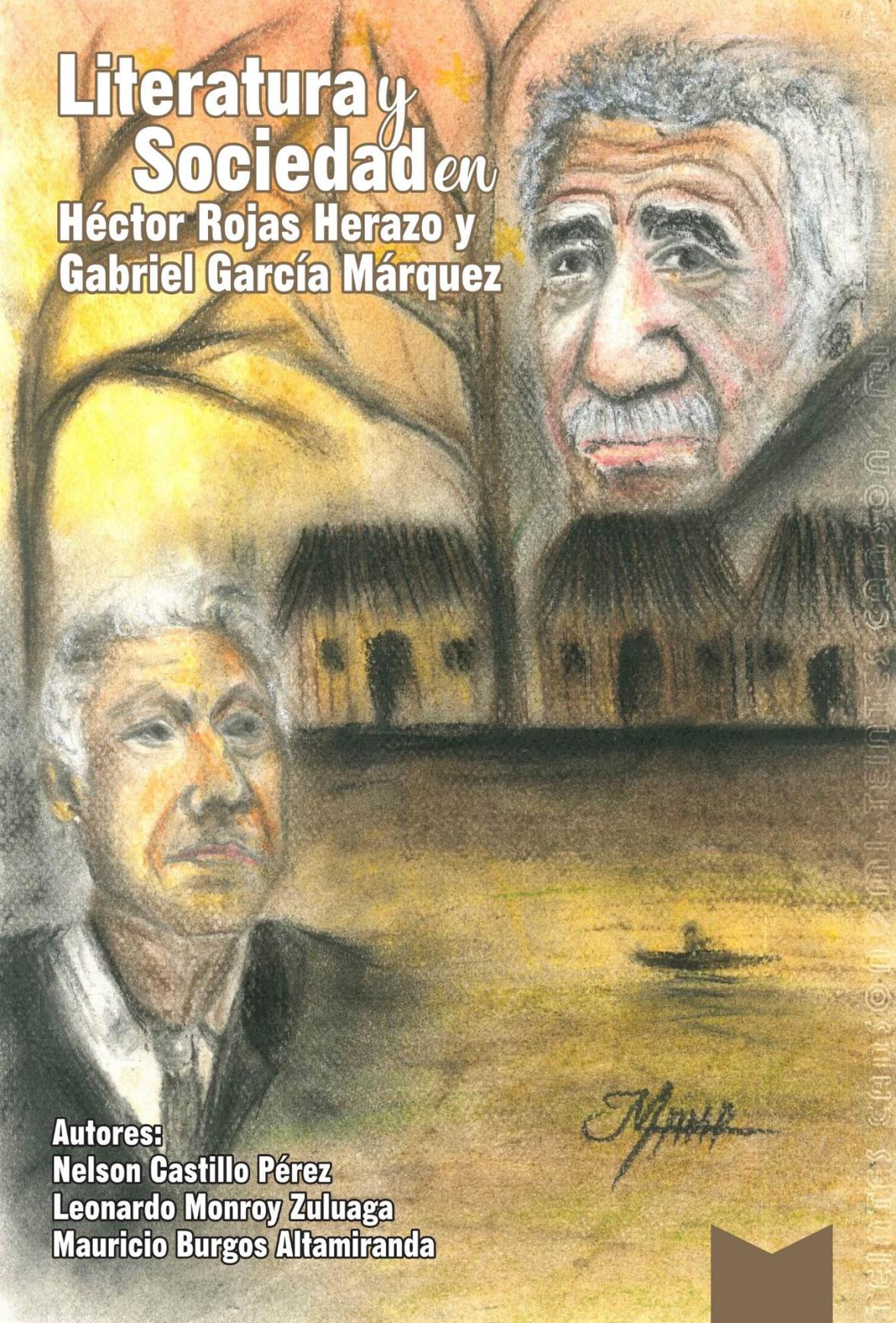


Literatura y Sociedad en

Héctor Rojas Herazo y
Gabriel García Márquez



Autores:
Nelson Castillo Pérez
Leonardo Monroy Zuluaga
Mauricio Burgos Altamiranda

M. Pérez

TELÓMEOS CAMBOSON/MI-TEINTES/CAMBOSON/MI



**LITERATURA Y SOCIEDAD EN
HÉCTOR ROJAS HERAZO Y
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

**NELSON CASTILLO PÉREZ
LEONARDO MONROY ZULUAGA
MAURICIO BURGOS ALTAMIRANDA**



© Literatura y sociedad en Héctor Rojas Herazo y Gabriel García Márquez, Fondo Editorial Universidad de Córdoba
Cr. 6 No. 77-305 Montería, Colombia

ISBN: 978-958-5104-29-7

Edición 2021

Nelson Castillo Pérez, Profesor titular de la Facultad de Educación y Ciencias Humanas de la Universidad de Córdoba
Email: necape2000@yahoo.es

Leonardo Monroy Zuluaga, Profesor de literatura de la Universidad del Tolima
Email: lmonroyz@ut.edu.co

Mauricio Burgos Altamiranda, Profesor de literatura de la Facultad de Educación y Ciencias Humanas de la Universidad de Córdoba
Email: mauricioburgos@correo.unicordoba.edu.co

Diseño de portada: María Angélica Herrera Romero
Email: maria-herrera7@hotmail.com

Edición y Diagramación: Editorial Zenú
www.editorialzenu.com



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial 4.0. Internacional

CONTENIDO

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| SOBRE EL ACERCAMIENTO SOCIOCRÍTICO | 21 |
| LA OBRA LITERARIA COMO ESTRUCTURA Y COMO PRODUCTO CULTURAL | 21 |
| Según Lucien Goldmann. | 24 |
| Según Georg Lukács. | 27 |
| Según Mijail Bajtín. | 29 |
| Según Pierre Bourdieu. | 33 |
| Según Mario Vargas Llosa. | 40 |
| <i>EN NOVIEMBRE LLEGA EL ARZOBISPO Y EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA: DOS VISIONES FRENTE AL DETERIORO</i> | 41 |
| ANÁLISIS SOCIOCRÍTICO DE <i>EN NOVIEMBRE LLEGA EL ARZOBISPO</i> | 52 |
| ANÁLISIS SOCIOCRÍTICO DE <i>EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA</i> | 81 |
| LOS AUTORES | 99 |
| NELSON CASTILLO PÉREZ | 99 |
| LEONARDO MONROY ZULUAGA | 100 |
| MAURICIO BURGOS ALTAMIRANDA | 102 |

INTRODUCCIÓN

LA CRÍTICA, EL CANON Y HÉCTOR ROJAS HERAZO

El cuento *Sinfonía concluida* de Augusto Monterroso puede tomarse como punto de partida para la reflexión sobre la novela *En noviembre llega el arzobispo* (1967) de Héctor Rojas Herazo. El centroamericano narra la historia de un organista de iglesia que por casualidad encuentra los “dos movimientos finales” de la *Sinfonía inconclusa* de Schubert, escondidos en papeles viejos de una capilla guatemalteca. Su alegría por demostrar al mundo el hallazgo troca pronto en amargura, al darse cuenta de que, ni sus compatriotas, ni los europeos —a quienes visita invirtiendo todo su capital— creen en la veracidad del descubrimiento. Las hojas con las partituras que complementan una pieza musical clásica son botadas al mar por el propio organista, en medio de la rabia y la resignación.

En uno de los múltiples caminos de sentido que surgen de *Sinfonía concluida*, se puede interpretar que el descubrimiento de una obra puede desembocar en el asombro o el desdén por parte de terceros. Una pieza artística no tiene éxito por el sólo hecho de materializar una factura estética, sino que es necesario que intervengan otros mecanismos adicionales que la lleven a tener impacto en los lectores y a lograr reconocimientos colectivos.

En esta senda, fue precisamente Pedro Henríquez Ureña quien en *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1949) sugirió la posibilidad de estudiar la literatura en el marco de sus relaciones con otras instituciones sociales, lo

que le abría paso a una evaluación más allá del texto. Unas décadas después, el magisterio del dominicano fue recogido por Rafael Gutiérrez Girardot, que bajo la denominación de “vida literaria” pondría en primer plano la propuesta de Henríquez. En lo fundamental, la vida literaria comprende la “historia editorial, la composición del público lector, y los sistemas de distribución” (Gutiérrez, 1976, p. 329).

Dentro de esos renglones que van más allá del análisis textual se encuentra la “composición del público lector”, y en esa composición se halla, a su vez, la crítica literaria. Sobre ella es posible recordar acá al ensayista mexicano Alfonso Reyes, quien con algo de ironía afirma que la crítica “siempre viene contra la corriente y entra en las calles como una flecha. Anda al revés y se abre paso a codazos” (Reyes, 1997, p. 104). La imagen deriva en una especie de fatalidad del crítico que desbroza caminos en medio de diversas vanidades y se expone al señalamiento de autores indignados o lectores que consideran a los críticos como palos en la rueda del disfrute.

Pese a esta situación, un tanto adversa, la crítica representa un factor importante en la consolidación u olvido de una obra, en tanto llama la atención de otros lectores especializados y en ocasiones tiene resonancia en diversos espacios culturales. Para hacer algo de memoria, en la década de 1970, por ejemplo, se asociaba el ejercicio de aproximación literaria en América Latina con la labor intelectual, y se pensaba que el investigador, “desempeñándose originalmente como crítico literario se proyectó como figura pública legitimado por su capacidad para interpretar con un método y un arsenal conceptual sofisticados los textos literarios, y

darles una significación social, cultural y eventualmente política” (Aguilar, 2010, p. 685).

Es evidente que esa época gloriosa de la crítica literaria en América Latina se ha ido disolviendo y ha derivado en su marginación, o en su presencia en espacios muy especializados en los que en muchas ocasiones se le exige utilizar una terminología abstrusa. Sin embargo, dentro de las funciones de ese ejercicio que “siempre viene a contracorriente”, hay un lugar que aún parece de su propiedad: la formulación del canon. Pese a que en algunas esferas el concepto de canon puede remitir a una nostalgia de un humanismo superado, en el plano de lo real aún se mira con cierto beneplácito y respeto algunas obras que se han considerado clásicas.

Con esto en mente, y a la zaga de los múltiples acercamientos, la crítica literaria formula cánones de lectura que pueden tener impacto en diversas esferas sociales: en la configuración de hitos nacionales; en la constitución de historias de la literatura; en gustos personales; en la circulación de obras en instituciones educativas. Así, hay una vasta zona cultural que es afectada, si se tiene en cuenta que muchos imaginarios sociales y humanos se construyen desde la lectura y que diversos países han erguido figuras que representan el sentir y el pensar nacional.

Teniendo en cuenta estos antecedentes, es evidente que en Colombia la relación entre crítica literaria, canon y la obra de Héctor Rojas Herazo es significativa, pero esa relación inevitablemente remite a Gabriel García Márquez como figura portentosa de la narrativa nacional. Para desbrozar la situación es necesario recordar, inicialmente, el impacto que produjo el Nobel colombiano en el país.

En este sentido, y para recordar antecedentes, en 1951 el destacado ensayista Hernando Téllez afirmaba que no existía crítica literaria nacional porque “la literatura y el arte colombianos carecen aún de firmes puntos de apoyo en la tradición, en el pasado propios” (Téllez, 1995, p. 137). Su evaluación, un poco ácida, aunque llena de argumentos firmes, se fundaba en la interpretación de siglos pasados, a los que abordaba con cierta ironía: “en trescientos años de poesía colombiana, acotados minuciosamente por don Antonio Gómez Restrepo, no queda, en rigor, nada” (Téllez, 1980, p. 199). De igual forma, en novela había, según su parecer, un número reducido de piezas que se podían contar con los dedos de la mano¹.

Frente a este panorama, la emergencia de García Márquez fue fundamental tanto en el fortalecimiento de la crítica como en una suerte de fundación de una tradición. En el primero de los casos, y con la integración de teorías literarias provenientes especialmente de Europa, desde la academia local se encauzaron sus esfuerzos en descubrir las múltiples facetas de la obra del escritor de Aracataca, complementada con una serie de estudios que fueron creciendo en la academia norteamericana. En ese crisol de miradas, el país fue descubriendo otro “hito” (Giraldo, 2000) de su historia literaria, tal vez mucho más fuerte que Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera, dos de sus distinguidos predecesores. García Márquez se convirtió en un canon, y a partir de su obra se crearon algunas

¹ Con algunas variantes, la evaluación es similar a la que hiciera Jorge Zalamea en 1948. Las obras que se destacan son *María* de Jorge Isaacs, *La vorágine* de José Eustasio Rivera, las novelas de Tomás Carrasquilla y *Cuatro años a bordo de mí mismo* de Eduardo Zalamea.

etiquetas literarias y culturales, como las de “macondismo” o “realismo mágico”.

Vista en retrospectiva, la fundación de ese canon trajo resultados positivos, en tanto el panorama oscuro que trazaba Hernando Téllez frente a la literatura colombiana era superado por las nuevas realidades para el campo literario, gracias a la figura de Gabriel García Márquez. Como contracara, la estela de quien ganaría el premio Nobel de literatura para Colombia opacó a sus contemporáneos, que sólo a la vuelta de algo más de una década fueron observados con detenimiento. Así, como en todo proceso cultural, la configuración de un canon por parte de todos los que participaron en la vida literaria del momento tuvo un sello ambivalente: logró gran resonancia, pero silenció figuras.

Sólo hasta finales de la década de 1980 se comienza a observar la llamada “superación del macondismo” (Fajardo, 2002, p. 175), esto es, especialmente, una suerte de exigencia para recuperar esas voces que no concitaron la mirada de los especialistas en el momento de éxito de García Márquez, con el ánimo de explorar un corpus amplio de obras susceptibles de ser leídas con fruición, desde esa época se ha llamado la atención de lo que está “Más allá de Macondo” (Giraldo, 2006), cabe decir, la producción de autores como Pedro Gómez Valderrama, Manuel Zapata Olivella, Manuel Mejía Vallejo, Germán Espinosa, R.H. Moreno Durán, Luis Fayad, Rodrigo Parra Sandoval, Fanny Buitrago, Alba Lucía Ángel, Marvel Moreno.

En ese ámbito se debe ubicar a Héctor Rojas Herazo que en el género de la novela dejó un número pequeño, aunque sustantivo de piezas: *Respirando el verano* (1962); *En noviem-*

bre llega el arzobispo (1967); *Celia se pudre* (1986). Pese a que, como lo afirma Liany Muñoz (2010), la novela *En noviembre llega el arzobispo* (1967) no ha tenido tal vez la suerte editorial que se merece, y que en un comienzo tampoco generó visiones sustanciales, la situación para Rojas Herazo y sus obras ha venido cambiando paulatinamente.

Si bien es cierto no se puede esperar que resurja un fenómeno como el de García Márquez, es clave comprender que la corrección que se ha hecho en la valoración del campo literario nacional ha permitido (re)conocer la profunda y poética obra de Héctor Rojas Herazo, a la luz de algunas miradas contemporáneas que han asignado el justo valor a sus escritos. Rojas Herazo, llamado por José Luis Díaz Granados “precursor de Macondo” (Peña, 2007, p. 17), ha sido poco a poco visibilizado por estudiosos que encuentran en su obra “el poderío estilístico y el sostenido hechizo ficcional” (Peña, 2007, p. 17), características que a la vez son un motivo para el asombro y la reflexión.

Teniendo en cuenta esta necesaria revisión, la crítica colombiana refrenda las palabras Reyes y va “contra la corriente”, aunque esta vez con un matiz histórico: buscar aguas arriba lo que en el portentoso cauce garciamarquiano quedó anegado. El presente libro tiene el interés de bucear en *En noviembre llega el arzobispo* (1967), pero para comprender sus alcances es imprescindible conocer con antelación los estudios que circundan la obra de Rojas Herazo. Las siguientes partes trabajarán en esa vía.

ALGUNOS EJES DE SENTIDO ALREDEDOR DE LA OBRA DE ROJAS HERAZO

En un repaso por algunos de los ejercicios de crítica literaria que se han publicado alrededor de la obra de Rojas Herazo y *En noviembre llega el arzobispo* (1967), es notoria la acumulación de varios ejes de sentido. De esta forma, no sólo se reafirma su condición de novelista importante para Colombia, sino que las reseñas amplifican significaciones que tal vez no sean evidentes a simple vista.

Un primer eje de indagación, y como es normal cuando se trata de la lectura de una obra literaria, lo configura el acercamiento al lenguaje y la estructura novelística de Rojas Herazo. Frente a su propuesta se ha dicho, entre otras cosas, que recurre a la oralidad, juega sus cartas a la narración fragmentaria, se solaza en un lenguaje barroco, describe el tiempo detenido y combina los géneros literarios (Peña, 2007) (Micolta, 2007). Pese a su amplitud, que pareciera indicar cierta exageración, el espectro de elementos es una realidad. La constatación de esa eficiencia estética que se desborda por diferentes senderos es de por sí un motivo de alegría para quien se detiene en sus líneas y encuentra formas diversas de concebir el quehacer escritural.

Pero no todo queda allí. Una primera derivación de la presencia de estos elementos es el hecho de que, en términos de la composición literaria, Rojas Herazo es una figura prominente en el ámbito de la experimentación. Esta particularidad se hace notoria si se tiene en cuenta el momento de

la publicación de sus primeras dos novelas, entre 1962 y 1967, época en la que existía una especie de respeto por los cánones de la narración realista.

De hecho, la hipótesis de César Valencia Solanilla en el *Manual de literatura colombiana* expresa que ese énfasis en la “estructura, [las] técnicas narrativas, [la] experimentación lingüística” (1988, p. 465), no sólo son propias de la modernidad, sino que no tuvieron arraigo en el país hasta la publicación de *Cien años de soledad* (1967), que es “la expresión máxima de este fenómeno” (1988, p. 466). Detrás de esta afirmación, y recordando lo dicho con anterioridad, puede haber un motivo para la polémica: ¿En qué lugar queda la propuesta de Rojas Herazo en esta tradición de narradores colombianos modernos? ¿Es un precursor, o realmente, como lo plantea Peña es el “eslabón perdido” (2007, p. 1) entre la narrativa de comienzos del siglo XX y García Márquez?

