

“CIUDAD DE NIEBLA” Y EL IMAGINARIO SOCIAL DE LA CIUDAD DE POPAYÁN



Universidad  
del Cauca

ANDERSSON ALBEIRO TACURY CEBALLOS

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES

UNIVERSIDAD DEL CAUCA

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES

LICENCIATURA EN LITERATURA Y LENGUA CASTELLANA

POPAYÁN

2021

“CIUDAD DE NIEBLA” Y EL IMAGINARIO SOCIAL DE LA CIUDAD DE POPAYÁN

ANDERSSON ALBEIRO TACURY CEBALLOS

UNIVERSIDAD DEL CAUCA

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES

LICENCIATURA EN LITERATURA Y LENGUA CASTELLANA

POPAYÁN 2021

“CIUDAD DE NIEBLA” Y EL IMAGINARIO SOCIAL DE LA CIUDAD DE POPAYÁN

ANDERSSON ALBEIRO TACURY CEBALLOS

TRABAJO COMO REQUISITO PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN LITERATURA Y LENGUA CASTELLANA

DIRECTOR

Mg. LUCIANO RIVERA ROJAS

UNIVERSIDAD DEL CAUCA

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES

LICENCIATURA EN LITERATURA Y LENGUA CASTELLANA

POPAYÁN 2021

## CONTENIDO

Introducción .....	5-6
1. Novela, ciudad y mito en Hispanoamérica .....	7-10
La dialéctica: civilización vs barbarie .....	10-18
2. Popayán y el imaginario social .....	18-27
Imaginarios de la ciudad de Popayán .....	27-28
Imaginario social tradicional.....	28-39
Imaginario social moderno .....	39-41
El nacimiento de una nueva ciudad... ..	41-43
El imaginario moderno en la poesía de la ciudad... ..	43-47
El imaginario moderno en la narrativa de la ciudad .....	47-50
El imaginario moderno en la literatura popular de la ciudad.....	50-52
3. Ciudad de Niebla y los imaginarios .....	52 Análisis
de Ciudad de Niebla .....	52-53
- La ciudad de Johann Rodríguez y Rafael Maya .....	53-56
- La expulsión de la imagen del padre: colisión de imaginarios .....	56-61
- Valoración de la ciudad antigua .....	61-63
- El padre y su desprecio por la novela: Kafka y Canetti .....	63-68
- Ciudad de Niebla: ¿Una morada?.....	65-68
- Vida cotidiana en Ciudad de niebla .....	68-71
- Forma de habitar el novelista la ciudad imaginaria .....	71-73
- La novela autoconsciente y la muerte del autor .....	73-76
- El legado del novelista Johann Rodríguez Bravo .....	76-78
Conclusiones .....	79-80
Referencias .....	81-84

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación se fundamenta en la identificación y análisis de los imaginarios vigentes de la ciudad de Popayán. Y como estos, se expresan en la literatura local de la ciudad: específicamente en Ciudad de Niebla (2006).

Un breve recorrido por la historiografía canónica de la ciudad nos presenta una urbe muy distinta de la real. Esta representación ciudadana responde a una mentalidad colectiva afectivamente afiliada al mito fundador de la ciudad colonial. Llámese como se llame (Villa de Belalcázar, Ciudad Blanca, Jerusalén de América, Ciudad Culta, Ciudad Procer), la invención de esta ciudad idílica busca convertirse en tradición consiguiéndolo en muy poco tiempo a manera de Efecto Mandela. Es decir, que la sociedad payanesa adoptó el mito fundacional colonial como su pasado, constituyendo un imaginario tradicional: que hemos identificado en el presente trabajo a partir de 1910 con la celebración del Primer Centenario de la Independencia.

Este imaginario tradicional surge debido a una serie de condiciones sociales, políticas, económicas y naturales que se reúnen en una determinada etapa histórica que someten a una sociedad que miró en el pasado un alivio a su ocaso. La sociedad resuelve sus propias necesidades a través de las instituciones sociales que van a construir, junto a la opinión pública, una noción de realidad que se mantendrá vigente hasta el movimiento telúrico de 1983.

Este imaginario tradicional no solo abarca la historiografía canónica, sino también, el discurso lírico por el cual la ciudad es conocida y reconocida. Los poetas de la ciudad se reconocen en este imaginario poético y le cantan a la ciudad de su infancia y sus recuerdos, fortaleciendo aún más el imaginario histórico. Otro lugar de enunciación como el centro histórico y su cromatismo, son elementos simbólicos que trazan un skyline urbano de ciudad colonial detenida en el tiempo. Por

otra parte, las narraciones ciudadanas dejan ver la presencia de este imaginario tradicional, pero también, la presencia de un nuevo imaginario.

Hemos identificado este nuevo imaginario a partir de 1983 cuando un movimiento telúrico sacudió la ciudad. Los procesos de reconstrucción y migración que generó el terremoto, dieron lugar a nuevos habitantes y al nacimiento de una nueva ciudad. Esta nueva ciudad, que, en realidad, le debe mucho al pasado, se construye entre contradicciones y condiciones propias de las urbes modernas dando lugar a nuevas expresiones artísticas que alzarán la voz desde la periferia.

La ciudad quedaría trazada por un centro histórico a manera de Kremlin dueño del simbolismo canónico e instituido, y, por otro lado, la periferia y con ella, el sentimiento de rechazo y olvido que se manifestará cada vez más. Por consiguiente, es inevitable que el discurso lírico no sufra una transformación en su manera de asumir la ciudad, aparece una generación de poetas que asumirán la nocturnidad y el desenfreno en sus versos. Por otra parte, las condiciones mismas de la urbe generarán la aparición de una narrativa incómoda con el pasado idílico que se manifestará en la obra de Paz Otero en un principio, y seguirá con la aparición de novelistas como Marco Valencia, Juan Carlos Pino y Johann Rodríguez Bravo.

Sin embargo, el proceso de renovación de los valores tradicionales empieza a ceder frente a la nueva ciudad letrada, frente a un nuevo discurso que se plantea: Ciudad Universitaria. De esta manera, hay lugar para el diálogo entre estas ciudades que compondrán una sola sociedad llena de contradicciones.

### **Novela, ciudad y mito en Hispanoamérica**

Una novela moderna como Ciudad de Niebla, requiere ser contextualizada desde un marco histórico que permita identificar su lugar en la historiografía hispanoamericana. Por ende, un breve recorrido por la historia de la narrativa hispanoamericana nos permitirá acercarnos al lugar que pertenece.

Para empezar, es conveniente hacer un rodeo por las culturas nativas del centro y del sur del continente. Fueron numerosos pueblos, los que poseían una forma de vida organizada, con leyes, leyendas, lenguaje y mitos propios. Entre ellos aparecen mitos de gran valor literario y cultural como el Popol Vuh, Yuruparí y los códices del Chilam Balam, pero también, leyendas como: La ciudad de los Césares, El reino de Paitití, El rey blanco y El dorado, que alimentaron la ambición y la imaginación de los primeros conquistadores que pisaron territorio amerindio.

Aunque el empeño de los conquistadores y colonizadores fue borrar todo atisbo de identidad en el mundo amerindio, estos mitos sobrevivieron en la memoria del tiempo y se constituyeron como archivo<sup>1</sup> para reinventarse en la futura narrativa hispanoamericana que buscará afanosamente una autenticidad.

Dicho esto, afirmar que Colón es el primer narrador de América<sup>2</sup> es injusto, porque existen registros míticos que corroboran la existencia de una narrativa mucho antes del *descubrimiento de Abya Yala*. Aceptarlo, equivaldría a mezquinar nuestra historia como lo hizo Europa a partir de 1492. La estrategia conquistadora empleada fue la colonialidad de poder, que tiene como base ideológica la superioridad e inferioridad de las razas.

En la antigüedad, existía una visión tripartita del mundo, África, Asia y Europa, en la cual Europa aparece como una cultura superior, visión reforzada por el relato cristiano de la Edad Media que menciona una Europa poblada por el buen Jafet, el hijo bendecido de Noé. (Souza, 2008, p.4)

---

<sup>1</sup> Archivo, como lo entiende Gonzales Echavarría “El Archivo es un mito moderno basado en una forma antigua, una forma del comienzo”.

<sup>2</sup> Muchos novelistas como Alejo Carpentier, cuando publica *El arpa y la sombra* (1978), Abel Posse, con la publicación de *Los perros del paraíso* (1983) y Augusto Roa Bastos cuando escribe *La vigilia del almirante* (1992), al colocar a Colón como narrador predilecto de la historia americana, parecen compartir la afirmación de Balaguer cuando escribe “No hay duda de que Colón se presenta en este aspecto como un verdadero precursor literario de América” (1949, p. 373).

Por lo tanto, otorgamos la primera voz de Hispanoamérica a nuestros pueblos originarios y reconocemos su aporte mítico a la posterior narrativa hispanoamericana. Sin embargo, el cambio de imaginario como resultado de la colonialidad de poder hace que el germen de la narrativa hispanoamericana se siembre en las crónicas de la conquista (González Echevarría, 2011). Debido a que, la tradición aborígen fue aniquilada hasta sus límites y Abya Yala fue obligada a tomar un nuevo comienzo ajeno a su propia historia y a su propio lenguaje.

Este es el comienzo de una tradición escrita, ya que las culturas nativas poseían una tradición oral no por eso menos importante. España necesitaba ver y comprender América, con sus propios ojos. Por ello, resucita un género en desuso<sup>3</sup> como la crónica no para contarle al mundo, sino para crear una nueva América, la que deseaban y necesitaban ver. Aun así, las primeras formas escriturales estaban sujetas a una retórica especial con el fin de legitimar lo escrito. González Echevarría, (2011) afirma: “La historia temprana de América, así como las primeras ficciones de y sobre América, fueron escritas según los moldes de la retórica notarial” (p.41). Así mismo, el cubano ve en las primeras formas de escritura colonial (relaciones, comentarios, crónicas), el inicio de la literatura latinoamericana con una motivación por el problema de la legitimidad, siempre vinculada a la literatura<sup>4</sup>.