Estas preguntas y sus posibles respuestas no pretenden establecer una especie de justa entre autores, motivados por seguidores fieles que desean verlos encumbrados. Ellas invitan, mejor, a pensar la posición de algunos escritores en el marco de la tradición literaria nacional y plantear otras lecturas posibles. En ese sentido, no parece ideal llamar a la construcción de un nuevo canon de la literatura colombiana alrededor de las novelas de Rojas Herazo —como se filtra moderadamente en las líneas de algunos de sus estudiosos—, cuestión que sería casi imposible en tanto un canon surge de diferentes hechos históricos. El propósito de las inquietudes alrededor de Rojas Herazo no es superponer su obra a la de

García Márquez, sino explorar la convivencia entre dos propuestas estéticas y sopesar todo lo que ellos aportan para la felicidad de sus lectores.

En todo caso, y con el ánimo de la reflexión, también se podría ahondar en la corriente literaria en la que se ubica a Rojas Herazo. En esta senda, el hecho de que John Brushwood (1994) y Muñoz (2010) la instaure en el ámbito de la posmodernidad, mientras que, por otro lado, Valencia Solanilla (1988) afirma que es moderna, representa una especie de reto a la investigación.

No se trata de hacer clasificaciones que no lleven a ningún sentido, como en ocasiones se percibe en algunos trabajos de crítica e historia de la literatura —no es el caso de Brushwood, ni de Muñoz, ni de Valencia—. La idea es involucrar la obra en una corriente y descubrir qué aportes realiza a los diferentes caminos de esa tradición. Así, por ejemplo, y en el caso de Rojas Herazo, su inclinación por la experimentación con las formas de utilizar el lenguaje y de construir sus narraciones no puede ser únicamente sinónimo de modernidad o posmodernidad, sino que debe conducir a interrogantes más amplios, como la relación entre historia cultural y creación literaria, el tema de las influencias, o los cambios en la vida literaria nacional.

Precisamente parte de las preocupaciones alrededor de la relación entre las formas en que se despliega el lenguaje y las significaciones que genera se advierten en varias pesquisas que recuerdan, para el caso específico de *En noviembre llega el arzobispo* (1967), la forma como el espacio se personifica.

Es un espacio en el que no parece suceder nada y en el que, por lo tanto, crece una suerte de atmosfera sofocante, sinónimo de deterioro.

Como lo asegura Arbeláez, es un mundo hostil, degradado, en ruinas (2002, p. 145), pero también un espacio que representa la “personificación del odio” (Peña, 2007, p. 115); un mundo que, en su doble acepción, afecta no sólo el diseño arquitectónico del pueblo, sino también el alma de sus habitantes. Lugar y vida se funden en Rojas Herazo para revelar el hostigante sabor del deterioro, en ocasiones de manera visceral, en otras acudiendo a lo carnavalesco (Peña, 2007, p. 100).

Esta lectura, de fusión de dos esferas de la existencia, no se queda en una simple verificación de los críticos. Adicionalmente se expresa la sensación de que desde la manipulación del lenguaje y la creación del espacio Rojas Herazo logra expresar la crisis, tanto del individuo como de la sociedad colombiana. Por el tono utilizado, y en lo que podría ser una de las diferencias con García Márquez, la expresión de esa crisis en Rojas Herazo es totalmente disfórica, con un sostenido, aunque mesurado modo existencial.

En este último sentido, es, especialmente, Luz Mary Giraldo quien asocia la novela de Rojas Herazo con esa suerte de angustia que se filtra en los personajes, pero que no se expresa desde el dramatismo desmedido, sino que se va explorando paulatinamente, en la monótona quietud del tiempo. El carácter existencial de *En noviembre llega el arzobispo* (1967)

va a atado entonces a un ritmo de vida, siempre detenido en el instante en el que no parece suceder nada.

En consonancia con este último renglón, la novela de Rojas Herazo se sitúa en un punto en el que no se cuenta nada. Incluso en este caso, y en lo que se podría denominar un camino intertextual —de los muchos que ofrece la obra de Rojas Herazo y que tal vez están por descubrirse—, Liany Muñoz constata cierta afinidad entre el director de cine Federico Fellini y el autor colombiano, en el sentido que en ambos casos las piezas cinematográficas y literarias “carecen de una conclusión porque están basadas en la vida real, vida que a la final no resulta ser más que un acontecimiento continuo, monótono y desprovisto de un desenlace triste o afortunado” (2010, p. 162). Así, esa suerte de desdén e indiferencia que se cuele en la visión de mundo existencial tiene un sentido de unidad con la forma como se narran los acontecimientos.

Finalmente, y como se expresó en líneas anteriores, ha habido una tendencia de la crítica literaria a percibir la obra de Rojas Herazo en diálogo constante con la de García Márquez. El hecho de que tanto *En noviembre llega el arzobispo* (1967) como *Cien años de soledad* (1967) se publicaran en el mismo año, es una de las razones para tender puentes entre obras y autores. A esto se le suman otras coincidencias que se han apuntado en la crítica: la relación cercana que cultivaron los dos escritores, las historias de los antepasados que motivaron su imaginación, la construcción de una saga, la atmósfera de

pueblo caribeño que se hace universal gracias al tratamiento de los conflictos (Peña, 2007).

Esas afinidades se convierten en motivo de interés para la investigación y, siempre que no se pretenda crear una pugna entre ambos escritores, funciona como fuente para hallar los sentidos profundos del ser humano en sus diferentes facetas y las formas cómo desde el lenguaje se expresan. El problema acá, valga la insistencia, no es quién es más que otro, sino cómo hacer agradable y prolífica una conversación entre ambos. El presente libro se plantea esa meta, teniendo claros ciertos criterios; tal vez el más importante es su perspectiva sociocrítica. En este sentido, este libro recoge las propuestas de los pilares de la sociocrítica clásica, expuesta por autores como Goldmann, Lukacs, Bajtín, Bourdieu, extrayendo de ellos, especialmente, el armazón conceptual y metodológico. La pretensión es partir de esta base teórica, pero expresar los hallazgos en una prosa clara, que huya del aplastante peso de la terminología científica, en muchas ocasiones inextricable y aburrida. En otras palabras, el presente ejercicio realiza una interpretación sólidamente fundamentada y al tiempo expresada de forma aprehensible para cualquier lector.

Este camino por la sociocrítica implica, de igual manera, superar los vacíos en los que han caído algunos de los estudiosos inmersos en esta línea de análisis —especialmente quienes siguieron la estela de Goldmann—, para quienes es más importante hallar ideas sociológicas en las obras literarias. Curados de esta trampa, los autores del libro se han detenido especialmente en las maneras como una axiología

surge de una particular forma de manipular los elementos narrativos, y cómo la unidad de la obra se halla precisamente en la simbiosis entre forma y contenido, para acudir a dos denominaciones clásicas.

Por eso, el lector se encontrará con acercamientos a diferentes instancias de la narración, pero esa tarea no quedará anclada en la mera clasificación, sino que se proyectará al descubrimiento de las formas como se evalúa el mundo, como se observa especialmente la sociedad y los individuos desde la escritura literaria. En ese ejercicio detallado se pueden encontrar algunas diferencias con trabajos anteriores sobre Héctor Rojas Herazo, y se perfila un aporte a la crítica literaria nacional.

En este libro se plantea igualmente que la obra de Rojas Herazo es moderna, tanto en el sentido literario como en el tratamiento de algunos temas. Los autores toman esta posición con base en una mirada desde los estudiosos de la sociocrítica y otras voces que han abordado el tema de la modernidad. Con esta instauración de Rojas Herazo y García Márquez como escritores modernos, se refuerza la idea de que el primero se inserta en una tradición heredada de las lecturas realizadas a íconos de la literatura occidental y a ciertas transformaciones que vivía Latinoamérica y Colombia hacia la década de 1960.

Por último, en esta misma ruta, la modernidad de Rojas Herazo lo instala en el campo de la literatura colombiana —que tiene un momento germinal en los movimientos generados por García Márquez en la literatura del Caribe— como un

agente que pugna, en el mejor sentido de la palabra, por obtener una posición importante. Para darle fuerza a esta hipótesis, hacia el final del libro se expresan las diferencias y similitudes entre ambos escritores, en un ejercicio que pretende dar mayor claridad a los caminos narrativos que han tomado y a las apuestas que hicieron para captar la atención de los lectores de la literatura colombiana.

SOBRE EL ACERCAMIENTO SOCIOCRTICO

LA OBRA LITERARIA COMO ESTRUCTURA Y COMO PRODUCTO CULTURAL

La obra literaria consiste en una estructura, un sistema, un discurso donde la interrelación de los elementos que lo constituye construye sentido, intención significativa por parte del narrador. Pero al mismo tiempo se inscribe en la cultura, se conecta con ella, y es vista, en definitiva, como un producto cultural. La obra literaria funciona como una estructura, pero de igual manera se concibe como una metáfora con fines cognoscitivos a través de la cual se indaga y se explica la vida, los comportamientos humanos, las visiones del mundo de los miembros de una sociedad determinada. Representa en sus códigos una valoración, una evaluación del mundo. En este sentido, el análisis que este trabajo propone es el producto de esta simbiosis, de esta manera de concebir la obra literaria, donde ninguna de las dos posturas se excluyen, al contrario, se complementan. Es decir, la obra literaria se contempla como una estructura y al mismo tiempo como una metáfora de la realidad, nutrida de ella.

El coronel no tiene quien le escriba (1961) —la famosa novela de Gabriel García Márquez—, por ejemplo, vista como una metáfora desenmascara una realidad sociopolítica. Representa la posición axiológica del autor frente a la desidia de un Estado que somete a un veterano coronel a las limitaciones de la precariedad económica. La larga espera que padece el personaje puede verse como un elemento ideoló-

gico del autor que pone en alto relieve la antiética de un Estado que además de institucionalizar la violencia reduce a los ciudadanos a la impotencia.

Desde su estructura interna, observada como un sistema discursivo que construye significación, la novela del autor colombiano se percibe en términos generales como una historia dinamizada a partir de la interacción de dos elementos en oposición. Por un lado, el drama del coronel al lado de su mujer asmática; por otro lado, los diálogos divertidos de los personajes, la intención discursiva del narrador que construye el sentido del humor a través de la oposición.

En efecto, la oposición constituye el sistema a través del cual se construye el humor. Así: de la oposición entre la justicia y la injusticia, de la bonanza y la precariedad, del buen estado de salud y las enfermedades, de la rigidez y la elasticidad, del pragmatismo y el idealismo, surge la victoriosa presencia del humor.

Desde este mismo ángulo estructural, la obra literaria es vista por la lingüística moderna como un acto comunicacional entre un narrador y un narratorio. El narrador construye una historia mediante un discurso con el cual significa aquella. En la obra literaria, el narrador concibe un tipo de lector ideal, el tú, que comparte su mismo saber cultural y que de alguna manera le sirve de orientador en el proceso de su escritura. Se realiza así, entre el narrador y el narratorio, una interacción discursiva, donde la réplica del interlocutor es interna, como si de veras el narrador estuviera frente a un "tú" que observa celosamente el desarrollo del proceso creador. El buen escritor concibe a ese narratorio o lector ideal como un interlocutor inteligente.

La narratología y la semiótica representan unas de las versiones de mayor importancia dentro de las escuelas que miran la obra literaria como un discurso que produce significación o sentido. Para ambas posiciones existe en el discurso literario un narrador que se comunica con un narratorio. El primero construye un discurso a través del cual significa su historia, dirigido a un lector implícito, no empírico. Con estas precisiones, el presente libro tendrá en cuenta los recursos que el narrador implementa para hacer significar su historia.

Toda experiencia, toda práctica cultural pasa por filtros sucesivos antes de reencontrarse bajo la forma de material textual. Entre la realidad y la ficción hay toda una cadena de alteraciones, codificaciones, modelizaciones. El texto es el resultado de esas mediaciones sucesivas que digieren, rechazan, transmiten, repiten una parte de lo social que jamás se manifiesta de manera directa y transparente.

El universo teórico y crítico que constituye los aportes de Lucien Goldmann, Georg Lukács y Mijaíl Bajtín en cuanto a la preocupación de determinar la especificidad de lo literario, la dimensión estética y significativa, y el análisis del texto literario como respuesta a ciertas características de los hechos histórico-sociales, dentro de una nueva visión que concibe la literatura como una forma de evaluar el mundo, la cultura, deja a un lado toda perspectiva de abordar en los actuales momentos el estudio del texto literario a la luz de cualquier modelo empírico, intuitivo o descriptivista.

Atrás queda lo que pudo haber sido válido en su momento histórico, el modelo de los formalistas rusos, liderados por Roman Jakobson, quienes en el afán de definir la literariedad —el término fue acuñado por ellos— de la obra literaria,

redujeron la dimensión estética de esta a su aspecto formal, exterior, inscribiendo de esta manera el quehacer del análisis literario a la actividad simplista de describir la forma como se decía el mensaje, de analizar los medios de descripción lingüísticos en sus diferentes niveles, desconectando todo aquello que según ellos nada tenía que ver con la función poética del lenguaje.

Concebida la obra literaria como una forma de expresar valorativamente la cultura, escrita en ella, los trabajos de Goldmann, Lukács y Bajtín constituyen todo un aporte teórico que permite asumir una nueva visión crítica frente al funcionamiento del texto literario dentro de su función estética y significativa. A continuación, se hará un repaso por algunas de sus ideas, también de Vargas Llosa.

Según Lucien Goldmann.

Lucien Goldmann, de formación filosófica, conecta en sus estudios la obra literaria con la cultura a través del concepto de visión del mundo de un grupo o de una clase social. Una visión del mundo, a manera de precisión, es un “conjunto de aspiraciones, de sentimientos y de ideas que reúne a los miembros de un grupo —o lo que es más frecuente, de una clase social— y los opone a los demás grupos” (Goldmann, 1985, p. 29). Goldman considera que el grupo social es el sujeto de la creación literaria, puesto que esta parte de su universo cultural. Para él, todo acto humano y todo hecho humano es significativo, y es movido de alguna manera por el pensamiento, que no es absoluto en la medida que se halla organizado por las categorías mentales de la sociedad. Los

comportamientos humanos, los hechos humanos, adquieren coherencia, significación, constituyen una visión del mundo, a instancias de un ser privilegiado, un genio, como lo llama Goldmann, capaz de darle concreción a los hechos humanos empíricos, abstractos, que ocurren en la realidad. Es por eso por lo que para Goldmann una sociedad determinada puede ser comprendida, descifrada con más claridad, en una obra literaria, donde alcanza una mayor estructuración, significación, para su estudio y análisis.

Es importante tener en cuenta que la relación entre la vida social y la creación literaria vincula las estructuras mentales, que no son fenómenos individuales sino sociales. Esta relación entre la estructura de la conciencia de un grupo social y la obra literaria constituye una homología, aunque tengan contenidos heterogéneos y a veces hasta opuestos. Se trata de una homología estructural y no de contenido, pues la labor del creador no es la de calcar, sino la de interpretar la realidad, de darle coherencia en la estructura de la obra.

Los estudios de Goldmann inscriben la obra literaria en el marco de la evolución histórico-social, hasta el punto que el mismo Goldmann afirma que la obra literaria solo es inteligible si se la enmarca en unas estructuras inmediatamente englobantes que la explican, lo que lo lleva a decir que “para comprender realmente la significación de una obra literaria o filosófica es preciso referirla a la vida social y económica de su época” (1985, p. 61).

Concebir la literatura como instrumento evaluador de la cultura implica la elaboración de una concepción estética frente a ella. Para Goldmann, en efecto, el valor estético de la obra consiste en la afirmación de la visión del mundo en

expresiones concretas, en medios expresivos; en la adecuación entre la forma y el contenido en el texto —estructura significativa— y la forma del contenido fuera del texto —la visión del mundo de un grupo o una clase social adscrita a determinada época—. De allí que Goldmann oriente al investigador de la literatura no solo a estudiar las visiones del mundo, sino también las expresiones concretas, “debe preguntarse además cuáles son las razones sociales o individuales que hacen que esta concepción —que es un esquema general— se exprese en esta obra, en este lugar y en esta época, precisamente de tal o cual manera” (Goldmann, 1985, p.31).

Frente a la novela, género por excelencia de la modernidad, Goldmann abandona su concepto de visión del mundo como instrumento de análisis para aprehender el pensamiento de los hombres en la obra literaria. Fundamentado en su formación marxista, sociológica, investido de una visión más amplia, más crítica, comprueba que su instrumento de análisis de la tragedia —el concepto de visión del mundo— no es funcional con relación a la complejidad estructural de la novela. Inspirado en el joven Lukács, introduce nuevos elementos de corte sociológico, nutre la concepción de novela como género de la modernidad, género donde él no ve la posibilidad de que los medios de expresión afirmen la visión del mundo de un grupo social. Al contrario, la novela constituye todo un género crítico que pone en tela de juicio la visión del mundo de la burguesía, pues él ve en la novela “la transposición al plano literario de la vida cotidiana en la sociedad individualista nacida de la producción para el mercado” (Goldmann, 1964, p.24).

Para Goldmann, existe una homología entre la forma de la novela y la relación de los hombres que viven inmersos en una sociedad que produce para el mercado, convirtiendo el trabajo no en valor de uso sino en valor de cambio. Para Goldmann, en este tipo de sociedad el dinero se alza como un elemento deshumanizante, lleva a ciertos individuos, incluyendo a los creadores, a una ruptura con la sociedad y se transforman en individuos problemáticos que sienten nostalgia por los valores auténticos. De esa ruptura nace la forma de la novela, expresión artística de una sociedad caracterizada por la soledad, por la individualidad en medio de los estragos del libre mercado. La novela, a la luz de Goldmann, conecta con una sensibilidad, con una insatisfacción masiva frente a unos valores auténticos perdidos. Es la nostalgia de los valores perdidos.

Según Georg Lukács.

Lukács conecta la obra literaria con la cultura mediante el concepto de “forma”. La “forma”, dice Lukács, es la expresión de un alma —el alma, en el ser grande, es la insatisfacción frente al mundo, un alma que aspira a otra cosa. El alma es la crítica—. El mundo es un caos; la forma es el orden, la armonía entre lo espiritual y lo material. En las distintas épocas, de acuerdo con el grado de disonancia o de armonía que se establece entre el alma y el mundo, el interior y el exterior, la forma da cuenta de los estadios de la existencia. Así, en la epopeya, por ejemplo, la forma expresa la adecuación del alma y el mundo, de lo interior y lo exterior, donde la vida reposa en una totalidad, donde el héroe tiene

de antemano su destino asegurado. Esta forma de la epopeya contrasta con la forma trágica, que es el resultado de la configuración de un héroe solitario vigilado por un dios mudo, que renuncia a un mundo donde no existen los valores en los cuales él se dimensiona como ser axiológico, ausencia que lo lleva a encontrar su afirmación como tal en un acto de trascendencia, en obediencia a Dios, al cumplimiento de unos valores absolutos. Este héroe solitario sin interlocutores válidos en su destino —excepto el destinatario del texto, el lector que lo escucha en su sorda desesperación—, a diferencia del héroe de la novela no emprende búsqueda alguna en un mundo sin valores; le dice “no” al mundo, sin opción, porque su renuncia es radical, sin vacilación. La tragedia es la forma literaria de la soledad, negación de toda vida, donde la disonancia entre el alma y el mundo es absoluta.

Frente a la tragedia, la forma de la novela, en respuesta a las características de una clase de vida que exige otra forma literaria, configura un héroe inmerso en una ambigüedad que le dice “no” al mundo, pero sin renunciar a él porque aún lo asiste un hálito de esperanza, a pesar de todo; situación que lo convierte en héroe demoníaco, en un buscador de su destino que emprende su aventura, abandonado ya por Dios.

Este tipo de héroe que emprende su propia búsqueda, que establece una ruptura vacilante con el mundo, es el héroe que constituye la esencia de la novela. La novela para Lukács es, precisamente, la historia de un héroe demoníaco o problemático que emprende una búsqueda degradada, sin honor, en un mundo igualmente degradado; envilecido, donde los valores auténticos se han esfumado. La forma de la novela que estudia Lukács es el producto de unas condiciones de vida

donde los valores auténticos ya no existen, donde surge un conflicto entre el mundo interior y el exterior, entre el alma y el destino. Para Lukács, al igual que para sus homólogos, la novela es un proceso, en contraste con otros géneros que se encuentran acabados.

Según Mijail Bajtín.

Frente al estructuralismo genético de Goldman, Bajtín, a decir verdad, elabora una mayor complejidad en cuanto a su concepción teórica para valorar la dimensión estética y significativa de la obra literaria. En oposición al binarismo del formalismo (forma-contenido), Bajtín incrementa otros elementos. Para él, la forma del material lingüístico no es suficiente —por eso la lingüística no puede abarcar axiológicamente la literatura— para construir la valoración estética y significativa del texto. De la misma manera —dice Bajtín al respecto en un ejemplo esclarecedor— como el escultor no puede imprimir ningún valor ético ni cognoscitivo sobre el mármol, material de su trabajo, el escritor, aunque en ciertas circunstancias diferentes, no se dedica exclusivamente a valorar las palabras en el sentido axiológico, pues su labor consiste más que todo en imprimir una visión axiológica sobre una porción del mundo, de la vida, de la cultura, a través de un material verbal ética y estéticamente escogido y organizado.

Ya sabemos a la luz de Bajtín que el creador encuentra una realidad exterior valorada, expresada de manera prosaica. Esa realidad, ese mundo constituye el contenido al que el escritor debe imprimirle su valoración particular desde lo ético y lo estético, siempre de manera crítica, pues en el arte,

como nos lo recuerda Bajtín, todo es evocado, invocado, reconocido; pero dentro de una nueva visión, que constituye en suma el toque de la originalidad, de la innovación.

Así, Bajtín, introduce dos elementos al concepto de forma: las formas composicionales y las formas arquitectónicas. Las primeras organizan el material verbal y tienen un valor estrictamente técnico: “establecer hasta qué punto realizan adecuadamente la tarea arquitectónica” (Bajtín, 1975, p.26). Las segundas constituyen el valor espiritual que el hombre estético logra en su obra, el redondeamiento, la evaluación del mundo, que, por supuesto, va ligada al material verbal, al contenido, a la diversidad de ideas que el creador encontró moldeadas ética y cognoscitivamente, que es de origen extra-literario. En Bajtín, el valor estético de la obra literaria está definido por la evaluación crítica que el creador hace del contenido. Es decir, frente a la evaluación de la realidad, expresada de manera prosaica, el creador debe imprimir su propia visión crítica con un material verbal adecuado. Mientras en Goldman la forma es lograda por un ser privilegiado, al que llama genio, en Bajtín la forma arquitectónica es el acabamiento, el redondeamiento llevado a cabo por un ser axiológico que imprime su visión crítica, su valoración particular frente al contenido.

Para Bajtín, la novela, que es un género producido y alimentado por la modernidad, tiene su génesis en la risa, que todo lo acerca, lo familiariza, lo desacraliza, aspecto este que la distancia de la epopeya, que venera el pasado absoluto, frente al que hay que guardar respeto, devoción. A diferencia de la epopeya y la tragedia, que son géneros acabados, petrificados, porque se inscriben en el pasado absoluto donde

no hay nada que construir, la novela tiene contacto con la contemporaneidad, con una vida que no tiene principio ni fin. Por eso Bajtín no concede una definición acerca de la novela, pues ella como género está inmersa en un proceso de formación.

La novela tiene su origen en la risa, pero el cronotopo —término que Bajtín introduce en su universo teórico para representar el concepto de la intervencionalidad axiológica del tiempo y el espacio en la obra— es el elemento que “determina la unidad artística de la novela en sus relaciones con la realidad” (p. 393). El tiempo y el espacio, mirados antes en el análisis literario como meros elementos esquemáticos, vaciados de todo tipo de significación, adquieren un sentido valorativo en la obra literaria, dan cuenta de la lectura axiológica que el autor hace de la realidad. El cronotopo del camino, como dice Bajtín, ha determinado los argumentos de la novela española del siglo XVI. Don Quijote, por ejemplo, salió al camino “para encontrarse en él con toda España: desde un presidiario que va a galeras hasta un duque” (p. 393). En Bajtín lo estético de la obra está definido por lo axiológico. Y el tiempo y el espacio, intervencionales indisolublemente en el cronotopo, son axiológicos, dadores de forma.

Todo en la novela está conectado con la cultura desde lo axiológico. El hablante de la novela es un ideólogo que utiliza un lenguaje donde va implícito un punto de vista crítico sobre el mundo. Todo en la novela está conectado con la cultura desde lo axiológico. El hablante de la novela es un ideólogo que utiliza un lenguaje donde va implícito un punto de vista crítico sobre el mundo. Y no solo el héroe como hablante de un lenguaje especial, ideológico, social, sino visto como un ser

con conciencia propia desde su mundo correspondiente, independiente del autor, al igual que los otros personajes, como en el caso de las novelas de Dostoyevski, donde se rompe el plano de lo monológico y reina “la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas” (Bajtín, 1979, p. 16).

Ante la óptica común de concebir la literatura inscrita en la cultura, Goldmann, Lukács y Bajtín coinciden en muchos aspectos y se separan en otros. El punto de contacto vital consiste en la evaluación que asume el acto creador frente a la cultura. En el caso de Goldmann, existen valores positivos en el seno de la sociedad que merecen ser afinados en la obra literaria. Lukács considera que “el poder dar forma es fuerza juzgadora, algo ético, y en toda configuración está contenido un juicio de valor” (Lukács, 2013, p. 272). Para Bajtín, lo importante no es lo que el personaje represente para el mundo, sino lo que este representa para el personaje, su visión axiológica frente al mundo.

Goldmann, Lukács y Bajtín, tres estudiosos inconmensurables de la obra literaria cuyos aportes contribuyeron a construir una nueva visión frente al funcionamiento del texto literario dentro de su dimensión estética y significativa. No obstante, la diferencia entre el concepto de visión del mundo, elaborado por el estructuralismo genético de Goldmann, y observado críticamente por Julia Kristeva, y el concepto de forma arquitectónica de Bajtín, constituyó en verdad el paso de la sociología a la sociocrítica. La afirmación de la visión del mundo de un grupo o de una clase social mediante unas expresiones concretas adecuadas en la obra literaria, es enfáticamente criticada por pretender darle a esta una

excesiva unidad y coherencia y porque no permite captar, como modelo de análisis, el universo complejo, polisémico y ambiguo de la misma —carencias que Goldmann reconoció y suplió antes de su muerte—. En oposición del modelo de Bajtín, donde el contenido es asumido a la luz de una valoración crítica y la forma consigue equilibrio dentro de una “multiplicidad cultural” —la expresión feliz pertenece a Hélène Pouliquen—. En este sentido, a partir de las interpretaciones del universo teórico de Bajtín, la Sociocrítica ve la obra literaria, en su dimensión estética y significativa, como una máquina semiótica productora de sentido conectada con la cultura desde una mirada crítica frente a la multiplicidad de voces que constituyen la sociedad.

Según Pierre Bourdieu.

Pierre Bourdieu representa una nueva visión dentro del análisis sociológico en los diferentes campos de la cultura. Frente a la inscripción de la literatura en la cultura, en este caso lo que tiene que ver con el estudio del campo literario, Bourdieu introduce una mirada más compleja, elaborada en un universo teórico que surge a partir de una serie de investigaciones llevadas a cabo por el sociólogo francés en los diferentes espacios del mundo social de Francia y en lo que respecta a su literatura. Su modelo de análisis con relación al campo literario —donde la literatura es concebida como el resultado de una red de relaciones dentro de un espacio social específico que entra en relación a su vez con otros espacios sociales— puede verse como una revisión a los distintos enfoques con que se venía viendo la literatura en

cuanto a las relaciones que establece con la cultura y la sociedad.

La literatura, la obra literaria en concreto, ya no puede concebirse, a partir de Bourdieu, como una realización aislada donde el único artífice en el proceso de creación es el escritor. Su relación con los diferentes espacios de la cultura, bajo la lupa del investigador francés, es objeto de estudio desde la perspectiva de varios ángulos, donde se advierte una interacción estructural compleja. Es decir, la obra literaria es un producto cultural en todas sus dimensiones; está inscrita en la esfera de la cultura a través de redes intrincadas, no solo desde el primer momento de su génesis y producción natural, sino también a lo largo de su desarrollo como producto de uso, de consumo.

Todo lo anterior afirma, como una forma de entrar con cautela al universo teórico de Bourdieu, que la obra literaria no pertenece a la concepción exclusiva del escritor, sino a toda una red de interrelaciones, en cuyas bases estructurales se cuentan, entre otros, agentes como los mismos productores culturales, las bibliotecas, los editores, los críticos, los profesores de literatura —que preparan a su vez a los futuros consumidores de literatura—. Al contrario de lo que se creía tradicionalmente, Bourdieu nos plantea que el mismo autor no es siquiera en últimas el responsable del valor estético de la obra. “El productor del valor de la obra no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como fetiche al producir la creencia en el poder creador del artista” (Bourdieu, 1995, p. 339). Fuera de esta red de relaciones de intercambio a través de la cual se produce y circula, no se puede conseguir el aval

de poder de consagración de la obra. Es decir, Bourdieu percibe la obra de arte —literaria, en este caso— como expresión del campo en su totalidad, teoría que rechaza otros tipos de análisis, como el intertextual, por ejemplo, que pone la definición de la obra en relación con un conjunto de obras.

En el constructo teórico de Bourdieu, el mundo social está parcelado en regiones de práctica social, en campos que tienen sus propias reglas de juego. El campo, para precisar de una vez, es una red de relaciones objetivas entre posiciones. Esas relaciones pueden verse en el plano de la dominación o la subordinación, de la complementariedad o el antagonismo. De todos modos, se trata de un universo social constituido por espacios conflictivos, permeado por desigualdades de recurso, de poder. Esta desigualdad se entiende en la medida en que no todos los agentes que integran el campo llegan al juego con las mismas disposiciones. Algunos, más que otros, ostentan un mayor “capital”, que puede ser cultural, económico, político, social o simbólico. No todos los agentes que están situados en el campo comienzan el juego con las mismas disposiciones. En el campo literario, por ejemplo, para ser más explícitos, los escritores que llegan con un capital cultural de mayor volumen, estructura y trayectoria, tendrán más posibilidades de arriesgar en sus apuestas que aquellos que no posean estas energías sociales acumuladas. Los agentes, en suma, no tienen los mismos recursos acumulados a lo largo del tiempo. Esta es la causa por la cual un campo no es un simple agregado de individuos, productos e instituciones, sino un espacio de conflicto, donde cada agente y cada obra cobran definición por oposición a los restantes. Esto, como dice Bourdieu, estructura el campo, lo vertebrada, en un momento

histórico. Piénsese, por ejemplo, en las oposiciones entre escuelas, géneros, estilos, autores; en los antagonismos de las academias, de los círculos literarios. Esta estructuración del campo, construida a partir de la oposición, donde cada agente propugna por definir su situación, obliga a dejar a un lado los tipos de análisis que apuntan hacia el autor y su obra, colocando a estos en una abstracción, gravitando por fuera de la estructura del campo, que es el espacio que los define.

En este sentido, el campo literario, como todo campo del mundo social —económico, político, de poder, etc.—, es un espacio de relaciones de fuerzas, de posiciones, de tomas de posición que propugnan por imponer la definición legítima de las prácticas. En su seno, algunas fuerzas tienden, en virtud del capital acumulado interiorizado o incorporado, de la formación que se manifiesta en calidad de “habitus”², motivadas por los intereses, a transformar o conservar desde la posición de pretendiente o paradigma fuerzas heterodoxas y fuerzas ortodoxas. Frente a las demás posiciones, el agente asume una toma de posición. Pero esa toma de posición del escritor no surge ni mucho menos exclusivamente a instancias del volumen, estructura, y trayectoria del capital cultural del escritor. No acontece de manera mecánica. Surge, eclosiona en virtud del juego dialéctico frente a las demás posiciones. El agente observa, aprecia, clasifica el estilo de cada jugador

² “Por Habitus, Bourdieu entiende el conjunto de esquemas generativos a partir de los cuales los sujetos perciben el mundo y actúan en él” (Wikipedia <https://es.wikipedia.org/wiki/habites>). En una definición más nuestra, “es la concreción en un ser humano de ese proceso de formación. Todo ser posee un habitus. García Márquez empezó admirando a Piedra y Cielo. Esto es un habitus literario” (Hélen Pouliquen, cátedra de Sociología de la Literatura, I.C.C.).

—los otros escritores que constituyen el campo literario— para luego asumir una toma de posición, pues en el campo literario, donde “el espacio de las posiciones tiende a controlar el espacio de las tomas de posición” (1995, p. 343), el escritor, con su capital cultural a cuestas, participa, por así decirlo, de un enfrentamiento con otros escritores, con otras posiciones y tomas de posición establecidas por superar.

En el campo literario, cada agente y cada obra se definen por oposición a las posiciones de los restantes agentes y las otras obras. En este orden de ideas, no es posible, interpretando a Bourdieu, captar la singularidad de una obra en particular si no se inscribe en el espacio de las otras. Es decir, un texto no se puede leer adecuadamente si no se adscribe en el universo de las obras que lo definen.

Es por eso por lo que, en el campo de producción, los escritores ingenuos están condenados de antemano al fracaso, porque es menester que un agente que ingresa al campo esté al tanto de lo que están haciendo o han hecho, incluso lo que harán los otros escritores. Es necesario, en este caso, que el campo se vea en perspectiva histórica, a la luz de su pasado, y también en la proyección de su porvenir. Sobre todo, porque el autor, en el universo de Bourdieu, es un creador, el resultado histórico de un constante proceso dentro de un juego de relaciones. En este caso, los productores autónomos ganan en relación de fuerza simbólica, a diferencia de aquellos que sucumben a la exigencia del mercado. Esto subdivide el campo en su estructura: un subcampo de gran producción, que se encuentra simbólicamente excluido y desacreditado en la medida en que atiende más las exigencias del mercado que a las posiciones o tomas de

posición de los otros productores del campo. El subcampo de producción restringida, donde los productores tienen como únicos clientes a los demás productores, que son a la vez sus propios competidores. En el subcampo de producción restringida se da el caso contrario a lo que ocurre en la lógica del campo del poder y del económico, pues aquí, en el subcampo de producción restringida, se excluye el afán de adquirir beneficio económico, se condenan los honores y las grandezas temporales en aras de la consagración simbólica. En este sentido, el orden literario se alza como un verdadero desafío a las formas del economicismo, pues los agentes que lo integran son desinteresados frente a las contrapartidas que deberían recibir a cambio de la inversión que han hecho, ajenos a todo éxito comercial, a la consagración social. Son, en rigor, los verdaderos artistas, los que aman el capital simbólico.

Los agentes y sus obras no se definen de manera exclusiva en relación con los demás productores y las obras que constituyen el campo, sino también en relación con su público. Dentro del campo literario nada divide más a los productores culturales que este tipo de relación que configura el mercado, el éxito comercial representado en el consumo, en la venta de los libros —para lo cual tienen que someterse a las exigencias de la publicidad—. Los defensores del principio de jerarquización autónoma rechazan a aquellos, los heterónomos que atienden las solicitudes de la demanda externa. A partir de este hecho, se construye una oposición entre los productores culturales: los escritores heterónomos que escriben para el público y los escritores autónomos que escriben obras que están en la obligación de hacerse un público. En este último

caso, cuando el escritor encuentra unos lectores, cuando ocurre ese ajuste a la demanda, no sucede de manera consciente, es coincidental, no resulta de una búsqueda premeditada.

No obstante, para Bourdieu, los escritores y los intelectuales, a pesar del grado de autonomía que presentan, a espaldas del interés comercial, son dominados en cierta medida en sus relaciones por los que poseen poder económico y político, sin olvidar que la misma clientela de los productores culturales proviene del campo del poder. Desde esta perspectiva, la autonomía del campo literario es relativa, aunque es bueno decir que esa dominación que los interfiere de alguna manera se da en el plano de lo personal y a través de mecanismos generales como es el mercado. Esa dominación, cuando se pertenece con autenticidad al seno del campo, esto es, cuando la naturaleza del reconocimiento del escritor no se mide a través del éxito comercial ni con la simple consagración social, sino con la acumulación del capital simbólico, no se asume como imperativo en el principio de jerarquía interna del campo literario.

Lo anterior no quiere decir que en un momento dado el capital simbólico del cual goza el escritor, sin haber perturbado el grado de autonomía de su trabajo dentro del campo literario, no sea transferible al capital económico, ajustándose a las reglas del mercado. De esta manera, Pierre Bourdieu, el sociólogo francés, conecta la obra literaria con la cultura a través del concepto de campo, dentro de una red.