Desde ese primer momento, se logra ver el vínculo entre las primeras formas de escritura y el poder. Por esta razón, tanto en las capitulaciones de Santa Fe como en las Cartas de Relación de Hernán Cortez incluso en el Memorial de agravios, encontramos los moldes de la retórica notarial presentes al ir dirigidas a una autoridad (González Echevarría, 2011).

---

<sup>3</sup> Pietri (1998) afirma: “[Los españoles} Cuando van a narrar los hechos históricos de que son testigos, lo hacen resucitando antiguas formas ya en desuso. Van a escribir crónicas” (p.3).

<sup>4</sup> González (2000) “Acaso sea esta la razón por la cual la ley figura tan prominentemente en la primera de las historias maestras que la novela narra a través de textos como *La vida de Lazarillo de Tormes*, las *Novelas ejemplares* de *Cervantes* y las crónicas de Indias. La novela retendrá de este origen su relación con el castigo y el control del Estado, que determinará su tendencia imitativa de entonces en adelante” (p.38).

Así como para América el encuentro con Europa cambió para siempre el desarrollo de su historia, Europa se sacudió ante el impresionante descubrimiento de un nuevo mundo ajeno a sus primitivas consciencias. Lo que iba a nacer en ese nuevo continente -a pesar de estar determinado por Europa- sería ajeno a todo lo que se conocía hasta ese momento. Es así como, la expresión literaria de los primeros españoles que describieron a América sería desconcertante porque la sola presencia del mundo nuevo los había tocado y provocado modificaciones en sus percepciones.

Pietri (1998) afirma: “Esos españoles que venían de una literatura en que la naturaleza apenas comparece, van de inmediato y por necesidad a escribir las más prolijas descripciones del mundo natural que hubiera conocido Europa hasta ese entonces” (p.3).

Este hecho modifica notablemente la continuidad literaria europea hasta ese momento. De igual modo, podemos apreciar como la expresión literaria del nuevo continente se distingue un poco de la continuidad europea, y está determinada por dos corrientes predominantes: la retórica notarial y el contacto con una naturaleza desconocida.

En la retórica notarial, las mediaciones de la ley y el poder están vinculadas en el ejercicio de escritura jurídica que organiza al Estado Moderno. También, el nacimiento de la novela moderna latinoamericana en relación con dichas mediaciones de poder. Es decir, la novela imita documentos legales adoptando la estructura de la novela picaresca para dirigirse a una autoridad estatal expresando una oposición y subordinación al poder. (González Echevarría, 2011, p. 90)

Y es por ese vínculo textual entre la historia de América Latina y los orígenes de la novela, los grandes novelistas como Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez regresan a las crónicas.

En el siglo XVIII, las modalidades narrativas tuvieron que competir con las que crearon o adaptaron primero las ciencias naturales y luego las ciencias sociales. Y esta fuerza mediadora es tanta que las narrativas importantes ni siquiera pretendían ser novelas, sino diversos tipos de reportaje científico. En el siglo XIX, la narrativa asume un nuevo discurso hegemónico mediado

por la ciencia y la mentalidad científica que se expresará en la conciencia del escritor con el lenguaje del diario de viaje. (González Echevarría, 2011)

Estos principios mediadores de la investigación científica influyeron en la narrativa latinoamericana hasta la crisis del decenio de 1920 y el surgimiento de la llamada novela telúrica. En este tipo de novela se expresa un nuevo discurso hegemónico, la ciencia moderna. Y con esto, la aparición de la antropología como mediación de la narrativa hispanoamericana, esta juega un papel importante en las letras hispanoamericanas. Al respecto, Gonzales Echevarría (2011), afirma: “El documento portador de la verdad que imita la novela es el informe antropológico o etnográfico”

(p.44). La antropología es la promesa de un conocimiento que se sigue alojando en el discurso científico cuyo objetivo no es ya la naturaleza misma, sino esencialmente el lenguaje y el mito.

Es así como la segunda mediación de la literatura hispanoamericana busca la originalidad de Hispanoamérica apropiando las ideas europeas. En efecto, “La nueva narrativa latinoamericana absorbe este segundo viaje, este peregrinaje en busca de singularidad histórica de América Latina a través de la mediación textual de la ciencia europea” (González Echevarría, 2011, p.148).

Sin embargo, la transición de una mediación a otra no desaparece la anterior, sino que la ley (retórica notarial) sigue estando presente. En relación a lo expuesto, González Echevarría, (2011) afirma:

En el siglo XVI estar al margen de la ley significaba no existir en el sentido civil. A partir del siglo XIX, la ilegalidad no excluye; el Otro delincuente es otro Interno, creado por la división de la sociedad latinoamericana en el mundo urbano y otro en el mundo rural como resultado de la modernidad. (p.148)

Es decir, que esta nueva narrativa se ocuparía por ese Otro yo Interno que puede ser el origen de todo, el mismo origen violento de la diferencia que nos hace distintos, inaugurando una nueva dialéctica en la narrativa hispanoamericana.

### **La dialéctica civilización vs barbarie**

Esta dialéctica no es muy bien recibida por algunos críticos literarios como R.H. Moreno Durán y Carlos Fuentes, por no estar de acuerdo con la misma realidad latinoamericana. Nadie puede negar que la novela había sido descrita por hombres que iban descubriendo con asombro y terror que el mundo latinoamericano era ante todo una presencia implacable de selvas y montañas a una escala inhumana. (Fuentes, 1969).

Estas condiciones mismas de la geografía latinoamericana hacen que la dialéctica: civilización o barbarie parezca imposible, pues, la civilización propuesta bajo el rótulo de progreso industrial y urbano, tenía que vérsela con las contradicciones de la naturaleza salvaje que rodeaba Hispanoamérica. Aceptando esta realidad inmutable, hay que reconocer que la literatura hispanoamericana nunca iba ser como la europea como querían los simpatizantes de la civilización.

Si en Europa los hombres se conocen así mismos en el contacto con la naturaleza, en América la naturaleza es solo la enemiga que traga, destruye voluntades, rebaja dignidades y conduce al aniquilamiento. (Fuentes, 1969).

Entonces, la novela latinoamericana se verá imbricada entre estas dos fuerzas mediadoras; por un lado, la barbarie (la selva, la pampa, el desierto) y por el otro, la civilización (la ciudad, lo urbano) dialogando una con otra.

Los primeros cien años de la novela y la sociedad hispanoamericana son determinantes en el desarrollo de las mismas. La realidad social se configura con la permanencia del feudalismo español frente a las ideas liberales de inspiración francesa y anglosajona, estas forman el trasfondo de la literatura. Para el mexicano, en la vida social esta pugna se resuelve en una juridicidad liberal incapaz de transformar por sí sola, las viejas estructuras coloniales, mientras que en la literatura se resuelve en el naturalismo (Fuentes, 1969).

De esta manera, la novela hispanoamericana asume una forma documental y naturalista que se enfrenta a una independencia sin una verdadera identidad, donde el contacto con una forma de naturaleza que ahora le pertenece le es ajena en sus pretensiones de asumirse a la civilización europea. En cuanto al regionalismo, costumbrismo, folclorismo, nativismo, se suscriben a un intento de buscar una identidad autónoma que le permita un reconocimiento al nuevo continente a través de la copia de los modelos europeos sin encontrar aun un modo de ser hispanoamericano.

El escritor hispanoamericano regional, costumbrista, se haya en una desventaja cosmogónica y predial como resultado de limitar su visión y comprensión de una realidad universal. Durán (1996) afirma: “Para el escritor “bárbaro”, en cambio, la carencia de una tradición cultural significa al comienzo, una terrible desventaja, ya que en muchos casos... se limita a recrear los detalles de una realidad que, no obstante, es más rica y compleja que la que ante su restringida visión se le presenta” (p.302).

Si a esto le sumamos el nacimiento de las dictaduras, puesto que la independencia no le otorgó a Iberoamérica su propia naturaleza, ni libertad, tampoco, una pacificación social, sino que nació una nueva tiranía de parte de las dictaduras militares y las oligarquías que convirtieron la

explotación humana, en un cambio de dueños. Al respecto, Fuentes (1980) escribe lo siguiente. “Al lado de la naturaleza devoradora, la novela hispanoamericana crea su segundo arquetipo, el dictador a la escala nacional o regional” (p.11).

Y quien está en medio de estas luchas políticas es el escritor quien esta vez, toma partido por la civilización contra la barbarie. En este sentido, tenemos que hablar de Domingo Faustino Sarmiento autor de *Facundo* (1845), una de las obras más representativas de la oposición, civilización vs barbarie. La tesis de Sarmiento ilustra las aspiraciones de la clase burguesa en ascenso durante el siglo pasado (Durán, 1996).

Sarmiento retrata mejor que nadie la situación del intelectual cuando los caudillos toman el poder de los Estados latinoamericanos. Sin embargo, el fanatismo por la civilización lo lleva rechazar con imperativa energía la naturaleza y al hombre natural, sin advertir las contradicciones que esto acarrea. Moreno Durán y Carlos Fuentes ven en la imaginación –entendida como comprensión de la realidad- la superación de esta contradicción (barbarie vs civilización) en las obras de Juan Rulfo, Gabriel García Márquez y Alejo Carpentier como un tratamiento evolutivo en la línea de la civilización sobre el lenguaje. Por otra parte, preferimos volver a la mediación antropológica en la que habíamos quedado.