De igual manera, para el sociólogo Pierre Bourdieu el productor de literatura es orientado en su proceso escritural por ciertos elementos que pueden explicar su percepción del mundo, por las voces que moldean histórica y culturalmente

su pensamiento, lo que denominó **habitus**. El habitus es adquirido por el escritor a través de su origen social, de las influencias familiares y educativas. El habitus —prácticas culturales que gobiernan la conducta del ser en la adultez—, o su ruptura con él, llevarán al futuro escritor a tomar posición dentro del campo literario, que consiste en una red de relaciones dentro de ciertas reglas que explican de alguna manera la obra literaria. Pierre Bourdieu considera que la mediación determinante entre la sociedad y la literatura, el elemento explicativo último, es el campo.

Según Mario Vargas Llosa.

Mario Vargas Llosa también inscribe la génesis de la obra literaria en la cultura, y ve en el novelista a un ser atormentado por una ruptura traumática que desea reparar a través de su obra. Un ser agobiado de fantasmas que trata de saldar mediante la escritura. Para él, el creador es un productor cuyas fuerzas de creación provienen del seno de la cultura. Exiliado de la realidad, al margen de ella, el escritor les da rienda suelta a sus impulsos de creación, en obediencia a una necesidad vital, de unos fantasmas que lo rondan y le exigen el reposo de la escritura. En este sentido, el escritor se toma como un exorcista. Vargas Llosa conecta la obra literatura a través de los fantasmas del escritor: este ha sido sustraído con desgarramiento de la realidad. Algo le pasó que lo marcó hondamente.

**EN NOVIEMBRE LLEGA EL ARZOBISPO
Y EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA:
DOS VISIONES FRENTE AL DETERIORO**

El objetivo de este trabajo consiste en evaluar las propuestas estéticas de Héctor Rojas Herazo y Gabriel García Márquez en sus respectivas novelas *En noviembre llega el arzobispo* y *El coronel no tiene quien le escriba*, teniendo en cuenta el concepto de campo, específicamente el de campo literario —concepto introducido por el sociólogo francés Pierre Bourdieu como una mediación entre la sociedad y la literatura—, y otras reflexiones de la Sociocrítica. El análisis busca hacer perceptible en la puesta de forma la toma de posición asumida por los dos escritores y poner en relación las dos obras citadas desde el punto de vista axiológico. Se centrará en las apariencias de la puesta en forma, en el sistema de personajes, en el manejo del tiempo y el espacio, elementos a través de los cuales el autor configura su ideología, su evaluación del mundo, pues la interpretación de la realidad, además del contenido de la obra, se encuentra en los elementos formales de la escritura. Una forma de narrar implica, en este sentido, la construcción de una ideología.

Héctor Rojas Herazo y Gabriel García Márquez surgieron como dos escritores del subcampo literario del Caribe colombiano, pertenecientes a la misma generación e identificados en una misma apuesta con relación a otras posiciones en el campo Literario colombiano: trascender el discurso de la

novelística nacional de tintes localistas que se venía dando en Colombia durante la década de los cincuenta y del sesenta. Al respecto, el logro literario de cada uno de los dos escritores ya ha sido establecido por los agentes del campo y el público lector, reflejado de algún modo en el gradual capital simbólico que ellos ostentan.

No se trata de dar una amplia información acerca de las características de esa novelística colombiana evaluada por ambos escritores desde sus respectivas posiciones en el campo, pero es menester decir que el discurso racionalista del realismo en el que se enmarcaban las novelas de este período ya no resultaba suficiente como instrumento de interpretación y, por consiguiente, de expresión para abarcar la complejidad de la realidad colombiana en sus diferentes matices históricos y sociales. Se hacía necesaria la construcción de nuevas técnicas narrativas para ponerlas al servicio de la exploración de una realidad que estaba asistiendo al revestimiento de detalles más intrincados; “otras soluciones técnicas para construir una imagen plurivalente de lo real” (Chiampi, 1983, p. 22) desde el punto de vista de la literatura. Era inevitable otro discurso nutrido de imaginación —entendida esta como un proceso para crear algo nuevo a partir de lo conocido—, de nuevas metáforas que ampliaran la significación y pusieran en el mismo plano, con el mismo desparpajo, lo natural y lo sobrenatural, en lo cual Kafka ejerció una gran influencia en la toma de posición literaria del joven García Márquez a través de *La metamorfosis*, nuevas estructuras narrativas que propiciarán en el lector una experiencia

axiológica más rica, haciendo más dinámica la relación entre el narrador y el lector.

La forma burguesa de la expresión de la novela, el realismo, que implicaba un estilo descriptivo y psicológico de observar a individuos en sus relaciones personales y sociales, dio paso a la necesidad de una nueva forma de expresión (Fuentes, 1991, p. 82). Es decir, el realismo tradicional, que había agotado sus procedimientos para configurar literariamente la realidad, como lo anota Irlemar Chiampi, no era ahora el instrumento apropiado para comprender la complejidad de las estructuras sociales de América, de la manera como lo habían hecho Rómulo Gallegos en *Doña Bárbara* y Jorge Icaza en *Huasipungo*, o Ciro Alegría en *El mundo es ancho y ajeno*, entre otros; escritores formidables que según García Márquez removieron la tierra “para que los que vinieron después pudiéramos sembrar más fácilmente” (García Márquez, 1991, p. 119).

En coherencia con lo anterior, en cuanto a la necesidad de construir un novedoso discurso literario, no para satisfacer ni mucho menos el prurito de la experimentación, de la moda, sino a instancias de la realidad, para interpretar y expresar la urdimbre de una realidad diferente, el mismo García Márquez ha declarado, en algunas de sus tantas entrevistas, que sus primeros cuentos de corte intelectual, inspirados por la prosa narrativa de Kafka —*La Tercera Resignación*, entre otros—, quien le enseñó a naturalizar lo sobrenatural, estaban desfasados frente a la realidad colombiana. La revuelta del 9 de abril en Bogotá como consecuencia del asesinato del líder

liberal Jorge Eliécer Gaitán, donde participó confundido en la turbamulta, lo hizo reflexionar en torno a su papel como escritor en la sociedad. Aquel día en la noche, “comprendí verdaderamente en qué país vivía, hice un balance a fondo de mi vida, y me di cuenta de que mis cuentos tenían muy poco que ver con aquella realidad”. Su novela *El Coronel no tiene quien le escriba*, como lo veremos más adelante en el análisis, es la inscripción, la evaluación de una parte de la Historia de Colombia; un contenido que adquiere otra dirección en la puesta en forma con la que apuesta frente a la posición de otros escritores del campo literario colombiano, que habían hecho de sus obras de la “violencia” un obituario, dejando a un lado el verdadero drama de los vivos.

Héctor Rojas Herazo consideró pertinente superar la escritura terrígena, ir más allá del descriptivísimo documentalista de los valores autóctonos y telúricos de América, sin pasar por alto su valoración de los aportes de *Doña Bárbara*, cuyas estructuras narrativas realistas fueron de gran incidencia en su formación literaria y en su proceso cognitivo para empezar a descifrar la realidad de América Latina.

El aporte de Gabriel García Márquez, que ocupa una posición central en el campo literario de Colombia, y de Héctor Rojas Herazo, cuya propuesta estética fue valorada discretamente por los agentes del campo, ocupando por lo tanto una posición marginal en el mismo, fue el de inscribir en el texto literario una porción de la Historia colombiana mediante formas concretas exigidas por un tipo de realidad determinada.

Los dos escritores no fueron inicialmente del campo. García Márquez estudió algunos años de Derecho y Héctor Rojas Herazo ejerció, para ganarse la vida, la docencia; y con profunda vocación, la poesía y la pintura. En este sentido, como lo constataremos más adelante en el análisis, Rojas Herazo es un poeta y un pintor desplazado a las estructuras narrativas. Es decir, el escritor de Tolú proyecta en su prosa narrativa el juego de las metáforas, y tiene una preocupación de la realidad que manifiesta en el colorido de su escritura: copándola en su totalidad a través de un excesivo uso de la descripción de los detalles más ínfimos de los entornos y contornos de los espacios.

No obstante, ambos escritores, oriundos del Caribe colombiano, rodeados de un buen ambiente literario, ingresaron al campo a instancias del conocimiento que adquieren en torno a la novelística del campo literario colombiano y del universal, pues los dos escritores necesitaron apreciar estructuras narrativas de autores europeos y norteamericanos, como William Faulkner, Ernest Hemingway, Virginia Wolf, León Tolstói, entre otros, para evaluar la realidad latinoamericana. García Márquez, en compañía de sus amigos de Barranquilla, estuvo atento a lo que pasaba en el interior del campo literario colombiano y disputaba en ese entonces con los escritores del interior del país la legitimación del nombramiento de la realidad. En un artículo publicado en “El Heraldó” el 14 de marzo de 1950, escribió en ocasión de una visita de Héctor Rojas Herazo a Barranquilla:

Poesía desbordada, en bruto, las de Rojas Herazo no se daba entre nosotros desde que las generaciones literarias inauguraron el lirismo de cintas rosadas y pretendieron imponerlo como código estético (García Márquez, 1991, p. 201).

Para Héctor Rojas Herazo, una nueva visión de narrar hacía presencia en el continente. Una nueva visión de narrar que iba desde *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, hasta *El Astillero*, de Onetti, donde se empezaba a rescatar la metáfora, abandonada hacía tiempo por el realismo. El psicologismo y costumbrismo con que el realismo construía los personajes no resultaba ya suficiente. El discurso lógico del realismo de *Doña Bárbara*, por ejemplo, o de *El Cristo de Espaldas* de Eduardo Caballero Calderón y *Tierra Mojada* de Manuel Zapata Olivella, en Colombia, empezaba a ser subvertido por una imaginación febril que desquiciaba el orden racionalizado. La fábula, en las estructuras narrativas, se fragmentaba dentro de un tiempo regresivo, simultáneo; los planos se multiplicaban en el espacio de las acciones, a la manera cinematográfica; la caracterización de los personajes adquiriría una mayor dimensión polisémica, y se establecía un dinamismo más dialéctico entre el narrador y el narratorio a través de la diversidad de las focalizaciones; el surgimiento de un nuevo lenguaje, el lenguaje de la ambigüedad, de la pluralidad de significados, que profanaba y contaminaba una retórica sagrada a través del desorden y el humor; inaugurando, dentro de una elaboración crítica, una nueva forma de decir aquello que no se había nombrado.

En fin, una nueva visión de narrar había encontrado el camino adecuado a sus propósitos estéticos, exigido por la compleja configuración de la realidad latinoamericana, porque al fin y al cabo “el deber primordial del novelista”, dice Rojas Herazo (1976, p. 105), “es mirar su contorno en profundidad, instalarse”. De esta manera, “el escritor se enfrenta a la realidad y trata de desentrañarla, de descubrir lo que hay de misterioso en las cosas, en la vida, en las acciones humanas” (Chiampi, 1983, p. 22). Una nueva realidad histórica, compleja, urdida por elementos disímiles y provenientes de culturas heterogéneas, “subvertía los patrones convencionales de la racionalidad occidental”, exigiendo otra forma de ser interpretada y significada en el texto literario.

Ante este estado de evolución narrativa en el continente, Héctor Rojas Herazo y Gabriel García Márquez construyen sus propuestas estéticas a partir de una realidad concreta a la que evalúan, dentro de un esmero de inscribir la Historia en el texto literario. *En noviembre llega el arzobispo* y *El coronel no tiene quien le escriba*, son dos visiones estéticas distintas que ofrecen elaboraciones axiológicas en sus respectivas formas técnicas acerca de un mismo problema: la degradación del ser y el deterioro de las cosas. Ambas interrogan el origen de la degradación, del deterioro, de la decadencia, de la soledad.

La toma de posición de Héctor Rojas Herazo en la novela que nos ocupa surge a partir de intereses, problemas y preocupaciones diferentes a las observadas y experimentadas por García Márquez. *En noviembre llega el arzobispo* los problemas de carácter social están en íntima relación con la hegemonía de un gamonal y la idea con que los habitantes de

Cedrón, el espacio de las acciones, asumen el socorro de Dios en cuanto a lo que tiene que ver con la salvación de las “almas”. En *El coronel no tiene quien le escriba*, la toma de posición del autor, según Bourdieu, la evaluación del mundo, en el universo teórico de Bajtín, está elaborada desde la perspectiva de una problemática social que pone en primer plano el drama de un viejo coronel que padece los estragos de la precariedad a causa de la desidia del Estado. En coherencia con lo anterior, podemos construir unas hipótesis iniciales: La toma de posición del autor de *En noviembre llega el arzobispo* la concebimos en los términos de responsabilizar al sistema de valores patriarcal, en cabeza de un gamonal, como principal causante del deterioro del ser. En *El coronel no tiene quien le escriba*, la toma de posición del autor se puede plantear de la siguiente manera: el individuo asiste al drama de su propia degradación en virtud de la irresponsabilidad de un Estado que legitima un orden social de injusticia y justifica de alguna manera la violencia.

El objetivo del análisis en este caso —es bueno repetirlo— consiste en concretar en la puesta en forma la toma de posición, pues, como ya se sabe, en las apariencias de la puesta en forma se hace perceptible la evaluación del mundo del autor, su ideología. Es necesario decir antes que todo que tanto Héctor Rojas Herazo como Gabriel García Márquez no entraron en ruptura total con las viejas formas narrativas del realismo tradicional. No echaron por la borda lo que se había construido en el campo literario. Rojas Herazo valoró la influencia de *Doña Bárbara* en su obra; García Márquez, sobre todo en *El coronel no tiene quien le escriba*, tomó elementos

del costumbrismo, que es una forma del realismo, así como lo mencionó en el libro *Dos soledades: Un diálogo sobre la novela en América Latina*:

Es que yo creo en el costumbrismo, los elementos dados, los temas, los factores de vida que se encuentran, son auténticos, pero están mal vistos. Es decir, son reales, existen, eso sí, novelas inéditas de escritores latinoamericanos y es extraño encontrar una que no tenga influencia de Faulkner (García Márquez & Vargas Llosa, 2021).

En noviembre llega el arzobispo no es ni mucho menos un alegato contra el latifundio. Ni representa la lucha del hombre contra la naturaleza. Es la soledad del hombre, enfrentado a un orden establecido. Se detecta ahí los estragos físicos y espirituales del hombre, su degradación. Esto, desde luego, la distancia de las novelas que Vargas Llosa llamó “primitivas”. A pesar de las influencias, Héctor Rojas Herazo no copia a los escritores europeos, copia la realidad; no le sirve a la realidad, se sirve de ella. Méritos que Carlos Fuentes y Vargas Llosa reconocen en el nuevo escritor latinoamericano. Héctor Rojas, sin ambages, lo es. No obstante, *En noviembre llega el arzobispo*, alejándose un poco de lo que Vargas Llosa ha llamado “novela de creación”, aún presenta personajes estereotipados. Algunos encarnan la crueldad, como es el caso de Leocadio Mendieta, el gamonal; otros, como Etelvina, la resignación. Su trama excluye el misterio. Todo es previsible. Con su estilo frondoso, con el tono de una expresividad desbordante, Héctor Rojas Herazo persiste en esa minuciosidad con la que los escritores como Rómulo Gallegos describieron la naturaleza.

Se regodea con el mismo léxico que se venía dando. Plasma hasta el último resquicio de la realidad, no la artificialidad, la irrealidad que es el producto de la imaginación, como dice Vargas Llosa. Sus personajes, en los diálogos, están oscurecidos de provincialismo.

Las falencias anotadas, de las que en nuestro parecer adolece *En noviembre llega el arzobispo*, unidas al hecho de que la novela no presenta las posibilidades del hombre en la construcción de su destino, por encima de la fatalidad, pero muestra, en cambio, sus opresiones sin salida, en las que el hombre es fulminado sin esperanzas, oscurecido por los designios de su fatalidad, podrían explicar de algún modo el rezago que tuvo Héctor Rojas Herazo frente a la escritura de García Márquez. La crítica tradicional ha atribuido la poca consideración de la novela de Héctor Rojas Herazo a la eventualidad de haber sido publicada en 1967, año en que apareció *Cien Años de Soledad*. García Márquez, cuyas obras, dentro de una visión moderna, presentan el drama del hombre, con todos sus poderes, en la búsqueda de su destino, ha guardado silencio al respecto. Él, al igual que Rulfo cree que es el tiempo lo que cristaliza la calidad de su obra.

Antes de adentrarnos al análisis sociocrítico, es necesario asomarnos al habitus del autor, de Héctor Rojas Herazo en primera instancia, con el fin de encontrar algunos elementos que puedan explicar su percepción del mundo, las voces que moldearon histórica y culturalmente su pensamiento, pues, como dijo Bajtín, toda conciencia individual es una construcción social: los seres humanos somos hablado por las voces de la cultura, por los discursos que circulan en el espacio social. El

habitus, de algún modo, conecta con la toma de posición del autor, pero no es suficiente para comprender la obra.

Héctor Rojas Herazo dijo alguna vez que en los días de su infancia —período de su vida que siempre quiso contar— le tocó presenciar el valor con que su abuela Celia, que habría de ser un personaje recurrente en sus obras, luchaba contra la lenta destrucción que asolaba el antiguo esplendor de la casa donde había nacido. Fue testigo ocular y sensorial de ese proceso de deterioro al que eran sometidos los bienes de su familia. Su obra, desde *Respirando el verano* hasta *Celia se Pudre*, pasando, desde luego por *En noviembre llega el arzobispo*, registra la pulsión por nombrar la ruina, la decadencia, la degradación, el deterioro, dentro de sistemas de isotopías que dominan el eje narrativo de la obra, como lo veremos más adelante en el análisis. La novela, en su generalidad, está permeada por ese sistema de isotopías que proyecta la ruina en diferentes direcciones. Y es que el novelista, como lo anota Vargas Llosa, no elige sus temas, es elegido por ellos:

En el dominio específico de sus fuentes, el suplantedor de Dios es un esclavo de determinadas experiencias negativas de la realidad, de las que ha extraído la voluntad de escribir y de la que esta voluntad se nutre en su praxis. Pero en el ejercicio de su vocación el novelista se libera. La escritura es un exorcismo (Vargas Llosa, 1971, p. 361).

ANÁLISIS SOCIOCÍTICO DE *EN NOVIEMBRE LLEGA EL ARZOBISPO*

El hecho de que en la novela *En noviembre llega el arzobispo* se sepa de la existencia del gamonal Leocadio Mendieta a través de la evocación de los otros personajes, no parece ser un elemento gratuito de la estructura narrativa. En primer lugar, se trata, en el aparatage semiótico de la novela, de una intención del narrador de construir la idea de que alguien, que se mueve como un fantasma, lacera el recuerdo de los demás, de aquellos seres desdichados que aún recuerdan las acciones de injusticia, los gestos que constituyen el poder destructor del gamonal. Si vemos el habitus como un sistema de disposiciones y de percepciones que el ser adquiere de manera natural en determinado contexto —en la familia, en la sociedad, a través de los libros, etc.— y que orienta de alguna manera el pensamiento y el comportamiento de los agentes, entonces podríamos construir la idea de que la forma de presentar en este caso al protagonista de la novela tiene sus orígenes en las estructuras narrativas de *La guerra y la paz*, la famosa novela de León Tolstói, donde Napoleón, en algunos pasajes de la obra, es evocado por los personajes que en las fiestas hablan en torno a la guerra. En una que otra entrevista, Héctor Rojas Herazo (1994, p. 8) incluye entre sus mejores libros *La guerra y la paz*. En *En noviembre llega el arzobispo*, Leocadio Mendieta es el causante de muchas cosas malas que han sucedido en Cedrón, pero eso solo se sabe a través de los personajes que aún recuerdan con rencor las crueldades del gamonal.

En noviembre llega el arzobispo le da forma a un cuestionamiento a la hegemonía de un gamonal en un pueblo donde se origina un proceso de deterioro que alcanza la superficie de las cosas y los valores de los seres, reduciéndolos a la resignación y a la desidia. La novela, como lo han visto algunos estudiosos de la obra de Héctor Rojas, acentúa básicamente tres líneas temáticas centrales que pueden enunciarse así: la primera, donde se nos presenta un tipo de sociedad en la que la inocencia de la infancia, representada en los mismos hijos del gamonal y en algunos niños del pueblo, se deforma por la presencia del miedo; la segunda temática nos plantea los diferentes niveles de opresión a los que el gamonal Leocadio Mendieta somete al pueblo de Cedrón, donde todos, incluyendo su mujer y sus hijos, son miembros de un vasallaje rendido a instancias del miedo; la tercera temática, que se inaugura en el título de la obra, nos plantea un cuestionamiento a la idea que los habitantes del pueblo, incluyendo el mismo gamonal, veneran a Dios y a las instituciones eclesásticas, erigiendo a Dios como el único camino de la salvación de las “almas”. En estas tres líneas temáticas, el deterioro es un elemento que corroe, como lo veremos a lo largo del análisis.

Una primera aproximación al análisis nos lleva a detenernos en el título de la obra. ¿Cuál es su razón de ser dentro de la estructura global de la misma? Aunque no constituyen en verdad móviles exteriores en el plano de las acciones, “noviembre” y “arzobispo”, los dos elementos lingüísticos de carácter semántico que integran el título se vinculan intrínsecamente a la significación global del texto. El arzobispo llega después de ser tan anunciado, pero su presencia fugaz

en el pueblo, demarcada por los feligreses, puede pasar, si se quiere, inadvertida por el lector desprevenido sin que este, por ello, pierda la conexión con el hilo narrativo de la novela. Es decir, la imagen del arzobispo no ejerce una incidencia en el proceso de las acciones. No obstante, al hilar delgado en la lectura, observamos en esa devoción con que algunos beatos anuncian la llegada del jerarca la expresión de una necesidad de redención; la necesidad de que alguien, el arzobispo en este caso, llegue con su poder sobrenatural a poner orden frente a un caos que en Cedrón se vive en todos los niveles.

Los habitantes de este pueblo, entregados a la hegemonía de Leocadio Mendieta, ya han perdido la voluntad de torcer el curso del destino que les tocó vivir. Las fuerzas de un eventual cambio que remueve el orden de las cosas, en un mundo que se deteriora en medio del marasmo y la desidia, ya no se encuentran en la voluntad ni en la capacidad de reflexión de estos habitantes, sino en la bendición del poder sobrenatural y en los conjuros de la superstición: “La veo desmejorada, primita, voy a iniciar para usted un novenario de la salud de Santa Lucía” (p. 15).

En medio de las dificultades, ante la línea brumosa del horizonte, abandonados todos a los designios del gamonal y de la fatalidad, la anunciación de la llegada del arzobispo se convierte en el pregón de una buena noticia ofrecida por los exponentes de la beatitud.

“Noviembre” no alude a lo meramente temporal, al nombramiento de un mes del año. Su consideración, dentro de la significación global de la obra, tiene que verse a la luz de una dimensión cualitativa. Noviembre, en efecto, es el mes en que

se festejan los carnavales en Cedrón, suceso tradicional este que proyecta una significación incidental en la construcción de sentido de la obra. En noviembre llega el arzobispo, pero también muere Leocadio Mendieta, originándose un proceso de carnavalización, que es un elemento clave, como veremos más adelante, para considerar la muerte del gamonal como la anunciación de una apertura. Se trata de un mes de gran importancia en el universo semiótico de la novela.

El título, gramaticalmente hablando, está expresado en la estructura de un presente con carga de futuro, que corresponde al modo de expresión con que los hablantes populares y cultos de ciertas regiones de Colombia manifiestan los deseos de concreción, de materialización, de los hechos inscritos en el devenir del tiempo. Hay en esa estructura lingüística, que es común en otras lenguas, una visión de cercanía a los hechos del futuro que se anuncian. Algunos personajes a lo largo de la novela, de hecho, se expresan de esta manera:

Entonces quedamos en eso; la semana entrante salgo para Cartagena a comprarle todo lo necesario y sacarle los pasajes (p. 44).

Se habla de algo que habrá de suceder, pero desde la expectativa lingüística del presente. Como una forma de hacer menos distante, más próximo al hablante que produce el discurso, el suceso. El futuro simple, que sería el más adecuado, gramaticalmente hablando, puede verse de una forma lingüística etérea, incorpórea, irreal.

Adentrándonos en la textura de las estructuras significativas, en los elementos narrativos que constituyen la puesta

en forma de una determinada visión del mundo, nos ponemos de entrada en contacto con una serie de imágenes y unidades semánticas que definen isotopías dominantes, extendidas las isotopías como la interacción de unidades lingüísticas a lo largo del texto que producen sentido. En *En noviembre llega el arzobispo*, las isotopías proyectan el deterioro; sistemas axiológicos que pueden verse tanto en el contenido (isotopías horizontales) como en el plano de la expresión (isotopías verticales):

Entonces él vio todos los años (los entregados en el silencio acumulados en sus mejillas). Vio sus pómulos agudos y sus ojos limitados por triángulos violentos, y vio también aquella parte del cuello y el pecho, la que se fundía con el nacimiento de los senos, requemados por miles y miles de días al pie del fogón (p. 44).

Aquella visión lejana que marcó la sensibilidad de Héctor Rojas Herazo en los días de la infancia, se manifiesta en la estructura narrativa de su novela en forma axiológica, donde ya no solo la casa ni el patio, cronotopos recurrentes del autor, sino también el pueblo, la comunidad, el ser en su integridad, son sometidos al deterioro:

El escritorio, de un añoso color crema, alguna vez taponado en una fábrica extranjera, pero ahora agrietado y polvoriento, inclinado sobre su pata derecha, semejaba un piano sin teclas con la tapa levantada (p. 283).

Es oportuno caracterizar en estos momentos el narrador de la obra. Se trata de un tipo de narrador en tercera persona que, para los árabes, como lo traduce Emile Benveniste,

significa “el que está ausente”. Es decir, la historia se cuenta a sí misma, por fuera del “elemento variable y propiamente personal”, a diferencia del yo, que “designa al que habla e implica a la vez un enunciado a cuenta del yo: diciendo yo no puedo hablar de mí” (Emile Benveniste, 1979, p.164).

En tal sentido, la tercera persona enuncia un predicado por fuera del yo-tú. La voz del narrador, puede decirse, es monocorde: sostenida en un mismo tono: y no se confunde con las voces de los personajes, quienes poseen sus propios idiolectos, sus conciencias individuales, independientes del autor, permitiendo observar así una “pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas” (Bajtín, 1979. p. 16), rompiendo con lo monológico. Esto quiere decir que los personajes son contruoidos semiológicamente; las ideas que expresan en determinadas circunstancias dentro del texto corresponden a lo que son, a esa construcción semiológica que el autor ha elaborado. De lo contrario, serían marionetas, ventrílocuos, voceros directos del autor, falsos. Etelvina, por ejemplo, habla como debe hablar, desde el fondo de su configuración textual, semiológica. Es la voz de la resignación, de la humildad. Para hablar así, con resignación y humildad, ha sido contruida dentro del sistema de personajes. Ese grado de resignación y humildad de Etelvina se observa en el siguiente pasaje:

La señora Etelvina, con las manos cruzadas sobre el vientre, colmada de encajes, pedía excusas por estar allí, por estar endomingada, por haber dejado sus oficios a medio hacer allá atrás en la cocina, en el pañol que servía de escenario de su vida (p. 154).

La voz del narrador, en oposición a la de los personajes, que son voceros, en su mayor parte, de la oralidad, de una ideología construida por los signos a partir de condiciones sociales concretas, es altisonante voz de un poeta que expresa con énfasis, con la fuerza de las imágenes, sensorialmente, pero distanciado, los matices de las situaciones, de las cosas, de los personajes. Es menester recordar que Héctor Rojas Herazo es un poeta desplazado a la prosa narrativa, lo cual explica el perfil metafórico con que aborda la configuración de la realidad:

Pasaba el tiempo en forma de brisa de mar, de trinos, de cantos de gallos, conformando un apacible lamento al borde de un espacio no medible (p. 224).

Se trata de un narrador que emprende con su cámara un recorrido pormenorizado por los diferentes espacios de Cedrón, el pueblo recurrente donde Héctor Rojas Herazo proyecta su axiología. El mismo autor, en una entrevista, declara: “No hay en los párrafos que la integran, ni crítica ni análisis. Simplemente se deja correr la cámara verbal, como podría hacerse con una secuencia cinematográfica” (1987, p. 52).

Estaba quieto, a espaldas de los dos parientes de su mujer, con los dedos cruzados sobre sus rodillas, temblando por el efecto de la vibración del motor, en el asiento trasero del fotingo de Páez. No muy gordo, más bien era aquella una rojiza inflación de la piel. Con su antiguo vestido de dril blanco, pero intacto sombrero de paja amainando el reflejo del sol entre los almendros (p. 140).

Sin embargo, es observable que el narrador da cuenta de los ínfimos detalles que focalizan la producción de sentido, registrando de esa manera una axiología. Porque de lo que trata es de poner en primerísimo plano, ante los ojos del lector, los diferentes estados del deterioro que el tiempo y las pasiones han trabajado sobre el ser y las cosas de Cedrón:

La fotografía estaba tan borrosa que el rostro parecía un poco de humo disolviéndose entre las hojas (p. 145).

(...) quedaba únicamente esa techumbre destruida

(...) o la guanábana, picoteada por los azulejos y los mirlos, junto a las partículas de lo que había sido una máquina de coser o una caldera para hervir el café (p. 215).

Las anteriores ilustraciones, donde se registra, ciertamente, el lacerante trabajo del tiempo —el tiempo de la destrucción— dan cuenta de ese deterioro de las cosas, que de alguna manera proyecta el estado del alma de los personajes, en un pueblo detenido en el recuerdo donde los hombres y los puercos, sobre las calles salpicadas de aguazales, viven confundidos en pacífica comunidad; donde alguien “sintió un hedor vasto, intimista y sexual, como si estuvieran pudriéndose los intestinos del mar” (p. 127). Porque en otra dirección el rigor del tiempo se mete como elemento destructor en los dormitorios y corroe con su pátina el aliento de los habitantes, aproximándolos a los predios de la muerte:

La noche era primero una lámpara, después el quejido de las camas de lona, después las varias toses. La tos de la niña Delina era larga, rematada en punta y su eco duraba mucho tiempo. La tos de Demetrio era

jadeante y lo obligaba a masticar entre sueños. La tos de Daro (el niño anémico con facciones y cuerpo de mujer, que amaba los barriletes) parecía un quejido de amor o el suspiro de un mártir a quien estuvieran ajusticiando entre perfumes (p. 163).

Pero el deterioro no solo se observa, a instancias del narrador, en el barniz del tiempo que arrincona y ensombrece las cosas. También llega al alma de los personajes como un desaliento que marchita las esperanzas, desvaneciéndoles la sensación de porvenir, abrumándolos, restándoles ganas de vivir, de seguir adelante en un pueblo fulminado por los veranos sucesivos que agiliza el proceso de envejecimiento, donde “hasta Leocadio Mendieta había inclinado el moco”, configurando de esta manera el espectro de la derrota:

La señora Delina sonrió tristemente al responder:

—Más que la gordura lo que nos pesa son los años, Demetrio.

—Y sin embargo —alego él, acariciando los hombros que tenía bajo sus manos, olfateando el aroma de su lejana juventud—, nada ha variado, nada podrá variar.

—Sí, nada podrá variarnos —corrigió ella con dulzura. (p. 220)

La visión cinematográfica que adopta el narrador en tercera persona —visión cinematográfica que se determina en el cambio de escenario, en la sensación de movimiento, en la panorámica visual que experimenta el lector a lo largo de la novela— hace de *En noviembre llega el arzobispo* una novela nutrida de elementos contemporáneos y la coloca en el mismo plano de otras novelas modernas. Es decir, con la

introducción de este elemento cinematográfico en la estructura narrativa, Héctor Rojas Herazo irrumpe en una concepción contemporánea de la literatura, dejando atrás las técnicas clásicas de contar historias, por encima de las estructuras narrativas que se venían dando en el campo literario colombiano. En este sentido, sin tener a la sazón el capital simbólico suficiente. Héctor Rojas Herazo da muestra de un alto grado de autonomía del campo, convirtiéndose en una propuesta paradigmática a cabo del tiempo.

La focalización que el narrador hace de la superficie de la realidad para sacar a flote la esencia, el deterioro, se torna minuciosa, abarcante, adquiriendo significación a fuerza de lo redundante, constituyéndose en un elemento de la puesta en forma con que el autor configura su toma de posición. Esta persistencia del narrador omnisciente expresada en isotopías que proyectan el deterioro, dando cuenta de los mínimos intersticios para hacer aflorar la médula, ha llevado a algunos estudiosos de la obra de Héctor Rojas Herazo a enmarcar su propuesta estética dentro de lo que Severo Sarduy ha llamado escritura neobarroca, que es una resemantización del concepto de “barroco”.

En la escritura neobarroca, a la luz de Alejo Carpentier, prima el nombramiento de la exuberancia, del exotismo, lo maravilloso y lo pintoresco de la realidad de América. Para Severo Sarduy, la escritura neobarroca constituye una expresión artística que comporta una visión desencantada del mundo y que se inscribe en un estado de decadencia progresiva de la humanidad, donde es notorio el pesimismo y la desilusión frente al deterioro. Se advierte en Héctor Rojas Herazo la

necesidad de expresarse a través de una escritura opuesta a la del realismo tradicional. La escritura neobarroca supone un vacío, una ausencia que el narrador llena con el asombro del lenguaje, con una abundancia palpable, a la manera de un enmascaramiento, de una simulación que Sarduy ve como la convocatoria de elementos en procura de aproximarse a la superficie de la realidad, un fluir de formas en aras de alcanzar o sobrepasar la realidad, de enmascararla, de establecer una correspondencia entre el modelo y la copia, donde el uno es la imagen del otro.

En esta tendencia prima la desilusión, la crítica, la incredulidad y los interrogantes frente a la soledad de América Latina. Se plantea entonces que la escritura barroca constituye una respuesta a los fracasos políticos y los absolutismos practicados por los dictadores. Es, se ha dicho, una respuesta crítica frente al cierre de la participación de la modernidad. En *En noviembre llega el Arzobispo* se observa una proliferación de trazos en torno a la manifestación del deterioro físico y espiritual, todo eso expresado bajo el tono de la desilusión.

A lo largo de la novela, el predominio de los tiempos narrativos es visible. Las escenas están narradas, en su mayor parte, en el pasado simple y el pretérito imperfecto. Es común ver escenas narradas al estilo de los siguientes ejemplos:

El jinete vio el esposo de su hermana restregando el rostro contra las boñigas de la vaca (p. 8).

Ella tenía veinte años, los había cumplido hacía dos días, cuando él se paró frente a la ventana (p. 22).

En estos tiempos se indica que la acción se realizó fuera del círculo del tiempo en que se habla. Más que significación temporal, las escenas narradas en estos tiempos tienen una significación espacial, pues los tiempos verbales nos distancian de lo que contemplamos. Es decir, las escenas están separadas del tiempo presente y caracterizan un mundo que ha sido desplazado al plano mítico, a un tiempo distante.

El uso de algunos términos a la manera de vocativos presenta en la novela su marca de jerarquía social. El narrador alude a la mujer de Leocadio Mendieta con el término de cortesía de “señora”, como una forma de indicar el respeto frente a la edad que ostenta. El término “niña”, que el narrador antepone al nombre de ciertas mujeres en la novela, proporciona una idea de encarecimiento en el trato o en la consideración que se le profesa a la mujer en virtud de su situación social o de la importancia de sus abolengos. En cambio, cuando el personaje femenino se presenta con su mero nombre, el narrador está indicando de igual manera el grado de familiaridad que dicho personaje ocupa en la sociedad. Los siguientes ejemplos son dicentes al respecto:

La niña Delina, después de atravesar la penumbra llena de sacos de azúcar y café a medio abrir, apartó [...] (p. 53)

La señora Etelvina respiró a plenitud, recomponiendo el bulto de sus cabellos encima de la nuca (p. 135).

Brígida Lambis se irritó de veras con las dos cucarachas que salieron disparadas del tazón (p. 35).

El trazado ideológico configurado en los personajes se observa desde el primer momento en que nos detenemos

frente a las marcas sociológicas de los nombres. Es decir, los nombres, que son tan importantes para los escritores en el proceso de la creación literaria, no son producto del azar, sino que obedecen a una previa elaboración, una caracterización más de los personajes que enriquece la complejidad polisémica de los mismos y adquiere alta significación en el entramado semiótico de la obra. Puede decirse que los nombres constituyen todo un sistema simbólico que construye sentido.