\*\*\*

Hablar de una mediación antropológica en la novela hispanoamericana implica analizar el mito desde una perspectiva que permita comprender la razón por la cual esta narrativa se vuelve hacia ella por medio de la creación de un mito moderno como el Archivo.

González Echevarría parece acercarse al dilema al afirmar que el objetivo de esta mediación es descubrir el origen y fuente de la versión que una cultura tiene de su propia existencia, recopilando, clasificando y volviendo a contar sus propios mitos. No obstante, ¿Por qué volver a contar sus propios mitos?

Creemos haber mencionado ya la imposibilidad de la literatura hispanoamericana de crear una narrativa desde un punto cero en la historia. Pensemos en *Los pasos perdidos* (1953)<sup>5</sup> de Alejo

---

<sup>5</sup> El ejemplo no es mío, González Echevarría (2011).

Carpentier -para González el relato fundador del Archivo-, donde el protagonista huye de la civilización para reavivar sus energías creadoras y en este cometido encuentra un claro en la selva sudamericana. Dicho protagonista, que también es narrador, cree haber llegado a un sitio ajeno al fluir de la historia (el punto cero de historia y de tiempo) pero, pronto se dará cuenta que ha escapado de una ciudad para encontrar otra, demostrando así la imposibilidad de la *nada* como mediación narrativa. De esta manera, la escritura de la novela ha llegado a un espacio meta-ficticio, una nueva devastación que se convierte en punto de partida para la nueva literatura latinoamericana; el claro asolado para la edificación de Comala, Macondo, Coronel Vallejos y Ciudad de Niebla, etc.

De ninguna manera es un inicio desde cero, claro está, pues *Los pasos perdidos* desmantela la ilusión de un nuevo mundo en donde puede darse un nuevo comienzo, liberado de la historia. Y este nuevo comienzo es ya historia, escritura en la ciudad. Y como no hay un inicio libre de la historia, existe la necesidad de volver a contar los mitos por la incapacidad de borrar el pasado, y la novela, al buscar una narrativa nueva y original, debe contener todas las anteriores. (González Echevarría, 2011).

¿Habría que preguntarse sobre el significado y valor del mito para la sociedad y por qué existe la permanente vigencia de éste en la producción de formas artísticas? A lo largo de la historia han circulado en la memoria de los hombres cantidad de relatos de carácter arquetípico, implantados como una cadena de ADN que permite conocer la esencia verdadera del ser humano. Por ejemplo, el mito de Edipo, usado para explicar la naturaleza del ser humano, el mito de Narciso que revela la necesidad del ser humano por ser reconocido, el mito de la caverna que es una teoría del conocimiento humano, el mito de la creación de Adán y Eva que determina la forma de asumir la muerte en Occidente.

Se supone que cada cultura posee sus propios mitos, pero los mitos tienen carácter universal y de ellos se puede desentrañar tanto esencias universales como particulares. Pietri (1998) escribe: “El mito es un apólogo cuya moraleja es el hombre total” (p.3). Por ello, la literatura hispanoamericana ante la imposibilidad de un inicio de cero y la nula existencia de una historia

continua y propia debe transformar su propia historia en un mito originario a fin de verse a sí misma como el otro que todavía habita el comienzo (González Echevarría, 2011).

Y estas ficciones que Latinoamérica crea para entenderse a sí misma, son las que constituyen el mito moderno: el Archivo. Y González Echevarría (2011) lo define en los siguientes términos:

El mito moderno revela la relación entre el conocimiento y el poder como la contienen todas las ficciones anteriores acerca de América Latina, el andamiaje ideológico que sustenta la legitimidad del poder desde las crónicas hasta las novelas actuales. Este es el motivo por el que una especie de archivo, que normalmente contiene un manuscrito inconcluso y un archivista-escritor, aparece con tanta frecuencia en las novelas modernas (p.51).

Por otra parte, si para Echevarría *Los pasos perdidos* es el relato fundador, *Cien años de soledad* (1967) es el arquetípico. Si esto es así, para llegar a Cien años de soledad, Latinoamérica tuvo que pasar por un proceso histórico de identidad y reconocimiento conocido como el *boom latinoamericano* que parece tener inicio con la publicación de *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes.

Este movimiento marca un antes y un después en la historiografía latinoamericana que necesita ser abordado desde una perspectiva dual: exterior (Ángel Rama) e interior (José Donoso). Ambos autores parecen preguntarse por cuestiones similares, aunque cada uno irá disipando el tópico desde su propia mirada. Por ejemplo, la primera cuestión en disputa es un acercamiento a la definición de lo que fue el boom latinoamericano.

Ángel Rama (2017) se ve enfrentado a una de las características principales del boom, la arbitrariedad. Es por ello, que un crítico de su capacidad se ve caminando en terreno pantanoso en el cual, la única salida que encuentra es referirse a varias definiciones de lo que se podría conocer como el boom.

Rama, se refiere al boom como un fenómeno de la sociedad de consumo incorporado a las principales ciudades latinoamericanas y en este sentido plantea su estudio en términos sociológicos, pero también, se refiere al boom como el resultado de un interés internacional en el nuevo continente: un interés marcado de Estados Unidos por globalizar América Latina reuniendo

materiales de distintas procedencias del sur del nuevo continente, y además, el interés de Europa<sup>6</sup> por la región que alimentó centralmente la Revolución cubana, sumándole su calidad estética y su capacidad de adaptabilidad a otros mercados de la nueva literatura hispanoamericana. (Rama, 2017)

José Donoso por su parte, arguye que el fenómeno boom debe su existencia más a sus detractores, que quisieron hacer una peyorativa al movimiento, que al mismo auge de calidad estética de la literatura hispanoamericana del 60. Al respecto Donoso (1972) afirma:

La verdad es que fueron estos detractores, aterrados ante el peligro de verse excluidos o de comprobar que su país no poseía nombres dignos de figurar en la lista de honor, los que lanzaron una sábana sobre el fantasma de su miedo, y cubriéndolo, definieron su forma fluctuante y espantosa. (p.14)

Igualmente, Donoso enfoca su estudio en describir los rasgos literarios del boom latinoamericano refiriéndose a los económicos como un ingrediente más de su repercusión. De todas maneras, el chileno también acepta que tratar de definir lo que es y fue el “boom” excede sus capacidades. Donoso (1972) afirma. “Nada de lo que digo pretende tener la validez universal de una teoría explicativa que asiente dogmas (...) hablo aquí aproximadamente, tentativamente, subjetivamente, ya que prefiero que mi testimonio tenga más autenticidad que rigor” (p.17).

En resumen, la *definitoria* del *boom* abordado desde ambas perspectivas, nos arroja una única conclusión por ahora. El boom como fenómeno social y cultural es esquivo a las cuantiosas definiciones que le sean agregadas. Sin embargo, podemos conformarnos por ahora con la fusión de ambas perspectivas. Es decir, para realizar un acercamiento al movimiento debemos tener en cuenta los factores sociológicos que aporta Rama sin olvidarnos tampoco del valor literario del que habla Donoso, que es un proceso cansino de larga duración, de adopción de padres literarios extranjeros por exceso de regionalismo y un proceso de difusión de la novela.

Creo que los aspectos ya mencionados son suficientes para plantear las condiciones en las que la novela arquetípica fue escrita, y es importante resaltar que hemos recorrido todo este camino para abrir una senda y darle el lugar que no tiene la novela *Ciudad de Niebla* (2006) en la

---

<sup>6</sup> En realidad, Rama utiliza el término “mundo”.

historiografía hispanoamericana. No hemos encontrado mejor forma que ubicarla a partir del contexto de la novela arquetípica, ya que, la planteamos como una reescritura de *Cien años de soledad* a una escala menor, no como un texto totalizador latinoamericano, sino, como un texto que expresa las condiciones del artista y del territorio desde donde se escribe.

Así como, *Cien años de soledad* retrata y sintetiza el proceso histórico de Latinoamérica según Vargas Llosa (2007) cuando afirma: “Su historia condensa la historia humana, los estadios por los que atraviesa corresponden, en sus grandes lineamientos, a los de cualquier sociedad subdesarrollada, aunque más específicamente a las latinoamericanas”.

Ciudad de Niebla expresa un proceso histórico más inconsciente que refleja la dialéctica entre un imaginario tradicional arcádico y uno de decadencia. A diferencia de *Cien años de soledad*, no contiene un desarrollo histórico de una sociedad, pero si el resultado de una transición de un imaginario a otro. Aun así, ambas obras comparten vasos comunicantes innegables. Por ejemplo, el nacimiento de Macondo como una sociedad arcádica patriarcal tiene similitud con lo que alguna vez fue Ciudad de Niebla (alter ego de Popayán) y no solo en la narrativa de Rodríguez, sino expresada por la mayoría de los narradores de la ciudad.

Lo que nos ocupa aquí son las condiciones. Mientras García Márquez contribuyó a la apoteosis del *boom latinoamericano* que se estaba gestando en Latinoamérica, Rodríguez tuvo como antecedente el surgimiento de la novela urbana, y como todo, esta tuvo un desarrollo.

Todo inicia con el surgimiento de la literatura de aventuras, pero cuando el discurso de la ciencia no puede abarcar un universo desconocido, la necesidad de respuesta del ser humano da rienda suelta a la imaginación. Al respecto, Vásquez (1998) afirma:

La literatura de aventuras nació como crónica de lo ignorado en un universo ilimitado, en el que las distancias se salvan a pie, a caballo o en velero y en el que la ciencia aún era impotente para responder los enigmas fundamentales de los hombres (p.118).

Si tenemos en cuenta la segunda mediación de la narrativa hispanoamericana, recordaremos que el discurso hegemónico se alojaba en la ciencia a través del ejercicio de conocer la naturaleza. Sin embargo, en el siglo XX esta imaginación abandona el campo y se mete en las ciudades surgiendo así, un nuevo tipo de novela. En el siglo XIX la aventura era conocer el tema era la tierra, y conocer significa modificar. En el siglo XX, la imaginación abandonó el campo, y se metió en las ciudades (Vásquez, 1998).

La literatura que se escribiría de ahora en adelante iba ser muy diferente. Ya que la civilización (vida urbana) le ha ganado la pulsión a la barbarie (vida rural). Las aventuras se contarán en una jungla urbana. La novela funda un nuevo imaginario cuya capacidad de expresión depende de la lectura que el escritor realice de su propia realidad, una realidad tan cruda que pronto hará evolucionar la novela negra.

Es la literatura y la novela concretamente, fundadora de un nuevo imaginario continental. Y el espacio urbano en el plano literario evoluciona según la capacidad del escritor de asumir una nueva realidad, portadora a su vez de una nueva lectura. Ya no es la antinomia civilización-barbarie y su encontrada lucha. La imagen de la ciudad cambia su connotación y va a convertirse no en un espacio protector frente a la extensa naturaleza salvaje, sino en un espacio donde los valores humanos son mutilados ante la crudeza impuesta por la cuestionada civilización. (Figuera, 2017).

La evolución de la novela urbana está relacionada con el crecimiento de las ciudades latinoamericanas como lo plantea Jaramillo en su libro *Disidencias. Trece ensayos para una arqueología del conocimiento en la literatura latinoamericana del siglo XX* (2013): “El auge de la literatura urbana, entre otras razones, está dada, por el crecimiento y transformación de las ciudades a lo largo del pasado siglo, experimentada de manera abrupta desde los años sesenta hasta la actualidad, pasando de lo histórico a lo espacial como significación (como se cita en Figuera, 2017)”.

Y esto crea una ruptura en el pensamiento de los escritores, ya que el crecimiento acelerado de las ciudades crea un nuevo ambiente plagado de nuevos peligros en el cual el escritor está inmerso, consciente o inconsciente de un ente vivo que se manifiesta en su literatura.

Generalmente, la novela urbana se desarrolla en las ciudades capitales por ser las de mayor aceleración y progreso. Pongamos por caso, la aventajada ciudad de Buenos Aires, con la novela *Sobre héroes y tumbas* (1962) de Ernesto Sábato, o Lima, con la novela *La ciudad y los perros* (1963) de Mario Vargas Llosa, o ciudad de México con *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes y Bogotá con la novela *Opio en las nubes* (1992) de Rafael Chaparro, entre muchas otras.

Sin embargo, la novela que nos ocupa no está influenciada por una ciudad capital, ni tampoco de una gran metrópoli como el caso de la ciudad de Cali, con la novela *Que viva la música* (1977) de Andrés Caicedo. La ciudad de la que hablamos es una pequeña provincia con una gran historia y un pobre presente, que nada tiene que ver con el desarrollo industrial y económico de las capitales latinoamericanas. Empero, esto no quiere decir que no exista en esta pequeña ciudad novela urbana, y no solo urbana, sino también novela negra.

Por consiguiente, parece ser que las condiciones en esta pequeña ciudad no difieren mucho de las de una gran metrópoli, ya que la existencia de la novela negra lo confirma. Como todos sabemos, la novela negra es la expresión de un mundo urbano en completo caos, una ciudad como escenario de las violaciones de tabúes y de crímenes condicionados por el mismo sistema de vida urbano. (Vásquez, 1998).

En este sentido, la novela negra usa la ciudad como escenario real y ficticio lleno de peligros e inseguridades. Es por ello que la aventura en la ciudad está conectada con el delito. Al respecto, Vásquez dice lo siguiente: “La novela negra norteamericana, es decir, la novela basada en hechos criminales condicionados por el marco social del capitalismo avanzado, es la novela urbana de aventuras por excelencia, como avanzada poética del neocapitalismo (Vásquez, 1998, p.119).

De esta manera hemos llegado al antecedente más cercano a la novela Ciudad de Niebla. Hablamos de una novela escrita en Popayán, que inaugura *otra manera de ver una ciudad* como titula su primer capítulo. Hablamos de *Oscuro por claritas* (2002) del escritor Marco Valencia Calle. Novela que inaugura en la narrativa, una manera de leer a Popayán, una forma alejada del velo histórico que habían usado los escritores para describirla. En ella, se expresa con la mayor claridad la ruptura de un imaginario arcádico y el reconocimiento de uno marginal, decadente. Es así como Valencia Calle (2002) expresa:

Testimonios que develan otra manera de ver Popayán, la suiza de América, como ha sido llamada, una urbe que también tiene sus aspectos de marginalidad, como todas las ciudades latinas, pero que, a veces por razones de estética o vergüenza, y quien sabe que otras cosas, los habitantes-visitantes-trajinantes- del sector histórico y colonial, se niegan a ver, a mirar hacia los barrios del sur-occidente, a no ser que estén contemplando uno de esos atardeceres que hicieron exclamar al poeta Guillermo Valencia... (p.16).

En efecto, hemos llegado a Ciudad de Niebla, pero esta novela no se contenta con ser urbana, esta novela es también novela negra. En los siguientes capítulos se mostrará por qué y de cómo se expresan estos imaginarios antes identificados por Valencia Calle

### **Popayán y el imaginario social**

Un lector perspicaz diría que la expresión imaginario social es una suerte de oxímoron porque lo imaginario está más bien relacionado con lo más personal del sujeto. Lo imaginario no está regulado por normas, en cambio lo social sí. Si hay una lógica que lo determina es el principio del placer que se expresa polimórficamente como deseo. En diversos artículos de sociología de la cultura no se establece, a veces, claramente la diferencia entre la naturaleza de lo simbólico y de lo imaginario. Quien los ha leído percibe que entre ellos no hay mayor diferencia. Sin embargo, en mi trabajo trato de establecerla, siguiendo la línea conceptual de Jacques Lacan sobre el estadio del espejo, en donde éste establece la relación entre tres órdenes: lo simbólico, lo real y lo imaginario. La construcción de eso que se llama realidad tiene que ver con la relación compleja entre éstos en el proceso de constitución del sujeto. Tanto lo simbólico como lo imaginario lo constituyen. Están presentes en su estructura. El primero se integra al Sujeto con la adquisición del lenguaje, a través de la relación parlante con figuras maternas y paternas. Sin lo simbólico no hay sujeto porque no está sujetado. Su carne no se ha inscrito en el orden de la norma, de la ley. A través de la aceptación de la ley se entra en la matemática de lo simbólico o como dirían los antropólogos, pasa de la naturaleza a la cultura. Por eso, el ingreso de ese cachorro de hombre en el seno de la cultura es dramático y azaroso en la medida en que significa renunciar al principio del placer que rige el mundo natural y comienza a registrar en su cuerpo un hecho: la cultura es el dominio de la prohibición. Examínese la naturaleza interdictiva de la ley mosaica, de la ley coránica, católica, berebere, hotentote, melanesia, etc. Levi-Strauss afirma que la prohibición universal del incesto tiene una gran variedad en la forma en que se expresa dicha prohibición. Los antropólogos descubrieron un tipo de interdicción ligada con la lingüística, en el sur del Departamento de Putumayo, adentrándose en la selva brasileña. En efecto, las mujeres que habitan dicho territorio no se pueden casar con hombres que hablen la lengua que ellas hablan. Para tener familia deben hacerlo con individuos que tengan una lengua diferente a la de ellas. Los

sujetos que aceptaron, mediante un proceso de sujeción dicha prohibición de la ley del incesto, incorporaron en su psiquismo cultural lo llamado por Lacan el orden de lo simbólico. El padre no se puede acostar ni con la abuela, ni con su madre, ni con sus hijas, ni con sus tías, ni con sus sobrinas. Por otro lado, ese cachorro de hombre se identifica con su propia imagen entre los seis y dieciocho meses, cuando aún no habla, cuando no dispone de la palabra y no tiene un control sobre su cuerpo y es superado en inteligencia instrumental por un chimpancé y sin embargo, el infante, a pesar de su falta de desarrollo motriz se reconoce en el espejo mediante un proceso de alienación, cuando sostenido en los brazos de su madre, el bebé observa su imagen en un espejo y ella le indica que esa imagen es la de él y ese infante se reconoce, pero a través del deseo de la madre; es como si ella le dijera: “Yo deseo que ése seas tú”. El bebé expresa esa identificación con la imagen que le devuelve el espejo de manera alborozada. En esa imagen el niño percibe de forma anticipada una perfección ilusoria que su cuerpo todavía no tiene. Los psicólogos de la Gestalt, vuelvo a reiterar, subrayan que el pequeño no camina, no coordina sus movimientos, pero ante la visión de su imagen ante el espejo, manifiesta una alegría en su rostro y en su cuerpo que expresa una dinámica libidinal. En otras palabras, en esa suerte de gimnasia se expresa una satisfacción en el niño cuando encuentra esa imagen unificada en el espejo. El niño queda fascinado por la imagen que supera sus dificultades motrices puesto que él se experimenta torpe para desplazarse y moverse en la realidad. Sin embargo, su imagen se le presenta completa, unificada y entonces el pequeño se identifica con esa imagen y se lanza imaginariamente para volverse uno con esa ilusión catóptrica. Desea hacerla suya y trata de convertirse en lo que la imagen le muestra. El bebé desea escapar del peligro de la fragmentación que lo amenaza. Dicha transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen se llama identificación imaginaria (Lacan, 1989, p. 86-93).