Los nombres ejercen una función sociológica. Los más caracterizados corresponden justamente a personajes que asumen posiciones encontradas dentro de lo socioeconómico. Gerardo, el personaje enloquecido que aparece en el inicio de la novela —después se sabrá, según la creencia de la gente, que fue enloquecido por las deudas contraídas con Leocadio Mendieta—, se opone al nombre de Pipo Nule, que es extranjero y corresponde a un hombre que tiene la tranquilidad necesaria para sentarse a ver pasar el tiempo en un taburete de placidez frente al mar, en compañía de sus amigos —tener tiempo para reunirse con sus amigos y entrelazarse con ellos a través de unas palabras es ya un indicador de cierta holganza o de un bienestar económico que así lo permite.

En *En noviembre llega el arzobispo* los nombres utilizados para aludir a los personajes y las cosas merecen una singular atención, pues ellos contribuyen a construir sentido. Hay que empezar por el nombre escogido para denominar el espacio de las acciones: Cedrón. Así se llama una planta medicinal “cuyas semillas, muy amargas, se emplean contra las calenturas y el veneno de las serpientes” (Real Academia Española, (s.f.), Tomo T, p. 449). No es descabellado pensar, teniendo

en cuenta el escrúpulo con que los escritores escogen los nombres para incrementar significación en los personajes y en las cosas, que Héctor Rojas Herazo haya querido significar con el nombre asignado a su pueblo, Cedrón, la necesidad que tienen los habitantes de este lugar, dentro de una visión alegórica, desde luego, de acudir a un bálsamo contra el veneno letal que irriga la indolencia de Leocadio Mendieta desde las intrigas de su poder, aniquilando lentamente, entre las sombras del miedo, a los demás, incluyendo a su mujer y sus hijos.

Leocadio Mendieta, personaje central que genera los movimientos —y no las acciones— de los personajes, representa, dentro del aparataje semiótico de la obra, la serpiente o cualquier animal carnívoro que succiona la vitalidad y el potencial de posibilidades de sus congéneres, reduciéndolos a la nada, a la desesperanza —a la desesperanza no como ideología, sino como mutilación de toda sensación de porvenir—, a la ignorancia, al atraso. Contra ese veneno que mata las esperanzas, Cedrón es un nombre balsámico, conjuro contra las adversidades del destino; un asidero con poder simbólico del cual colgarse en medio del abandono y el abismo; Cedrón, ante las fauces del miedo, como un recurso contra el deterioro y la resignación.

Leocadio Mendieta, el protagonista de la novela, ostenta un nombre que se alza con rasgos fonéticos y etimológicos por encima de los demás; sobre todo por encima del de su mujer, Etelvina, que es un nombre, culturalmente hablando, de gente pobre. “Leocadio” es la suma, desde el punto de vista etimológico, de “Leo”, que indica su grado de dominio y

de egocentrismo, como un león en medio de una selva que él domina a sus anchas, donde los demás, aterrorizados, son pobres criaturas sometidas al vaivén de su hegemonía. El segundo componente lingüístico, aféresis de Arcadio, versión masculina de “Arcadia” evoca lo bucólico, lo pastoril, característica inherente a la naturaleza vital del gamonal-dictador.

Leocadio Mendieta, en efecto, es un gamonal que presenta una posición totalmente negativa con relación a las posibilidades de desarrollo de su pueblo. La eventualidad de ser amo y señor de las tierras —factor de poder— lo lleva a ver el mundo desde la perspectiva del egoísmo y la mezquindad, en detrimento del bienestar de los demás. Todo su accionar, sus pensamientos, están encaminados a preservar un orden social —el hecho de haberle negado el elemental derecho al estudio a sus hijos es ya muestra de ello: el estudio, el conocimiento, es una fuerza de transformación— donde él impera sin obstáculos, sin el temor de un brote de rebelión, ya que todos se muestran detenidos por el miedo. Esto lo lleva a establecer unas relaciones con los demás, hasta con su mujer y sus hijos, de amo-súbdito. Todo lo ha reducido a la tenencia de la tierra, y desde esa posición contempla el mundo.

Leocadio Mendieta y Etelvina —a quien no se le conoce apellido en la novela, lo cual también constituye un indicador de pobreza en la clase pobre; dentro del referente que es evaluado, los padres se van y no vuelven más, dejando a sus hijos sin apellidos paternos—, significados de entrada por los nombres, ocupan posiciones opuestas. Aunque unidos dentro de unas relaciones de “marido” y “mujer”, la oposición que se

da entre ellos representa un enfrentamiento entre rico y pobre. Es en esta relación donde se evidencia con más énfasis la semblanza de la barbarie y el mayor grado de deterioro moral que se vive en Cedrón, tanto en el hombre como en la mujer. El nivel de irracionalidad, la incoherencia del sistema social erigido a partir de los valores del patriarcado, se ilustra con creces a través de los pormenores de esta relación conyugal que se inscribe en los parámetros de una sociedad semifeudal, premoderna.

La relación marido-mujer entre Leocadio Mendieta y Etelvina está circundada por el ingrediente del desamor, para llamar de alguna manera la falta de sentimiento del hombre hacia la mujer y viceversa. El distanciamiento y la frialdad de la relación conyugal que empieza desde el primer momento en que él “la compro (a Etelvina) como si fuera una yegua”, se configura gramaticalmente en el uso que Etelvina hace del pronombre de segunda persona del singular para apelar a su “marido” en las conversaciones del hogar. En el uso de este pronombre (“usted”) hay una marca ideológica que pone de manifiesto esa falta de aproximación que siempre caracterizó a la pareja —es necesario decir aquí que en el tipo de cultura que esta novela evalúa, el uso de este pronombre se hace cuando no existe una familiaridad entre los interlocutores; el caso contrario, “tú” es el pronombre de la aproximación—. Etelvina ve en su marido a un “señor”, a un “amo”. “Cálmese, señor Mendieta, recuerde que le acaban de poner una inyección”, se dirige ella a él.

En sus días postreros, cuando asiste al encuentro con su propia conciencia, Leocadio Mendieta reconoce que en este tratamiento gramatical estuvo el problema:

—En eso parece que consistió la cosa: en no haber sabido tutearme (p. 233).

Demasiado tarde, quizás, antes de su muerte, Leocadio propone reparar lo sucedido:

—Llámame por mi nombre.

Ella se sacudió toda entera. Algo de bestia a quien obligan a descender velozmente por un sendero tortuoso y desconocido había en su jadeo, en sus hombros torcidos por un dolor secreto.

—No, eso no, Señor Mendieta.

—¿Por qué? —dijo él mientras, encogiendo la pierna derecha, trataba de sentarse al borde de la cama.

—Porque no puedo (p. 232).

La incapacidad de Etelvina para llamarlo por su nombre parece ser algo entrañable, más profunda, una manifestación lingüística que va más allá de lo meramente formal. Ella sabe que la causa de todo no consiste en eso, no es cuestión gramatical, como lo cree Leocadio Mendieta en los últimos días de su vida. O mejor: llamarlo “usted” es más bien la exteriorización de un sentimiento que va por dentro, una forma de obedecer una cultura en la que había aprendido a llamar de esa forma a las personas que se respetan en grado sumo o que se encuentran muy distantes del corazón.

En Cedrón, un pueblo en cuyos patios de las casas las hojas podridas han caído de los árboles con el ruido añoso de la ruina, Leocadio Mendieta no solo es, como representante del

sistema patriarcal, el causante del deterioro del espacio de las acciones y de la espiritualidad de los seres, sino que también él mismo, como ya lo hemos sugerido, es un ser deplorable, deteriorado por dentro. Su deterioro moral y sentimental tiene sus raíces en la ambición desmedida y en su incapacidad de amar, como los dictadores —algunos críticos ven en *En noviembre llega el arzobispo* una novela del dictador, tópico que aquí no desarrollaremos por no ser el objetivo del trabajo.

Etelvina es el ser que más íntimamente recibe la opresión llevada a cabo por la hegemonía del gamonal cruel e indolente, dominado por una visión feudal de la vida. El carácter de resignación con que asume tal opresión es el antípoda de la soberbia de su “marido”, deteriorado en sus sentimientos, deshumanizado por su incapacidad de amar.

En su relación con Leocadio Mendieta, donde ella cumple con el deber de ser lo que ella representa para su “marido”, una “india paridera”, Etelvina no tiene opción, posibilidades. Su destino es padecer, dentro de esa concepción de nuestras mujeres del Caribe colombiano que son capaces de sufrir hasta lo indecible en sus relaciones conyugales con tal de no introducir el sufrimiento en sus hijos, concepción a todas luces retrógrada. Aquí vemos el grado de sometimiento de Etelvina como mujer adscrita a una sociedad donde la voz de la mujer se apaga con humildad y resignación frente al dominio del hombre, que lo hace desde la altura de su machismo, exacerbado aún más en virtud del poder económico que lo respalda. El deterioro que aniquila a Etelvina se localiza en su

interior, allá dentro donde el sufrimiento hace sus estragos. Se trata de un deterioro de los sentimientos, moldeado brutalmente por un hombre a quien ella nunca amó, sino que respetó como a un amo.

Héctor Rojas Herazo ironiza la hegemonía de este gamonal que no tiene ni mucho menos deseos de trascender porque carece de imperativos categóricos. *En noviembre llega el arzobispo* es precisamente una obra que le da forma a un cuestionamiento a la hegemonía de gamonal que pervierte el orden social y causa, además del deterioro de las cosas, el de los valores. Las voces de rencor frente a esa hegemonía se oyen con más énfasis en las mujeres.

—¿Sabes —comentó el anciano distraídamente, frotando sus manos contra la calva— que Mendieta sigue peor?

—Es su castigo. Debe sufrir por todo lo que ha hecho —sentenció la señora Delina, descargando en los codos todo su peso sobre el mostrador.

—Ha llegado otro médico de Sincelejo —continuó el esposo haciendo traquetear la silla al extender las piernas y hundiendo las mejillas en una mueca de absorción.

—Ninguno podrá hacer nada, ni el de aquí ni el de allá —afirmó dulcemente, entornando los ojos en el ensueño de una venganza.

El esposo entendió. Dijo, sin embargo:

—En el examen que le hicieron no encontraron nada, pero sigue peor.

—Lo mata su pasado, lo que ha hecho a los astros
—acusó la señora Delina (p. 47).

Se observa en el anterior pasaje de la novela el grado de rencor de la mujer condenando sin ocultamiento el poder destructor del gamonal, frente a cierta pasividad del hombre. La mujer ve en la inminencia de la muerte de Leocadio Mendieta la concreción de una venganza, como de hecho lo ven otras en el pueblo:

—Morirá como se lo merece —aseguró Brígida Lambis en voz alta, con entera convicción, evocando a Leocadio Mendieta (p. 79).

Existen algunas claves en la novela para apoyar la idea de que Leocadio Mendieta cometió incesto con su hija Rosa Angelina. Frente a quien él manifestaba predilección afectiva con relación a los cuatro hijos que tuvo con Etelvina. Era ella, Rosa Angelina, la que él consideraba la mejor, la que alguna vez quiso enviar a estudiar a Estados Unidos, en detrimento de los otros hijos, a quienes les negó la posibilidad del estudio:

Esto que voy a hacer (enviar a sus hijos a estudiar) no sirve para nada, ellos son como los mulos: malos de corazón, pero buenos para la tierra, para trabajarla y para llevar la carga (p. 73).

Se comprende entonces cuál era el motivo del afecto que Leocadio Mendieta profesaba por su hija, actitud extraña en un ser que dio siempre la idea de estar distante de la civilización, dominado por sus instintos bestiales:

Y vio al padre, otra vez en la oscuridad de la casa, en el hiriente o enervante o enloquecedor y tal vez anhelado olor de orégano restregado en los brazos y en cual venían envueltas sus pisadas de gato. De súbito, la respiración de él, al costado de ella, “ella tenía los ojos abiertos y había seguido la ráfaga de su silueta lechosa” y ya había adivinado el olor del cuerpo de su padre antes de sentirlo a su lado y su garra de uñas suaves sobre la piel de sus muslos (p. 286).

Leocadio Mendieta es presentado a lo largo de la novela en dos planos. El primer plano es localizado en el recuerdo de los personajes; sobre todo en el de las mujeres, quienes en sus diálogos lo evocan en su aura de hombre perverso y destructor. Esta opción narrativa no puede ser gratuita. Es altamente significativa. Se trata de construir sentido en tomo al grado de deterioro en el ser que es capaz de producir alguien que gravita como un fantasma en el recuerdo; alguien capaz de lacerar el recuerdo de los demás. En este sentido, los personajes de Cedrón no manifiestan un ápice de nostalgia. No tienen puntos de referencia en el pasado para contrastar los rasgos del presente. No gozan de buenos recuerdos. Un pueblo que no tiene *locus amoenus*, donde incluso el mar es un accidente geográfico y nada más, no ha sido nunca escenario de actos dignos para el recuerdo, para la nostalgia. La memoria de los habitantes de Cedrón está poblada de la imagen de un hombre destructor, cruel, indigno. El *locus amoenus* está en otra parte.

En ese plano de la memoria, Leocadio Mendieta es evocado como un hombre endurecido, fuerte en el universo de su maldad. En el segundo plano de sus acciones, en el tiempo presente de la historia es presentado como un hombre acabado y débil, poseído por un miedo insondable frente a la destrucción a la cual asiste su propio cuerpo y el estado de su conciencia, que se ve enfrentada con un ajuste de cuentas, torturado en su convicción de haber sido malo. “Malo no, señor Mendieta, no diga eso; malo no”, lo trataba de sosegar Etelvina con su medida en su lecho de moribundo.

Dentro del sistema de personajes, Vitelia, madre de Leocadio Mendieta, ejerce una función importante que contribuye al deterioro de la inocencia de la niñez. Es la típica maestra que introduce el pavor, extirpando el brote de cualquier vocación al estudio. Somete a los niños a los peores castigos.

La inocencia de la niñez se deforma y desemboca en el miedo. Héctor Rojas Herazo ha dicho que siempre quiso contar su infancia —“la infancia es miedo”, dijo—. Y su infancia, precisamente, estuvo plagada de fantasmas, atacada por las diferentes formas del miedo. Rojas Herazo le dio forma literaria a esa infancia que corría por las calles de la irracionalidad, eludiendo la presencia de los fantasmas propios de una sociedad premoderna. En *En noviembre llega el arzobispo*, la inocencia de la niñez es ultrajada:

—Un hombre sin cabeza, lo mismo que el del sueño,
pero sin cabeza.

—¡Ah!, ¿te salió en el pretil?

—No, abajo.

—Ven, vamos a verlo.

—No, no, me da mucho más miedo que el negro del sueño

[...]

—Vente, no seas pendejo, ¿nos vamos a quedar sin verlo?

—No tiene cabeza, no tiene cabeza —insistió Severino con un susurro monocorde.

—¡Retírense, los niños no pueden ver esto! (p. 236)

El anterior pasaje, en rigor, pone en escena el descubrimiento que unos niños, al doblar la esquina en las calles de Cedrón, hacen de un muerto, a quien le habían cortado la cabeza de un tajo en un duelo desigual. En este caso, los niños confundieron la pesadilla de la realidad con los fantasmas de la fantasía: se trataba de un hombre de carne y hueso a quien habían matado por orden de Leocadio Mendieta.

Frente a la reificación y fragmentación del ser, en un pueblo donde el tiempo se ha replegado en las hojas polvorientas y desgajadas de los árboles de los patios, se alza de algún modo, en oposición a la hegemonía de Leocadio Mendieta, la voz del padre Escardó, personaje a través del cual el autor propone una ruptura ante la tradición premoderna, y al mismo tiempo el desarrollo crítico y consciente del individuo: “Porque todos, absolutamente todos los hombres, parecemos dormidos” (p. 139).

Aunque, a decir verdad, su envalentonamiento desde el pulpito, visto con malos ojos, desde luego, por Leocadio Mendieta y sus secuaces, no obedece propiamente al estallido de

sus sentimientos de justicia frente a los estragos de pobreza causada por la opresión del gamonal, sino a la necesidad de reconstruir el deterioro moral que aniquila a los hombres de Cedrón; el padre Escardó reconoce que su función en el pueblo es el de salvar el alma de su siervo. De eso se trata, de salvar espiritualmente a sus siervos, dentro de la concepción judeo-cristiana, donde lo prioritario es la salvación espiritual antes que lo material. El padre Escardó no cree en la reivindicación terrenal, en la posibilidad de que el hombre pueda alcanzar una vida digna en la tierra, que según sus propias palabras está revestida de desdicha, errores y desbordamientos frenéticos. No obstante, sus iras desde el púlpito son una amenaza para el gamonal, porque de alguna manera son incentivos para la reflexión.

La otra voz que se alza contra el sistema patriarcal es uno de los cuatro hijos de Leocadio Mendieta. Su actitud se caracteriza por la rebeldía que muestra su desacuerdo frente a los actos del padre. Su actitud de rebeldía la lleva hasta las últimas consecuencias: el suicidio.

Como una forma de ironizar, de condenar aún más la soledad del poder, sus miserias, el autor pone a morir a Leocadio Mendieta, aquel buitre feroz y feraz, en un estado de agonía en el que trata de asirse a Dios en sus últimos momentos, reconociendo con impotencia su condición efímera y el peso de su derrota como ser humano en la tierra. Su reconocimiento, en un ajuste de cuentas de su conciencia, consistía en haber fracasado a pesar del enorme poder económico y político del cual hacía alarde durante su reinado.

Esa agonía prolongada del gamonal, reducido por el miedo a la muerte y el lastre de sus recuerdos, minado por la culpa, puede verse como una toma de posición del autor que se hace visible en la puesta en forma, frente a la cual el lector ejerce su experiencia axiológica, quien seguramente verá esta agonía prolongada como una venganza, como de hecho lo ven algunos personajes de la novela.

La muerte de Leocadio Mendieta, después de una “justa” agonía, se ve como una apertura, un punto de partida para empezar la liberación, las posibilidades del cambio. Pues, en *En noviembre llega el arzobispo*, a lo largo de sus páginas, se oye el rumor de las voces de los oprimidos, pero en el apacible y rencoroso tono de la resignación, lejos de los brotes de la rebeldía. Los oprimidos soportan sin remedio el lento, pero implacable deterioro que los reduce al gregarismo, a un estado de indefensión donde ni siquiera son capaces de experimentar una sensación de cambio, de porvenir. De modo que la muerte del gamonal, responsable número uno del estado de deterioro que vive Cedrón, tiene que verse como una apertura; es más, como un motivo de júbilo.