Ahora bien, ese lector del cual hablábamos al principio, se pregunta ¿cómo se relacionan estos dos órdenes? ¿Se excluyen o por el contrario están íntimamente conectados? Cuando uno de ellos excluye al otro se pierde la realidad. En la Historia del espejo, de Sabine Melchior Bonnet, ella relata la historia de una fábula coreana, en la cual, un buhonero llamado Pak, satisface un deseo muy acariciado por su esposa: tener un espejo de bronce. Cuando por fin lo trae, ella descubre con sorpresa, al mirarse en el espejo, el reflejo de un rostro desconocido y con ira le pregunta al esposo ¿quién es esa puta? La esposa de Pak nunca había visto su imagen en un espejo

y no podía comprender que la mujer que estaba al lado de su marido era ella misma. Luego Pak le quita el espejo para buscar a la otra mujer y cuando se mira en el espejo ve un hombre desconocido y también con ira le pregunta, ¿quién es ese hombre? y se arma una trifulca de reproches y desconfianzas y todo termina en la decisión de separarse. Van donde un juez y llevan el espejo como prueba de la deslealtad del uno con el otro. Y cuando el juez mira ese objeto mágico y ve en el reflejo un funcionario público vestido con su uniforme se pregunta: ¿será este el funcionario que ha venido a reemplazarme? Esta fábula hace reír, pero ilustra las consecuencias que trae el hecho de la pérdida de uno de esos órdenes. Estanislao Zuleta, en *El pensamiento psicoanalítico*, plantea lo siguiente:

Desde el punto de vista del psicoanálisis la realidad está constituida por lo imaginario y lo simbólico. Es imaginario todo, pero también todo es simbólico, mientras uno se deja ir por cualquiera de las dos líneas, pierde la realidad y en la medida en que las combine, tiene algún acceso a ella. Veo esta grabadora ahí: puede ser imaginaria; por ejemplo, la puedo ver como un ataúd en el que se pierde mi palabra y queda muerta, también la puedo ver en el orden de lo simbólico, como algo que le facilita a alguien volver a oír mi charla, es un instrumento. Si no soy capaz de ver sino una de las dos, empiezo a delirar” (Zuleta, 2004, p. 97).

Ahora bien, cuando por ejemplo se va al cine, el espectador lo que ve en la pantalla es una ilusión catóptrica. No ve personas reales sino imágenes. El tiempo y el espacio de la película tampoco son reales. La imagen se torna verosímil, creíble, tanto que el público tiende a confundir la imagen con la realidad. Para Freud lo simbólico está atado a la palabra, a la elaboración secundaria y lo imaginario está ligado a lo anterior a la palabra, al deseo sin codificación secundaria. (Silva, 1997). Todo el campo de lo imaginario está conectado con la vivencia más personal por ejemplo de un espacio, de un territorio como lo indica Armando Silva en su obra *Imaginos urbanos* y Felipe García Quintero en *La ciudad colonial y sus textualidades contemporáneas* y Régimen escópico colonial: la representación mural de Popayán. En ese sentido, cada individuo, pero también cada sociedad tiene una experiencia personal, única, que tiñe de un sentido singular un parque, un bosque o una montaña.

La esposa de Hermann Hesse, Ninon, siempre lo acompañaba a caminar a un bosque y durante varios días el poeta jaló una rama ya seca, para hacer fuego en su jardín y había dicho, aguanta todavía. En ese momento, ocho de agosto de 1962, Hesse tenía 85 años. Por la noche, escribió su más bello poema, Rama quebrada.

Rama en astillas quebrada Colgando  
año tras año.  
Seca cruje su canción al viento,  
Sin hojas, sin corteza,  
Raída, amarillenta, para una larga vida, Para  
una larga muerte fatigada.  
Duro suena y tenaz su canto,  
Suena obstinado,  
Suena secretamente amedrantado.  
Todavía un verano,  
Todavía un invierno más

Al día siguiente, su esposa lo encontró muerto. Murió mientras dormía. Ambos habían visto esa rama ya seca que pendía de ese árbol y de repente Hesse, del orden de lo simbólico se desliza al orden de lo imaginario, al identificarse con esa rama. Él era esa rama, sus años, sus brazos sarmentosos, su cabeza ya raída y como la rama, a pesar de su cansancio, su garganta seca cantó junto a ella en ese bosque (Carandell, 1977, p. 125-126).

En una fiesta, en la sinagoga en Cali, uno de los concurrentes, después de haber escuchado unas reflexiones rabínicas sobre el dinero y la divinidad, se atrevió a contar un chiste jasídico. Frente al muro de los lamentos se encontraba un joven con dificultades de dinero, haciendo sus oraciones y decidió llamar a Yahvé por su celular y éste le contestó y el joven sefardita dijo: Quiero hacerte varias preguntas. Hoy estoy de buen humor y puedes preguntarme lo que desees. ¿Para ti que son un millón de años? ¡Vaya, vaya! Estás interesado en el problema del tiempo. Estoy leyendo a Heidegger le contestó el joven. Para mí un millón de años es un segundo. ¿Y un millón de dólares? Un cuarto de dólar. ¿Y me podrías prestar un cuarto de dólar? Déjame lo pienso un segundo. En este chiste judío lo imaginario se desata desplazando el orden de lo simbólico por

unos cuantos segundos y después, para quien se atrevió a contar ese chiste, Yahvé recupera su antigua majestad talmúdica cuando hace muchos años le respondió a Moisés: Yo soy el que soy. Este es mi nombre para siempre; por él seré recordado generación tras generación”

Un turista, ajeno al valor imaginario y simbólico que los judíos le otorgan al Muro de los lamentos o los árabes a la mezquita que se encuentra en Jerusalén no comprende por qué, tanto los unos como los otros, están dispuestos a defender con su vida esos lugares que son sagrados para ellos pero que no representan nada para la subjetividad de ese visitante. Algo similar le puede ocurrir a un viandante que visita una población francesa llamada Combray. Pasa por ella y no comprende por qué un escritor llamado Marcel Proust, le dedicó las mejores páginas de la literatura francesa a una ciudad anodina e intrascendente. Sin embargo, en el orden de lo imaginario, que responde al registro de la subjetividad, Combray tiene un enorme sentido no sólo para Proust sino para toda una colectividad de artistas, novelistas, poetas, dramaturgos y pintores. A los treinta y ocho años, a principios del mes de enero de 1909, Proust tuvo una experiencia inusual, cuando tomaba una taza de té con un pastel que los franceses llaman magdalena; captó que su sabor semidulce le trajo recuerdos perdidos de su más temprana juventud, con una gran claridad e intensidad, relacionados con la población de su infancia, Combray. Después de esta revelación tan significativa, seis meses después, Proust escribió durante sesenta horas seguidas lo siguiente:

Pero cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo, cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, solos, más frágiles, más vivos, más inmateriales, más persistentes y más fieles que nunca, el olor y el sabor perduran mucho más, y recuerdan, y aguardan, y esperan, sobre las ruinas de todo, y soportan sin doblegarse en su impalpable gotita el edificio enorme del recuerdo. ...En cuanto reconocí el sabor del pedazo de magdalena mojado en la tila que mi tía me daba...la vieja casa gris...vino como una decoración de teatro...y con la casa vino el pueblo, desde la hora matinal hasta la vespertina y en todo tiempo, la plaza, adonde me mandaban antes de almorzar, y las calles por donde iba a hacer recados, y los caminos que seguíamos cuando hacía buen tiempo. Y como ese entretenimiento de los japoneses que meten en un cacharro de porcelana pedacitos de papel, que en cuanto se mojan empiezan a estirarse, a tomar forma, a colorearse y a

distinguirse, convirtiéndose en flores, en casas, en personajes... así ahora todas las flores de nuestro jardín y las del parque del señor Swann y las ninfeas del Vivonne y las buenas gentes del pueblo y sus viviendas chiquitas y la iglesia y Combray entero y sus alrededores, todo eso, pueblo y jardines, que va tomando forma y consistencia, sale de mi taza de té” (Proust, 1989, p. 63-64).

El Combray que Proust conoció en la infancia y en la adolescencia ya no existe como tal. Existe en la memoria de Proust, transformada en imágenes literarias. El fundamento de esa forma de existir Combray radica en lo más deleznable y efímero, una imagen que se vuelve recuerdo social y por lo tanto, en un imaginario que no es fácil demoler como Napoleón III demolió el París que todavía vive imaginariamente en las páginas de los relatos de Eugenio Sue y Alejandro Dumas.

Ahora bien, ese lector, después de entender conceptualmente la diferencia, pero también la estrecha relación que existen entre esos dos órdenes, se pregunta ¿cómo las ciudades construyen la lógica de sus respectivos imaginarios? Ya sabemos que lo imaginario está conectado con la vivencia más personal del sujeto. ¿Cómo entonces esa subjetividad que es individual se transforma, a la postre, en algo simbólico, es decir, en un hecho social? Armando Silva, apoyándose en La historia de las ciudades, del historiador Fustel de Coulanges, plantea que un territorio comienza a subjetivarse, a tener sentido para una comunidad, es con el culto a los muertos. En el proceso de hominización, del paso de la naturaleza a la cultura, los antropólogos descubrieron esa fase en donde, quien moría no se le enterraba, pero luego algo ocurrió para que esos seres humanos comenzaran a tener la necesidad de enterrar a sus muertos. De hace cuarenta mil años, datan las primeras sepulturas que se han encontrado y ese territorio, en donde dichos hipogeos se encontraban, comenzó a tener un valor para esos neandertales que todavía no conocían la escritura. Sus habitantes no podían abandonar ese lugar. Les estaba prohibido y la única forma de hacerlo fue a través de un procedimiento, similar a la figura retórica de la sinécdoque, la parte por el todo, la cual consistía en llevar consigo un terrón de tierra del suelo sagrado en que su antepasado había sido enterrado. El salto que aquí se da a lo imaginario-simbólico es que ese pequeño pedazo de tierra equivale al mundo en donde su vida tenía sentido porque allí yacían sus antepasados (Silva,1992). Ese territorio ya quedó marcado. Tiene unos mojones, unos límites. Y esa marca, ese nombrarlo lo vuelve un hecho de lenguaje que lo inscribe en el orden de la ley y

por lo mismo se transforma en un hecho social, simbólico. Armando Silva, apoyándose en un texto de Mircea Eliade, recuerda que “Una conquista territorial sólo se convierte en real después del (o más exactamente por el) ritual de toma de posesión, el cual funciona como una copia del acto primordial de la creación del mundo”. De esta premisa se infiere que es a través del ritual que un hecho imaginado se convierte en simbólico. Por eso “Todo territorio que se ocupa con el fin de habitarlo o de utilizarlo como espacio vital es previamente transformado de caos en cosmos” (Silva, 1992, p. 51).

Ahora bien, ese lector que hace preguntas, a su vez, se formula este planteamiento: La pintura, la lírica, el teatro y la novela, ciertamente, son ficciones y como tales están más conectadas con el orden de lo imaginario. Sin embargo, tienen la capacidad de incidir en la manera como los habitantes de la ciudad valoran, conciben y cuestionan su realidad cotidiana, que es su realidad social. Don Quijote, Hamlet, La divina comedia, Odisea, Ilíada, La Eneida, Cien años de soledad y el teatro griego, a pesar de ser mimesis de sus realidades culturales, dichas obras han sido espejos en donde miles de personas se reconocieron y de esa manera, esas ficciones contribuyeron a la creación de la identidad del pueblo griego, español, romano, inglés, caribeño y latino. Por lo planteado anteriormente, la elaboración de este contexto hermenéutico nos permitió analizar e interpretar la relación compleja de ese imaginario tradicional y moderno payanés con Ciudad de Niebla, cuyos protagonistas todos son adolescentes que hacen parte de la generación post-terremoto (1983), en la cual, el principio de realidad fue desplazado por el principio del placer, de forma vertiginosa, en donde la metáfora del padre fue forcluida, de tal suerte, que esa ciudad perdió su carácter aurático, el cual se caracterizó tradicionalmente con imágenes como valle feliz, ciudad arcádica, ciudad nobiliaria, pozo de olvido y fue reemplazado en la novela de Rodríguez-Bravo por rasgos más profanos y laicos.

Por otra parte, realizar el estudio de una sociedad implica tener en cuenta una serie de exigencias que van más allá de la racionalidad y del positivismo. En este sentido, es pertinente el empleo de una metodología interdisciplinaria que permita proponer un acercamiento a los estudios sociológicos, pues es imposible medir y explicar la realidad social en su totalidad (Mafessoli, 1993).

En virtud de lo anterior, decidí introducir en esta investigación la categoría sociológica, imaginario, para el análisis de la ciudad de Popayán como sujeto histórico-literario en la novela Ciudad de Niebla, concepto que se asimila a un mapa que cada sociedad construye de sí misma en determinada etapa de su historia (Cegarra, 2012). Ahora bien, ¿qué es la imaginación? La imaginación es la capacidad para representar, imitar o recrear la realidad social mediante imágenes. Sin embargo, el imaginario es algo más complejo porque organiza una sucesión de imágenes a través de una gramática que elabora un mapa referencial que permite valorar e interpretar la imagen que un grupo social tiene de sí mismo (Cegarra, 2012). De ahí que hay diferentes teorías sobre dicho concepto, pero todas convergen en la idea de ligarlo con los procesos de construcción social y su efecto en el terreno de creación de realidades. Al respecto, José Cegarra (2012) hizo una síntesis de los fundamentos teóricos de los imaginarios sociales en algunos autores. Por ejemplo, en el campo de la antropología, Cegarra concluyó que Duran (2005) ve el imaginario en el bestiario que acompaña la cultura. Sobre todo, cuando se les atribuyen cualidades a los animales que no le son propias (zorro: astucia, perro: lealtad, águila: fuerza), siempre y cuando estas cualidades resalten la esencia de lo humano. En este caso, el imaginario da sentido a una realidad socialmente compartida, que no puede ser negada por los sentidos. Jacques Le Goff (1995) concibe los imaginarios desde la noción de historia. Para Le Goff, la historia debe tomar en cuenta lo simbólico en todas las realidades sociales y confrontarlas con las realidades que representan. Toma como ejemplo, la deuda que tiene la Historia con Homero sobre su conocimiento de la cultura griega. Es así como el autor establece tres premisas epistemológicas en las que expone su concepto de imaginario:

- 1) Los imaginarios sociales tienen una materialidad tangible en los documentos y monumentos erigidos por las sociedades -como más adelante se verá en el estudio de los imaginarios de la ciudad de Popayán
- 2) Los imaginarios sociales constituyen una fuente para la comprensión de los esquemas interpretativos de los grupos sociales -lo que nos permitirá aproximarnos a las posibles causas de la formación de dichos imaginarios-
- 3) El historiador recurre a distintas fuentes como el mito, lo literario, la escultura, la arquitectura y otras prácticas humanas para trazar el mapa que le permita explorar determinada etapa histórica.

Y, por último, Cegarra se refiere a la obra de Cornelius Castoriadis (2007) como arquetípica de los estudios posteriores sobre el imaginario social. El imaginario social de Castoriadis es el que más nos interesa en el presente trabajo y de manera complementaria el de Armando Silva. En efecto, en su obra, Castoriadis busca explorar la forma como los habitantes de la ciudad perciben la realidad. Para tal efecto, indaga en la construcción social histórica, teniendo en cuenta las instituciones, normas y símbolos que comparte la sociedad en su conjunto (Castoriadis, 2007). Sin embargo, mi estudio se enfoca básicamente en el campo literario, pero esto no implica que en determinados momentos se recurra a la interdisciplinariedad por necesidad investigativa. La existencia de dos o más imaginarios en una sociedad es sinónimo de cambio y de transformación en el decir y hacer de la praxis ciudadana. En este orden de ideas, la ciudad tendrá que dejar de ser considerada como una unidad y ser analizada como un espacio fragmentado que es vivido por sus ciudadanos de forma diferente.

Para Castoriadis (2007), “lo imaginario es una potencia creadora de sentido cultural que utiliza las formas simbólicas para manifestarse y significar la realidad humana (...) las imaginaciones fundamentales han sido el origen de nuestros ordenes sociales. Pensar lo imaginario, entonces, conduce a comprender las estructuras antropológicas que las ordena en categorías, principios o reglas, bajo la forma de signos y símbolos. Acceder a estas elaboraciones de la cultura simbólica, en busca de dar con los sentidos profundos que esconden, es entrar en contacto con niveles de pensamiento que figuran espontáneos o arbitrarios en apariencia pero que son intencionales en realidad, y por consiguiente deben ser interrogados para su interpretación comunicativa” (García, 2017, 41).

Lo imaginario encuentra su lugar en la sociedad cuando esta se pregunta por cuestiones fundamentales como: ¿Quiénes somos como colectividad?, ¿Qué somos los unos para los otros?, ¿Dónde y en que estamos?, ¿Qué queremos, que deseamos, que nos hace falta? Respecto a estas formulaciones: “La sociedad debe definir su <identidad>, su articulación, su mundo, sus relaciones con él y con los objetos que contiene, sus necesidades y sus deseos” (Castoriadis, 2007, p.254).

Sin la respuesta a dichas preguntas es imposible la sociedad y la cultura, el papel de las significaciones imaginarias es dar respuesta a estas preguntas, ya que la realidad ni la racionalidad pueden dar respuesta (Castoriadis, 2007)<sup>7</sup>.

Con base a todo lo anterior, tomaremos imaginario social en su sentido más específico:

Este elemento que da a la funcionalidad su orientación específica, que sobredetermina la elección y las conexiones de las redes simbólicas, creación de cada época histórica, su manera singular de vivir; de ver y de hacer su propia existencia, su mundo y sus propias relaciones; este estructurante imaginario, este significado-significante central, fuente de lo que se da cada vez como sentido indiscutible e indiscutido, soporte de las articulaciones y de las distinciones de lo que importa y de lo que no importa, origen del exceso de ser de los objetos de inversión práctica, afectiva e intelectual, individuales y colectivos.

(Castoriadis, 2007, p.252).

### **Imaginarios de la ciudad de Popayán**

Los imaginarios sociales determinan la noción de realidad que construye cada sociedad en una determinada etapa histórica. El ensayo se ocupa de dos momentos históricos determinantes de la organización social, identificados en la narrativa literaria de la ciudad de Popayán.

Imaginario tradicional, alimentado por el esplendor comercial cuando la ciudad a mitad del siglo XVII se convierte en foco de intercambio de mercancías entre Quito y Cartagena, cortesía de los nuevos inmigrantes españoles (Colmenares, 1997). Sustentado en la antigua clase intelectual y política de la elite payanesa, así como sus aportes a las guerras patriotas de la Independencia y sus mártires. Sin olvidar la antigua influencia que la provincia tuvo sobre el Estado cuando aún era el Cauca Grande, aunque paradójicamente, este imaginario no se manifiesta conscientemente sino hasta 1907, cuando una serie de acontecimientos arrastran la sociedad caucana hacia una decisión que le costará muy caro. Lo anterior indica que el imaginario

---

<sup>7</sup> Está claro que cuando hablamos de preguntas y respuestas nos referimos en sentido figurado. Estas preguntas no están ni siquiera planteadas y su respuesta no está en el lenguaje: “Es el hacer de cada colectividad donde aparece como sentido encarnado la respuesta a estas preguntas, es ese hacer social que no se deja comprender más que como respuesta a unas cuestiones que él mismo plantea implícitamente” (Castoriadis, 2007, p.255).

tradicional al que nos vamos a referir se ubica a partir de 1907 con los preparativos del Primer Centenario de la Independencia Nacional hasta 1983, cuando un movimiento telúrico semidestruye la ciudad representando una ruptura a este imaginario implantado.