Aquí es importante señalar que el proceso de carnava-
lización y folclorización de los personajes es evidente en *En noviembre llega el arzobispo*. Este se efectúa, entre otras cosas, para reducir y burlarse de alguna manera de la imagen de Leocadio Mendieta, cuya muerte sucede precisamente en los días en que los habitantes de Cedrón festejan en las calles las carnestolendas. El carnaval, a la luz de Bajtín, constituye la igualdad de lo sagrado con lo profano: la risa, el jolgorio, lo

desentroniza todo, lo iguala todo. En el carnaval se asiste a una desentronización y a una entronización. El orden social se invierte: el rey se desentroniza y el vulgo, el pueblo, se entroniza. El carnaval configura una liberación. El pueblo se confunde en un mismo grito de jolgorio, ostentando máscaras de toda índole —las máscaras encubren, pero al mismo tiempo liberan.

Pipo Nule y sus amigos, en pleno velorio, aún caliente el cadáver, son los primeros en darle un matiz folclórico y carnavalesco a la imagen de Leocadio Mendieta en el féretro:

—Y a usted, general —decía ahora Emilianito, tratando de encontrar el perdido equilibrio de sus piernas—, ¿no le duele que estas mujeres no sepan florar a un muerto tan bonito?

—¿A qué se refiere usted?

—Ah, que a qué me refiero. Pues al muerto, a Leocadio Mendieta —precisó la voz embriagada.

—Tan bonito —González ensayó un trémolo falso— y tan mal llorado. Sí, tan mal llorado —remató con fastidiosa insistencia (p. 334).

En la novela se constatan y se denuncian los estragos del deterioro, frente a lo cual el lector reflexiona y endilga, orientado por el aparataje semiótico de la obra, por la focalización que construye sentido, la responsabilidad de dicho deterioro al gamonal que hace de Cedrón un recinto semifeudal, donde el tiempo no transcurre porque no sucede ningún acontecimiento. En Cedrón, el estatismo en todos los sentidos ha deteriorado la cosa y los seres.

Hemos dicho que el proceso de carnavalización, el arrebató de liberación en que entra el pueblo, puede conducirnos a la idea de ver en la muerte de Leocadio Mendieta una apertura. El lector, al ejercer su experiencia axiológica, postula una salida, una posibilidad que inaugure otra forma de vida donde el hombre en su plenitud acuda a sus poderes para transformar las cosas. Se puede ver la muerte de Leocadio como una forma de imaginar las luces de la modernidad, una clase de vida donde se exija el bienestar y la igualdad de los hombres. No obstante, el manejo que el autor le da al tiempo nos conduce a ver a Cedrón como el espacio donde no ha sucedido nada. Es decir, en Cedrón el tiempo es cíclico, el tiempo cíclico de la vida cotidiana, del que habla Bajtín, donde en realidad no sucede ningún acontecimiento. No es casual que la novela empiece con las extrañas escenas de un hombre bestializado, irracional, en cuyo estado de alucinación asegura estar viendo la “gran bestia”, eventualidad que nos lleva al universo de la superstición, que es también un elemento de la irracionalidad. El final de la novela pone en escena a Auristela, una beata anodina del pueblo, sin fundamentos éticos ni morales, pregonera de los eventos de la iglesia. Es ella la que estuvo anunciando la llegada del Arzobispo, como seguramente lo seguirá haciendo en la historia de Cedrón.

En Cedrón se vive la dimensión del tiempo de la premodernidad: mitos, religión, la magia, la hechicería. Ahí los personajes no saben vivir sin Dios y sin esperanzas. Son el sentido.

La novela se relaciona con un pedazo de la Historia de Colombia en la medida en que denuncia la existencia de un

gamonal, la injusticia que su actitud proyecta. En este sentido, *En noviembre llega el arzobispo* dialoga con otros textos latinoamericanos en cuanto al tratamiento literario que se le da al latifundio, a la existencia del gamonalismo como factor de violencia y de atraso. Cedrón se aproxima, en este sentido, a esas pequeñas urbes del feudalismo, donde la riqueza acumulada no se materializa; lugar desde donde se administra el latifundio y lo religioso para sumirse en el marasmo, en la quietud, por fuera del desarrollo.

El cristo de espaldas, Tierra mojada (en Colombia), *Huasi-pungo, El mundo es ancho y ajeno*, entre otras, son obras que dialogan culturalmente con *En noviembre llega el arzobispo*. Sin embargo, el tratamiento literario que Héctor Rojas Herazo le da a su gamonal no lo aproxima a otras obras como *La muerte de Artemio Cruz* y *Pedro Páramo*, un par de obras clásicas que proyectan la personalidad degradada del gamonal en Latinoamérica, personaje histórico heredado de la práctica económica traída por España en los tiempos de la colonia.

Teniendo en cuenta que para la comprensión y explicación de la obra literaria no es específicamente suficiente ponerla en relación con la ideología del autor, que es lo que hemos hecho a lo largo del análisis, abordaremos ahora el análisis relacional de las dos obras del campo desde la perspectiva de la toma de posición de ambos autores.

En noviembre llega el arzobispo se presenta como una novela escrita desde la óptica de la modernidad, aunque con algunos rezagos, en su aspecto formal, provenientes del discurso realista de la novela que Vargas Llosa llamó “primi-

tiva". La novela cuestiona, desde una perspectiva de la modernidad, el tiempo de la premodernidad que se vive en Cedrón. Ese cuestionamiento se hace expresivo a través de una exuberante presentación detallada de la reificación del mundo patriarcal. El lector, en su ejercicio axiológico, asiste a un desencanto frente a ese mundo patriarcal, causante supremo de una situación social que cierra las posibilidades de la llegada de la modernidad. Se plantea en la novela de Héctor Rojas Herazo una ruptura con los valores premodernos; un sistema de valores, fundamentado, desde luego, a partir de un modelo socioeconómico, que ha sumido al ser en la soledad, en el aislamiento, y lo ha condenado al deterioro tanto físico como moral. La novela, mediante la exacerbada presentación que hace de ese tipo de sociedad, postula intrínsecamente una forma de vida donde se practiquen los ideales de la modernidad, esto es, el bienestar del ser humano y su igualdad frente a los derechos jurídicos a los cuales debe tener acceso. La novela se relaciona con la Historia de Colombia, de Latinoamérica en general, en cuanto le da forma a la problemática de una soledad que vive los estragos del poder en cabeza de un gamonal con rezagos feudales, en un pueblo donde se detiene el tiempo y el espacio y están erradicadas las posibilidades de desarrollo de la sociedad. El resultado de esa hegemonía del gamonal, dentro de un sistema de valores, es el deterioro físico y moral que vive el pueblo sobre el cual gravita su poder.

ANÁLISIS SOCIOCRÍTICO DE *EL CORONEL NO TIENE QUIEN LE ESCRIBA*

El coronel no tiene quien le escriba, la noveleta del escritor colombiano Gabriel García Márquez, presenta una visión que cuestiona de algún modo la modernidad en Colombia, teniendo en cuenta que en el texto se ha inscrito la Historia de Colombia.

En primer lugar, se hace necesaria una breve reflexión en torno al concepto de modernidad. Habría que hacer, entonces, una diferenciación entre los conceptos de modernización y modernidad para poder entender los matices de la cultura que esta novela evalúa. En efecto, se entiende como modernización, a la luz de la escritora Carlota Solé (1976), “la aplicación de ciencia y tecnología basada en la fuerza motriz de las máquinas a las esferas (total o parcialmente) de la vida social (económica, administrativa, educacional, defensiva, etc.)”.

En sociedades como las de Colombia, donde no se pasó por las diferentes etapas de la modernidad, se adelantó más que todo un proceso de modernización puesto al servicio de los intereses de la industrialización.

Los procesos de descolonización y el surgimiento de países más o menos independientes, en la década del 40, después de la segunda guerra mundial, propiciaron ese proceso de modernización que llegó a los países latinoamericanos como la proyección de una necesidad de ampliar los mercados de las grandes potencias industrializadas. En ese sentido se puede decir que en países como Colombia lo que se ha dado, en

rigor, es un proceso de modernización; y la modernidad no se ha dado como un proceso natural, basado en criterios morales, sino mediante intereses industriales. En Colombia, en términos generales, no se ha asimilado el proceso de la modernidad sino el de la modernización. La modernidad es producto de la acción humana, el resultado de una construcción social. A lo sumo hemos asistido en Colombia, y en Latinoamérica, a una modernización de ciertas instituciones del Estado, de los medios masivos de comunicación, que han cumplido un nefasto papel en cuanto a cualquier intento de desarrollar los ideales de la modernidad, que son comunes tanto al capitalismo como al socialismo. Es decir, los ideales de la modernidad no han sido fundamentados culturalmente en el seno de la sociedad colombiana. Hemos pasado de un modelo de sociedad premoderna a un proceso de modernización sin asimilar tales ideales de la modernidad. Esta eventualidad explica de algún modo la visión de Fernando Cruz en la medida en que contempla la existencia de un sujeto latinoamericano que “en general tiene algo o mucho de premoderno, de posmoderno, pero también muchísimo de contemporáneo”, pero lejos, esencialmente hablando, de la modernidad. Es decir, en los actuales momentos se asumen estilos de vida que denuncian la crisis de la modernidad sin antes haber pasado por ella.

Partiendo de esta breve reflexión en torno al concepto de modernidad, establecemos algunos elementos o criterios teóricos que nos permiten aproximarnos con mayor criticidad a las tomas de posición de ambos escritores con relación al horizonte cultural; en efecto, se distancian respecto a la

modernidad en Colombia. Mientras Héctor Rojas Herazo postula —o crea motivación en el lector para que vislumbre una sociedad con otro sistema de valores-motivación que surge de la ironización que el autor hace de la sociedad premoderna— un modelo de sociedad con otros ideales, García Márquez cuestiona la no realización de la modernidad en un mundo donde ya están los elementos modernos, pero sin darse efectivamente la modernidad. El asunto de *El coronel no tiene quien le escriba* es precisamente la contradicción que se da entre un héroe problemático que busca la realización de unos valores propios de la modernidad y un mundo moderno que oprime al hombre en sus aspiraciones apenas naturales de alcanzar la plenitud del bienestar. Es necesario plantear aquí la necesidad de ir más allá de la puesta en relación de las dos obras y entrar en el análisis de la puesta en forma de *El coronel no tiene quien le escriba* para percibir la definición de la toma de posición de García Márquez en su “nouvelle”.

De entrada, la novela de García Márquez nos introduce en el mundo de precariedades en el que se debate el veterano coronel:

El coronel destapó el tarro de café y comprobó que no había más de una cucharadita (García Márquez, 1976, p. 5).

A partir de entonces, ese mundo de precariedad, como se ve en el anterior ejemplo, va a estar enunciado a través de un sistema de isotopías que proyecta el estilo de pobreza que amenaza con deteriorar al coronel. El lector podrá constatar

esa precariedad porque allí, en el texto, los objetos cumplen funciones distintas a las que corresponden a su naturaleza:

Retiró la olla del fogón, vertió la mitad del agua en el piso de tierra, y con un cuchillo raspó el interior del tarro sobre la olla hasta cuando se desprendieron las últimas raspaduras del polvo de café con óxido de lata (p. 5).

Donde se puede ver que un objeto como el cuchillo, que originalmente tiene la función de cortar —de cortar carne, por ejemplo—, es utilizado para raspar las últimas migajas de café.

El mismo gallo, que es objeto de suma atención del coronel, muchas veces tiene que ser amarrado “a la pata de la cama” o “al soporte de la hornilla”.

Dentro de un lenguaje sobrio, la significación de la historia se enriquece mediante la utilización de tropos. Así: las enfermedades se convierten en símbolos y llevan una marca social intrínseca. La diabetes, por ejemplo, de lo que padece don Sabas, es una enfermedad catalogada culturalmente como un padecimiento de ricos. Es producto de las buenas comidas, del desbordamiento en el comer. Don Sabas, de hecho, tiene la plata suficiente para haberse dado el gusto en la buena mesa. El coronel, en cambio, sufre de una diarrea crónica que se le acentúa con los cambios del tiempo; una enfermedad de pobres, ocasionada por las malas comidas que hacen daño en el estómago. *El coronel no tiene quien le escriba* es una noveleta con un material verbal significativo que muestra el otro lado de las cosas. Cada palabra, por así decirlo, está ligada a una intención ideológica y cumple

efectos estructurales. Es decir, el manejo del lenguaje no es plano, está condicionado por intenciones ideológicas y literarias del autor. La carta que nunca le llega al coronel tiene que verse como un símbolo de la burocracia, de la tramitología de un estado. El gallo, aunque el propio autor no lo admita, adquiere una connotación que nos envía al concepto de lealtad, del honor con que se venera la memoria de Agustín, el hijo del coronel asesinado en circunstancias turbias. El gallo, más allá de un animal de riña, es el amuleto de donde el coronel se agarra para no caer en el pozo del deterioro moral al que a cada momento los rigores de la precariedad lo empujan.

Frente a ese mundo de precariedad que amenaza degradar al viejo coronel, este no tiene en su haber otro instrumento con que enfrentarlo que la solidez de sus valores morales. Esta oposición angustiosa entre la pobreza y la dignidad constituye en rigor el eje fundamental alrededor del cual giran las acciones de la novela.

Es lo que en realidad le preocupa al viejo coronel: no dejarse doblegar hasta la degradación por la aridez de la pobreza; la pobreza a la que lo ha llevado la tramitología, por decir lo menos, de un Estado que no ha sabido cumplir sus obligaciones. El coronel ha visto de cerca esa amenaza de la degradación en medio de los apuros de la precariedad:

—Te comprendo —dijo tristemente—. Lo peor de la mala situación es que lo obliga a uno a decir mentiras (p. 79).

Es lo preocupante que el coronel ve en el estado de precariedad en que vive. Por eso se prende a la esperanza del

gallo, a su victoria. La victoria del gallo lo pondría a salvo no tanto del estado de pobreza, sino del riesgo de dar su brazo a torcer en cuanto a la plenitud de sus valores. Sobre todo, porque la victoria del gallo lo salvaría, de igual manera, del tormento de la conciencia. Eso fue lo que al fin y al cabo le había prometido a Agustín.

El sistema de personajes tiene una estructura simétrica. Los diálogos mueven el fluir de las acciones. La oposición de ellos, dentro de un juego dialéctico, genera el desplazamiento de las mismas. Cada uno de ellos, construido con rigor dentro del universo semiológico de la novela, representa una posición axiológica. La mujer del coronel, a la que no se le conoce nombre —y esta es una opción narrativa que proyecta significación, no es gratuita—, como dice Alfredo Brice Echenique, es el opuesto realista al irrealismo del coronel. Se trata de una mujer pragmática que vive atenta al desfile de la realidad en busca de las posibles soluciones a los momentos duros que los dos viven en medio de las infinitas quejas de precariedad. Se le puede ver como la representante de la voz femenina, que en el universo de García Márquez ocupa una posición privilegiada, hasta el punto de que algunos críticos, como Mario Vargas Llosa en *Historia de un deicidio*, han visto en la obra del fabulador de Macondo los tintes de una visión matriarcal en la medida en que la mujer es la que siempre anda pendiente de los signos de la realidad, en oposición al hombre, que vive sumido en quimeras. Este protagonismo de la mujer del coronel es diametralmente opuesto a la posición marginal que ocupa la mujer en el mundo ficcional de Héctor Rojas Herazo, pues la voz de la mujer en *En noviembre llega*

el Arzobispo está apagada en el sistema de valores patriarcal, donde su participación está prácticamente anulada.

El coronel es un héroe problemático frente a un mundo degradado. Defiende con empeñamiento la existencia de ciertos valores que lo sostienen moralmente en medio de la crisis económica, evitando de esta manera su degradación. Uno de esos valores es la dignidad, que es un valor moderno, que lo mantiene altivo entre los rigores de la pobreza que padece a causa, entre otros motivos, de la desidia con que el Estado ha asumido su deber para con los ciudadanos. El coronel cree en la justicia; cree que el Estado está en la inminente obligación de propiciar el bienestar individual y social del hombre.

Desadaptado a un orden social que establece como forma de vida en juego de la oferta y la demanda, el coronel es un mal negociante que a cada momento lleva las de perder frente a su compadre don Sabas, un personaje beneficiado por el armisticio de la guerra entre liberales y conservadores; enriquecido mediante negocios arteros, en los que se apropia sin ningún decoro de las tierras de los amenazados por la violencia.

El coronel siente la orfandad del héroe problemático. Su drama desfila frente a un Dios mudo que ya no interviene en el destino del hombre. Está abandonado a su propia suerte. Sabe que de sus propias fuerzas depende su suerte en los caminos de la tierra. De hecho, él ya ha sido un héroe, ha defendido los intereses de su patria. Ahora exige una compensación, un bienestar frente al cual se opone con mezquindad el propio Estado, que abandona a sus ciudadanos. La visión

del coronel en este sentido es moderna: exige un bienestar, una igualdad entre los hombres. El estado ha incumplido con su deber. Pero a la larga tiene que cumplir. En esa convicción consiste su fortaleza, su lucha. Por eso no se vende, no se degrada y trata de salir ileso, con el gallo entre sus manos, en medio de la crisis económica que amenaza con deteriorar sus valores. Su espera no es ni mucho menos entrega, resignación, sino fortaleza. “El que espera lo mucho, espera lo poco”, dice para avivar la fortaleza de su espera.

Para el coronel, la dignidad no se come, pero alimenta. Esa dignidad se convierte en el soporte de su altivez, por encima de las tentaciones mercantiles a las que lo induce a cada momento don Sabas. Esa dignidad lo vuelve un hombre pudoroso. Por eso le da vergüenza que los demás se enteren de la mala situación que lo destroza, pero que no lo derrota. Trata de esconder con escrúpulos su pobreza, que él sabe será pasajera, pues el Estado tarde o temprano tendrá que cumplir con su deber frente a unos veteranos que ya cumplieron con lo suyo: defender la patria.

Este alegato lo lleva a ligeros enfrentamientos con su mujer:

—De manera que ahora todo el mundo sabe que nos estamos muriendo de hambre (p. 80).