Un imaginario moderno: a pesar de la decadencia manifestada a mediados del siglo XIX con las consecuencias de la guerra civil colombiana de 1860 entre el partido conservador y el partido liberal. Pese al desmembramiento del Gran Cauca (1904-1909), este imaginario moderno decadente, no se manifiesta sino hasta que alcanza su punto de crisis en el terremoto de 1983, cuando aparece una nueva corriente de pensamiento en la ciudad nunca antes vista. Lo que indica que este imaginario del que nos ocuparemos gira en torno a 1983 hasta el presente.

### **Imaginario social tradicional**

Las bases de este imaginario se construyen en torno a la idea de Popayán como arcadia colonial o como Ciudad de Dios. “La nostalgia por un discurso de leyendas acentúa el valor del mito de Popayán como arcadia colonial o Ciudad de Dios que resulta inmarchitable” (García, 2017a, p.37). No se puede hacer una lectura social histórica más precisa que esta, puesto que la idea de arcadia vincula indirectamente su condición de ciudad letrada. Fijemos nuestra atención en el hecho de que Arcadia en la antigua Grecia, fue una región imaginaria creada por poetas donde reina la felicidad y la paz. Incluso, el poeta Virgilio escribe sus Églogas inspirado en Arcadia de la misma manera como muchos poetas encuentran en Popayán la musa perfecta para sus versos.

La literatura es un dispositivo que institucionaliza este imaginario, aunque la obra lírica de los poetas esté por fuera de la fecha instituida (1907), como suele suceder, los poetas de la ciudad se adelantan unos cuantos años a la sociedad payanesa. Veamos un ejemplo donde el poeta reproduce esta idea arcádica:

Fragmento

Hay un valle feliz:

Su tierra ondula

En continuas y placidas colinas

Que la brisa al pasar besa ya dula: Por

Ese valle en ondas cristalinas  
El agua precipitase y circula  
Serpeando entre flores purpurinas;  
Y al fin de aquel edén verde y riente  
La ilustre Popayán alza la frente.

Gonzalo de Oyón- Julio Arboleda (1817-1862).

En este poema, Arboleda reproduce en Popayán un reino de felicidad y armonía. Además, añade otro rasgo no mencionado: la presencia de la naturaleza en estado puro sin evidencia de civilización.

Sin embargo, esta presencia trae a colación la dialéctica previamente mencionada (civilización-barbarie) que solo puede ser resuelta a través de la complementación de este imaginario con la idea de ciudad de Dios. “Los dispositivos que sirven a este propósito de pensar así la ciudad han sido tomados tanto de la tradición cultural religiosa y de su historia social, como de la relación entre naturaleza y arquitectura que resuelve la vieja antinomia civilización-barbarie” (García, 2017a, p.36).

Veamos otro ejemplo donde la literatura institucionaliza la idea de ciudad de Dios:

Fragmento:

Rescátame un recuerdo no más, Canaán  
lejana, Que huyes del horizonte cuando te  
busca el triste Y surges más remota y azul  
cada mañana.

Ciudad lejana- Rafael Maya (1897-1980).

Este poema es el ejemplo perfecto, observamos como el imaginario de ciudad de Dios se reproduce en la poesía de la ciudad. Canaán lejana, dice el poeta. Se refiere a la Canaán espiritual, a la tierra prometida por Dios. Así justifica la presencia de sus edificios en el seno de la Arcadia.

No hay conflicto en plantear este imaginario tradicional como Arcadia y Ciudad de Dios. El conflicto surge cuando los estudios sociológicos acerca de la ciudad insisten en adjudicar el

funcionamiento de la sociedad estrictamente a su clase social dominante. “Para algunos autores (Whiterford, 1963; Whiterford, 2008; Tocancipá 2006; Crist, 2008), Popayán puede describirse como una ciudad colonial en donde su elite local se ha preocupado por mantener la imagen de ciudad culta y educada” (Buendía, 2017, p.193). Como si la elite local determinara completamente el funcionamiento del imaginario que se implanta en la ciudad, como si estuviera por fuera de ello. El presente proyecto pretende demostrar que el funcionamiento de la sociedad payanesa no es producto solo de los intereses de su elite local, sino producto de las necesidades - que como misma sociedad crea- que se satisfacen a través de las instituciones más importantes como la Iglesia, el Ejército y la Administración, en las cuales, la misma clase dominante está en situación de alienación. (Castoriadis, 2007).

Se han realizado investigaciones similares donde se indaga el asunto de la narrativa de la ciudad de Popayán en acercamiento al imaginario. Entre las más interesantes se encuentran la investigación *Narrar y habitar la ciudad*. Buendía, (2017) y la tesis de pregrado *La ciudad escrita: aproximación al imaginario de ciudad y a la construcción del escenario urbano de Popayán en la narrativa local producida entre 1988 y 2008*. Bustos (2013).

La primera es útil a nuestros intereses. Llena un vacío que en principio tenía esta investigación: la narrativa tradicional. La sociedad de Popayán construyó una identidad letrada lírica como discurso hegemónico, lo que retrasa el surgimiento de la narrativa en la ciudad<sup>8</sup>. Por ende, la tradición de la ciudad es ampliamente lírica y abordar la narrativa tradicional es encontrarse con un abismo que solo se puede superar si reflexionamos el concepto de narrativa.

Ochos (2000) citado por Buendía (2017) escribió:

[...] el término narrativa se utiliza, o bien en un sentido restringido para especificar el género del relato o bien en un sentido amplio para abarcar un vasto espectro de géneros que incluyen no solo los relatos, sino también los informes, las transmisiones deportivas y los noticiarios, programas, entre otras (p.68).

---

<sup>8</sup> Con la publicación de *Eternidad y olvido* (1993) escrita por Paz Otero aparece la primera novela moderna de Popayán. Rivera, L. Énfasis III. La novela moderna en Popayán (Material del aula), Universidad del Cauca, Popayán, Colombia.

De esta manera se amplía el concepto de narrativa y se abre la posibilidad de analizar ensayos históricos que recogen la tradición de la ciudad. Al respecto de la relación entre historia y narrativa, Buendía (2017) afirma:

Entre historia y narrativa existen vínculos innegables (White, Ricoeur, De Certeau), entre otras cosas porque la historia posee un carácter narrativo en la medida en que, al dar cuenta de lo narrable, organiza y dota de sentido aquello que se constituye en relato. No se trata, sin embargo, de señalar que son la misma cosa, sino que se organizan con base en estructuras temporales similares (p.70).

No obstante, no ampliaremos el concepto de narrativa, al contrario, trataremos de aproximarlo a narrativa literaria. Es decir que utilizaremos un ensayo histórico donde percibimos elementos propios de la literatura y de esta manera, identificar la presencia del imaginario tradicional de la ciudad y como esta literatura ayudó a constituir dicho imaginario. Vale la pena recordar que la historia no siempre fue un campo autónomo, en sus inicios se encuentra una variedad de géneros discursivos. El Carnero ha sido considerado como novela fundacional de la literatura colombiana<sup>9</sup> a pesar que se enviste como una crónica colonial (Pernett, 2018). Aun así, la crítica literaria encontró riquezas que explotar: la aparición de un narrador subjetivo, el chisme como estrategia narrativa, el carácter picaresco de la narración, los principios fundadores de la ciudad colonial, etc. De la misma manera tomaremos aquellos ensayos donde el relato pretende recoger el pasado y diseñar el presente de la ciudad (Buendía, 2017).

Si aún no ha quedado suficientemente justificada nuestra intención de abordar ensayos históricos como la narrativa tradicional de la ciudad. Podemos referirnos al trabajo que realiza Edgar Espinoza (2010) “*En búsqueda de un método: la escritura de la historia en México, 1853-1889*” donde el autor demuestra que la historiografía mexicana lejos de ser objetiva, sustenta el proyecto ideológico de reinventar una nación fuerte, utilizando el carácter verídico de los textos

---

<sup>9</sup> Hasta el descubrimiento de El desierto prodigioso y el prodigio del desierto (XVII). Aunque en cierto sentido, seguirá ocupando ese lugar por el tardío descubrimiento del desierto prodigioso (1983).

históricos para implantar un imaginario que roza más lo literario que lo histórico. En este artículo queda demostrado como la historiografía -bajo la influencia del romanticismo- contribuye a la construcción de una identidad.

La construcción de la historia de la ciudad de Popayán ocurre de manera similar, incluso, no solo responde a un único género, sino que vincula varios. Al respecto, Buendía (2017) plantea:

En Popayán vemos que la narrativa histórica contribuyó –desde lo narrado- con la constitución identitaria de la ciudad [...] Para ello, como ya se anotó antes (capítulo tres), jugaron un papel fundamental el periodismo histórico, el ensayo histórico y la poesía canónica, como algunas de las fuentes, orígenes y agentes de dicha narrativa. (p.204).

Ledezma (2007) ve en la celebración del Primer Centenario de la Independencia Nacional (1910) la oportunidad que tuvieron las castas dominantes de la ciudad para “inventar” un pasado glorioso, para redefinir su identidad y su aristocracia, para resistir los embates del porvenir. No obstante, el autor cae en la convencionalidad de atribuir el destino de la ciudad a su clase dominante y no a la serie de condiciones que se reúnen para que una sociedad necesite redefinir su identidad.

Él mismo nos explica como la confrontación entre Estados Unidos y España influye en la conformación de una nueva identidad hispanoamericana más cercana a lo hispánico. “Ya que América Latina buscaba a tientas su identidad a finales del siglo XIX, el conflicto entre España y Estados Unidos y las reales consecuencias para el continente. Marcaron las relaciones con la península Ibérica” (Ledezma, 2007, p.2). Con la derrota de España, la sociedad hispanoamericana <sup>10</sup> tuvo dos opciones: ceder a los ideales hegemónicos del imperio norteamericano o refugiarse en su tradición hispánica heredada. La sociedad en su conjunto optó por reivindicar su identidad hispánica y la institución de la Administración (elite intelectual y administrativa) estuvo a cargo de hacer cumplir esta función. Es esta facultad jurídica y legislativa de la institución administrativa la que hace creer a los investigadores que es la clase dominante quien hila el destino de la sociedad sin atenuantes.