Esta réplica surge a causa de la actitud que asumió su mujer, sin su consentimiento. Desde luego, al salir a vender el cuadro, uno de los pocos bienes que les queda en el colmo de la pobreza.

Los lectores de esta *nouvelle* pueden constatar el sufrimiento del coronel cada vez que se ve en la necesidad, empujado por el pragmatismo de su mujer, de salir a vender

algo para remediar la canasta familiar. Se ha sentido degradado. Su mujer, en este caso, cuidando el pudor de su marido, ha llegado hasta ciertos extremos solo con el fin de ser solidaria con él:

—Estoy cansada —dijo la mujer—. Los hombres no se dan cuenta de los problemas de la casa. Varias veces he puesto a hervir piedras para que los vecinos no sepan que tenemos muchos días de no poner la olla (Ibídem).

A pesar de los enfrentamientos verbales con su mujer, frente a los cuales él pone a prueba de fuego el rigor de su decisión, el coronel ve en el hogar un remanso de solidaridad. Es su mujer la que al fin y al cabo lo sostiene en medio de la crisis. Es ella la que realiza el milagro de la multiplicación de los panes, la que hace surgir de la nada brotes de la solución. “Cuando estoy bien soy capaz de resucitar un muerto”, dice ella en la altura de un optimismo que lucha a brazo partido ante los embates de la precariedad. Es ella la que con sus tijeras mágicas le escamotea el peso de la vejez. “Me has quitado como veinte años de encima”, dijo el coronel en el momento en que se pasaba las manos por la cabeza, después que su mujer lo había motilado.

El hogar es para el coronel el *locus amoenus* en un pueblo que no tiene nombre, todo eso a pesar de los momentos difíciles que vive al lado de su mujer. Afuera, en la calle, está la insolidaridad; está don Sabas, la oficina del correo (*locus terribilis*), donde el coronel zozobra de angustia cada vez que se acerca allí en espera de la carta que nunca llega. Afuera, en

la calle, el coronel tiene que apretar los dientes cuando se dispone a pedir un favor.

En su casa está, al lado de su mujer, el gallo, que es la concreción de una fortaleza; algo vivo que late entre sus manos, con quien comparte el maíz de la mazamorra; un ser vinculado a sus esperanzas, a sus sueños. El gallo es la manera muy propia del coronel de honrar la memoria de su hijo Agustín, asesinado precisamente en la gallera:

—Es por Agustín —dijo el coronel con un argumento previsto—. Imagínate la cara con que hubiera venido a comunicarnos la victoria del gallo (p. 59).

La obstinación del coronel en no vender el gallo, que puede parecer una actitud temeraria, irreflexiva, revela su dimensión axiológica. Se trata de un ser que valora en grado sumo el sentimiento de la lealtad, de la solidaridad. “Es por los muchachos”, trata de defender su terquedad, frente a lo cual su mujer es enérgica:

Todo el mundo ganará con el gallo, menos nosotros. Somos los únicos que no tenemos ni un centavo para apostar (p. 118).

El coronel es de igual manera un ser dominado por la nostalgia, muy típico en el ser latinoamericano. Honra unas visiones del pasado que le dan vueltas en la cabeza, pero no es una nostalgia que lo arraiga al pasado, es una forma de detener el paso del tiempo. Porque de igual manera el coronel ha fomentado, frente a su visión del horizonte, una decisión de cambio, consecuente. En forma clandestina, con la debida precaución, recibe de otras fuentes circulaciones de la oposición. Se revela así su inconformidad con relación a un sistema

de valores que obstruye las posibilidades de alcanzar el bienestar en la tierra. No es solo la burocratización del Estado. La desidia, la inseriedad de un régimen, lo quejo reprime, sino también el engranaje de un orden social que permite el enriquecimiento de unos y el empobrecimiento de otros, la injusticia en toda su dimensión. La novela, en su entramado semiótico, ofrece las claves necesarias para construir el sentido de que los valores, como la dignidad, la lealtad, la justicia, son elementos que se oponen a las posibilidades de bienestar de la persona que los ostenta con orgullo. Se trata de un orden social que obliga, si se quiere, a incurrir en la desfachatez, en la deslealtad y la injusticia con tal de adquirir ciertos instrumentos materiales que permitan al ser construir sus condiciones de bienestar. Es decir, la dignidad, la lealtad, los sentimientos de la justicia, son valores que dificultan el desarrollo del ser en el plano material. En un mundo degradado, donde se implementa el juego de la oferta y la demanda, lo material permite de alguna manera el desarrollo de lo espiritual. Es difícil que alguien construya y perdure valores modernos en medio de la precariedad.

El coronel no tiene quien le escriba plantea esta controversia entre un ser portador de ciertos valores modernos y un mundo degradado. Esta oposición constituye en realidad el eje narrativo de la obra. La mala situación económica amenaza constantemente con deteriorar los valores que asisten al coronel y a su mujer. Algunas veces tal situación los lleva a mentir. Y eso alarma al coronel. Para la mujer, que asume una posición pragmática, hay que echar mano de lo poco que tienen para no dejarse morir de hambre. El coronel, en

cambio, sortea a diario la cantaleta de su mujer, los golpes bajos del hambre, las infinitas limitaciones de la precariedad, a fin de no caer en la degradación, en el deterioro moral —lo que lleva al sufrimiento y poner a salvo sus valores.

En este sentido, como lo anotamos anteriormente, es un héroe problemático, ligado a sus valores auténticos, en oposición antagónica con el mundo degradado que empieza en la puerta de su casa que da a la calle. Su posición, como todo héroe de novela, es ambigua. Le dice no al mundo, pero no renuncia a él. Aun, en medio de su orfandad, cree que se puede hacer algo, cambiar el orden de las cosas que es ajeno al alma. De hecho, como ya lo hemos señalado, el coronel propugna desde la clandestinidad, participa de la intención, en aras de alcanzar un tipo de sociedad donde ejercer con plenitud sus valores. Esos valores mueven el curso de la obra, pero no están manifestados de manera explícita. La novela, como lo dijo Lukács, es la forma literaria de la ausencia.

No obstante, a esa visión de héroe problemático, moderno, sucede una visión trágica que trasciende los valores. Es decir, la visión del coronel al final de la obra se aproxima a lo trágico en la medida en que se cierra a cualquier intromisión que amenace sus valores. El final de la obra se presenta la posición trágica del coronel. La palabra contundente, crapológica, con que responde a su mujer, tiene que verse como un cierre rotundo. Le dice no al mundo degradado. Anuncia con esa palabra, “mierda”, su decisión de seguir impertérrito con sus valores frente a un mundo degradado. Esa es una visión trágica.

El coronel es un héroe sin dioses; asume su orfandad, abandonado por Dios, y cree en su dignidad, en la necesidad de un cambio que prodigue la igualdad, el bienestar; cree en la solidaridad, en la justicia, en la lealtad. Al final asume una posición trágica.

García Márquez manifiesta a través de su personaje, el coronel, su visión moderna, desde la cual cuestiona elementos que se convierten en obstrucción para el advenimiento de la modernidad. El coronel, de hecho, es un héroe que cuestiona esos elementos. Los enfrenta con la fuerza de sus valores, con la utopía, con la capacidad de soñar valores por realizar. Esa posición axiológica del coronel está vinculada a la imagen del abuelo de García Márquez, quien en los días de la infancia le inculcó a su pequeño nieto los principios liberales.

Esta visión axiológica del coronel, inscrita en la modernidad, se opone a la de Leocadio Mendieta, el protagonista de *En noviembre llega el arzobispo*, ironizado por Héctor Rojas Herazo. A diferencia de *El coronel no tiene quien le escriba*, en la novela de Rojas Herazo los personajes son presa del fatalismo, incapaces de “controlar los factores negativos” que intervienen en el curso histórico de la vida. Con excepción del cura Escardó y de uno de los hijos del gamonal, quienes expresan sus brotes de inconformismo —no de rebeldía— frente a la hegemonía de Leocadio Mendieta, en Cederrón nadie postula las posibilidades de una nueva vida.

A diferencia de Leocadio Mendieta, el coronel, en medio de la precariedad, se ha sensibilizado en vez de corromperse. Como si en verdad el sufrimiento lo hubiera llevado a observar minuciosamente los intersticios de la realidad para descifrarlos.

De hecho, el coronel recorre Las calles “con su manera de andar habitual que parecía la de un hombre que desanda el camino para buscar una moneda perdida” (p. 24).

—La lluvia es distinta desde esta ventana —dijo el coronel—. Es como si estuviera lloviendo en otro pueblo.

—La lluvia es la lluvia desde cualquier parte —replicó don Sabas (p. 68).

El coronel, a diferencia en este caso de don Sabas, que es un negociante, muestra una gran espiritualidad para contemplar la realidad. La valora desde una perspectiva estética. Muy distante de Leocadio Mendieta, quien ni siquiera le da el valor justo a la educación.

—Asómate a la ventana y olvídate del gallo —dijo el coronel cuando se fueron los niños—. En una mañana así dan ganas de sacarse un retrato.

Era diciembre que había llegado, un mes donde se sentía “como de vidrio”. En definitiva, el coronel es un hombre sostenido por los valores, por un sentimiento estético frente a la realidad. Su visión axiológica dista mucho del gamonal de *En noviembre llega el arzobispo*. El coronel recuerda con dolor y honor a su hijo, a diferencia de Leocadio, quien en realidad odia a sus hijos. El coronel es un héroe moderno. Leocadio Mendieta es dominado por sus valores personales, los que él siente instintivamente.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, G. (2010). Los intelectuales de la literatura: cambio social y narrativas de identidad. En Altamirano, C. (director). *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX* (pp. 685-711). Buenos Aires/Madrid: Katz.
- Arbeláez, O. (2002). La narrativa de Héctor Rojas Herazo: una estética de lo grotesco. En *Cuadernos de literatura*, 8(16), pp. 131-145. Bogotá, Colombia.
- Bajtín, M. (1975). *Teoría y estética de la novela*. Madrid, España: Taurus.
- Bajtín, M. (1979). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benveniste, E. (1979). *Problemas de la lingüística general*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona, España: Anagrama.
- Brushwood, J. (1994). En diciembre llegó Celia. En García Usta (ed.). *Visitas al patio de Celia*. Medellín, Colombia: Lealon.
- Fajardo, D. (2002). *Coleccionistas de nubes. Ensayos sobre literatura colombiana*. Bogotá, Colombia: Instituto Caro y Cuervo.
- Chiampi, I. (1983). *El realismo maravilloso*. Caracas, Venezuela: Montes Ávila Editores.

- Fuentes, C. (1991). ¿Ha muerto la novela? En Klahn, N. & Corral, H. *Los novelistas como críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- García Márquez, G. (1976). *El coronel no tiene quien le escriba*. Barcelona: Plaza Janes.
- García Márquez, G. (1991). *Textos costeños: Obra periodística, 1 (1948-1952)*. Milán, Italia: Mondadori.
- García Márquez, G. & Vargas Llosa M. (2021). *Dos soledades: Un diálogo sobre la novela en América Latina*. Madrid, España: Alfaguara.
- Giraldo, L. (2000). Fin de siglo XX. Por un nuevo lenguaje (1960-1966). En Jaramillo, M., Osorio, B. & Robledo, A. (ed.). *Literatura y cultura. La narrativa colombiana del siglo XX. Diseminación, cambios, desplazamientos. Volumen 2*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Giraldo, L. (2006). *Más allá de Macondo*. Bogotá, Colombia: Universidad Externado de Colombia.
- Goldmann, L. (1964). *Para una sociología de la novela*. Paris, Francia: Gallimard.
- Goldmann, L. (1985). *El hombre y lo absoluto*. Barcelona, España: Península.
- Gutiérrez Girardot, R. (1976). Fin del arte y pérdida del aura. En *Horas de estudio*. Bogotá, Colombia: Instituto Caro y Cuervo.
- Henríquez, P. (1949). *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lukacs, G. (2013). *El alma y las formas*. Valencia, España: Publicacions de la Universitat de València.

- Micolta, A. (2007). *La crítica literaria: un sostenido acto de amor, lectura de nueve autores contemporáneos*. Santiago de Cali, Colombia: Universidad del Valle.
- Muñoz, L. (2010). En noviembre llega el arzobispo de Héctor Rojas Herazo: elementos para su edición crítica. *Lingüística y Literatura*, (57), pp. 160-165.
- Peña, B. (2007). *Los laberintos del artífice: hacia una teoría de la novela en Héctor Rojas Herazo*. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes.
- Real Academia Española (s.f.). *Diccionario de la lengua española*. Madrid, España.
- Reyes, A. (1997). *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rojas Herazo, H. (1967). *En noviembre llega el arzobispo*. Bogotá, Colombia: Lerner.
- Rojas Herazo, H. (1976). *Señales y garabatos para el lector*. Bogotá, Colombia: Instituto Colombiano de Cultura.
- Rojas Herazo (1987). *Entrevista*. Revista Futuro.
- Rojas Herazo, H. (1994). *Carné de un escritor*. En *Visita al patio de Celia*. Cartagena, Colombia: I.D.R.C.
- Solé, C. (1976). *Modernización: un análisis sociológico*. Barcelona, España: Península.
- Téllez, H. (1995). *Nadar contra la corriente*. Bogotá, Colombia: Ariel.
- Téllez, H. (1980). *Selección de prosas*. Bogotá, Colombia: Instituto colombiano de cultura.
- Valencia, C. (1988). La novela colombiana contemporánea en la modernidad literaria. En *Manual de literatura colombiana*. Bogotá: Procultura/Planeta.

- Vargas Llosa, M. (1971). *García Márquez: historia de un deicidio*. Barcelona-Caracas: Monte Ávila Editores.
- Zalamea, J. (1948). Tomás Carrasquilla y la literatura colombiana. En Zalamea, J. (1978). *Literatura, política y arte*. Bogotá: Instituto Colombiano.

LOS AUTORES

NELSON CASTILLO PÉREZ



Licenciado en Filología e Idiomas de la Universidad del Atlántico. Estudios de Literatura Latinoamericana de la Universidad Nacional Autónoma de México. Magíster en Literatura Hispanoamericana del Instituto Caro y Cuervo de Bogotá.

Profesor Titular de Literatura de la Universidad de Córdoba.

Segundo premio nacional de novela en el Concurso Anual de Novela Ciudad de Pereira (1984). Primer premio de libro de cuento en el Concurso Libro de Cuento de la Lotería de Bolívar (1985). Primer puesto en el Concurso Nacional de Ensayo Manuel Zapata Olivella (2015).

Publicaciones:

- *El hombre que atrapó la noche* (Libro de cuento)
- *Conspiración contra Bertilda* (Novela)
- *Vestido nuevo y otros amores* (Libro de cuento)

- *Breve historia de la inocencia* (Libro de cuento)
- *Lenguaje y vida* (Ensayo)
- *El viaje* (Testimonio)
- *Reflexión pedagógica sobre la felicidad* (Ensayo)
- *Un lugar para vivir* (Novela)
- *Textículos* (Libro de cuento)
- *Historias de luz* (Novela corta)
- *Cómo se cuentan las historias* (Ensayo)
- *Crítica literaria* (Ensayo)
- *Temas de nuestros tiempos* (Columnas periodísticas)

LEONARDO MONROY ZULUAGA



Profesor de Literatura de planta, tiempo completo, en la categoría: asociado, de la Universidad del Tolima, Colombia. Doctor en Literatura de la Universidad de Antioquia. Magíster en Literatura Hispanoamericana del Instituto Caro y Cuervo. Integrante del Grupo de Investigación en Literatura del Tolima, que tiene categoría C de Colciencias.

Con *Cuentos del Tolima* obtuvo Mención de honor en el Concurso internacional Juan José Manauta, organizado en Argentina. De igual manera el libro *Aproximación crítica al*

cuento de Ibagué y del Tolima - Tomo I, fue ganador del Premio Municipal para la Investigación en Patrimonio 2016, organizado por la alcaldía de Ibagué. Fue uno de los ganadores del Concurso de cuento Hugo Ruiz Rojas en 2020, con el libro titulado *La difusa vida de la palabra*.

Publicaciones:

De manera individual:

- *El pensamiento literario de Rafael Gutiérrez Girardot* (2019).
- *Ensayos sobre Literatura y Educación Literaria* (2019).
- *La literatura del Tolima. Cuatro ensayos* (2008).

En coautoría:

- *La novela del Tolima: bibliografía y reseñas críticas* (2008).
- *Cien años de novela en el Tolima* (2010).
- *Cuentos del Tolima* (2011).
- *Aproximación crítica al cuento de Ibagué y del Tolima* - Tomo I y II (2017 y 2019).
- *La santidad del ocio* (2020).

Algunos de sus artículos han sido publicados en revistas y libros especializados de Colombia y el extranjero, como:

- Prensa, literatura y cultura: aproximaciones desde Argentina, Colombia, Chile y México del Instituto Antonio Cornejo Polar de Perú.
- Latin American Theatre Review de la Universidad de Kansas.

- La palabra de la UPTC.
- Paideia de la Universidad Surcolombiana.
- Rara Avis de la Universidad Pedagógica Nacional.
- Literatura: teoría, historia, crítica de la Universidad Nacional de Colombia.
- Ensayistas contemporáneos: aproximaciones a una valoración de la literatura latinoamericana.

Ha participado como ponente en Congresos y Coloquios en Argentina, Perú y varias ciudades de Colombia. Actualmente es par evaluador reconocido por Colciencias.

MAURICIO BURGOS ALTAMIRANDA



Licenciado en Español y Literatura de la Universidad de Córdoba. Magíster en Literatura Hispanoamericana del Instituto Caro y Cuervo. Candidato a Doctor en Ciencias de la Educación de la UMECIT. Profesor de planta de la Universidad de Córdoba y actual Jefe de Departamento de la Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana.

Conocedor de la obra literaria de Cervantes, Aurelio Arturo, Zapata Olivella, García Márquez, Sánchez Juliao y Jorge Franco

Ramos, de donde han resultado trabajos investigativos presentados en eventos académicos nacionales e internacionales.

Ha publicado artículos en revistas académicas de circulación nacional. Actualmente, es miembro del Comité Editorial para la reedición de las obras de Manuel Zapata Olivella, en el marco de la Celebración del Centenario de su natalicio.

Mauricio Burgos Altamiranda es oriundo de Santa Cruz de Lorica, Ciudad Antigua y Señorial.