---

<sup>10</sup> mentalmente colonizada por España siglos atrás.

Si esto fuera así, la publicación de Ariel<sup>11</sup> (1900) de Enrique Rodó hubiera pasado desapercibida si esta no identificara la memoria colectiva de la sociedad hispanoamericana para entrar directamente en el canon. Es decir, que los destinos de la sociedad no pueden ser controlados sin atenuantes por la clase dominante, sin pasar por un conflicto interno que solo puede ser definido e instituido por la misma sociedad.

Por lo tanto, el gran aporte de Ledezma se manifiesta en ver la celebración del Primer Centenario de la Independencia como el escenario perfecto para constituir un simbolismo, no solo para la sociedad payanesa, sino para proyectarlo nacional e internacionalmente. No es que se invente un pasado glorioso, se constituye un pasado con una nueva carga simbólica sustentado en la identidad religiosa de Popayán. En este sentido aparecen varios dispositivos de distribución como la revista Popayán<sup>12</sup> y los ensayos históricos. Veamos la manera en que se construye este pasado histórico.

Como mencionamos anteriormente, la sociedad de Popayán a principios del siglo XX se vio arrastrada por su propia realidad hacia una difícil elección: la identidad o la modernización. El pensamiento latinoamericano contemporáneo gira entre esta oscilación: Popayán escogió la segunda. Respecto a lo identitario, Devés (1996) afirma: “Es el énfasis en la defensa de lo propio; cultura, etnia, economía, tierra, etc.” (Como se cita en Ledezma, 2007).

Por otra parte, muchos autores (Buendía, 2017; Whiterford, 2008; Tocancipá 2006; Crist, 2008; Ledezma, 2007) atribuyen el destino de la ciudad a su clase. “Estas castas dominantes no solo aprovechan la fiesta del Primer Centenario de la Independencia 1910 para mostrar su identidad..., sino también, para construir un tipo de tiempo adecuado a los nuevos desafíos del siglo XX” (Ledezma, 2007, p.5).

Decir que la elección de la sociedad payanesa estuvo determinada por una serie de condiciones sociales, tiene más sentido que decir que fue elección a beneplácito de la clase

---

<sup>11</sup> ampliar en *La recepción de Rodó en Cuba*. Gustavo San Román. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010.

<sup>12</sup> ampliar en el apartado: *La revista Popayán, un ejercicio de periodismo cultural* (Buendía, 2017, p.111).

dominante. Estas son las condiciones y precariedades por las que pasaba la sociedad payanesa, antes de tomar tal elección identitaria:

Nuevas erupciones del volcán Puracé, leves temblores y terremotos, tempestades enormes y rayos destructores cayeron sobre diversas iglesias, residencias y haciendas; para completar el cuadro caótico, no pararon las frecuentes invasiones de langostas, y se hicieron amenazantes las enfermedades infecto-contagiosas como la lepra y la viruela, las cuales rondaban por los alrededores de la ciudad. Frente a todas estas circunstancias, y al no disponer de recursos económicos y nuevas maniobras político- militares para evitar la división del Cauca, tuvieron que mirar atrás y rescatar lo único que aún les quedaba: **PASADO**. (Ledezma, 1997, p.5).

Retomamos el último párrafo para resaltar que la institución administrativa, se vio cuasi obligada a tomar esta elección, puesto que el camino de la modernización requería de un esfuerzo humano, económico y administrativo para el cual no era apta. Y si a esto le sumamos las condiciones geográficas a las que se vio reducida podríamos decir que era una tarea casi imposible de realizar. No era imposible ni por las condiciones naturales ni políticas en las que estaba sumida, sino por la idiosincrasia heredada siglos atrás. Es decir, por la hidalguía y el patriciado constituido en las elites dominantes de la ciudad, dado que nunca sintieron interés por un mundo mercantil sino por una sociedad barroca (Romero, 1999). La opción de la modernización implicaba un carácter de laboriosidad que no poseía la sociedad payanesa a lo que vieron con buenos ojos la identidad.

En este sentido, la sociedad caucana en cabeza del gobernador Alfredo Garcés se propuso instituir un nuevo pasado (1907) que le permitiera retener el prestigio que le otorgaban las glorias pasadas a la ciudad. La celebración del Primer Centenario de la Independencia (1910) es el escenario perfecto para empezar a constituir dicho pasado homenajando a sus ilustres antepasados y conflictos bélicos de la Independencia, pero antes, debía preparar el recipiente que iba contener el pasado glorioso y la ciudad ante sus ojos no era la adecuada. Es así como surge la invención de la Ciudad Blanca como lo indica Ledezma (1997) en cabeza de la opinión pública en el que juega un papel principal el periódico La Paz. En el artículo “La invención de la Ciudad Blanca, 1905-1915”, Ledezma (1997) desmantela la ilusión que el imaginario idílico ha construido sobre

Popayán como una eterna ciudad colonial y denuncia la situación de la ciudad antes de ser fundada “La Ciudad Blanca” apoyado en la opinión pública.

A principios del siglo XX, Popayán estaba lejos de ser la ciudad blanca que hoy conocemos “Tras la destrucción y la llegada del nuevo siglo, abundaban los lotes usados como basureros, excusados, o predios sencillamente utilizados para fugaces encuentros amorosos. Existían edificaciones que daban vergüenza mostrar a los visitantes. Tapias desgastadas, casas sin pintar y otras a punto de caerse” (Ledezma, 1997, p.5). Así mismo como la situación de las calles “Las calles también demostraban deterioro y con el correr de las aguas lluvias se convertían en verdaderos ríos, pues no había ningún sistema de alcantarillado: en invierno se volvían intransitables” (Ledezma, 1997, p.5). La plaza principal, hoy con el nombre de Parque Caldas no era la excepción “La plaza principal era un lodazal en donde pastaba y retozaba el ganado; lleno de matorrales y hierbas de toda especie. Algunas cuadras abajo de esta plaza las construcciones de casas pajizas afeaban la imagen de la ciudad de Belalcázar” (Ledezma, 1997, p.6).

El sentimiento de la sociedad se generaliza en las publicaciones del periódico La paz, fundado por Antonio Olano en 1904. En cuyo periódico se realizaban denuncias acerca de la situación precaria de la ciudad como por ejemplo en 1906: “Ya no se puede pasar por la esquina del noroeste de la plaza, pues al pié de las ventanas de la casa de la Sra. Ana Sarmiento hay un foco de infección cuyas emanaciones son inaguantables” (Como se cita en Ledezma, 1997, p.7).

La institución administrativa y la elite intelectual inicia a preocuparse por mejorar la situación de la ciudad para presentar su proyecto a principios del siglo (XX) ya que dependerá de la sociedad payanesa la constitución o no de este pasado idílico. Inicia por la restauración de la plaza principal “La elite pensó en convertir dicho lugar en parque y lo primero sería sembrarle prado sugiriendo que se hiciera “en forma de prados ingleses que es la más bonita y fácil de cultivar” (Ledezma, 1997, p.14). Así como posteriormente la instalación de estatuas de próceres de la ciudad y placas de valor histórico. Reformas urbanísticas como el alcantarillado, la creación y restauración de espacios públicos permitieron conjuntamente la creación de la Ciudad Blanca de Popayán (Ledezma, 1997).

Es evidente que antes de 1907 la clase intelectual y dirigente como el resto de la sociedad payanesa poco o nada se interesaban por su pasado. Queda demostrado con el particular caso de la

publicación del pilar que sustenta la narrativa tradicional (García, b2017): *La historia de la Gobernación de Popayán* escrita por el Dr. Jaime Arroyo en 1863 y posteriormente publicada por el semanario de Cali, “Los principios” en 1872, al cual no se le prestó ninguna clase de atención a pesar de los innumerables apuntes de valor histórico que aportó el Dr. Jaime Arroyo en su inconclusa obra.

En esa época el único que se preocupó por rescatar los manuscritos del Dr. Arroyo fue Don Sergio Arboleda quien, como ya lo mencionamos realizó periódicamente la publicación de algunos fragmentos de la historia en el Semanario de Cali por algún tiempo como lo indica Diez y Olano (1907) en el prólogo de una edición posterior: “Por motivos que ignoramos suspendió Don Sergio la publicación y ocurrida la muerte de este insigne patricio en 1888, nadie volvió a interesarse por la suerte del libro de Don Jaime hasta que nosotros lográramos obtener la primer parte”.

El hecho de que se haya quedado olvidada la Historia de la gobernación desde 1888 hasta 1907 no es gratuito. Explica la indiferencia que sentía la provincia por su propia historia y no es coincidencia que sea resucitada en 1907, en el prelude de la celebración del Primer Centenario de la Independencia por Miguel Arroyo Diez, presidente del Concejo municipal de Popayán y Antonio Olano (Fundador del periódico La Paz<sup>13</sup>). Aunque la Historia de la Gobernación de Popayán no esté directamente influenciada por la narrativa histórica tradicional de 1907, posee un valor histórico identitario invaluable, pues los valores que defiende Arroyo (1907) son muy similares a los del Concejo municipal en cabeza del gobernador. Por esta razón, en 1907 se realiza la publicación de la única parte encontrada, complementada y corregida por los hombres ya mencionados.

Entre los valores más útiles de la Historia de la Gobernación de Popayán (1907) para las intenciones de la institución administrativa de la ciudad se encuentra el carácter identitario de la obra, así como la preocupación y el llamado a la sociedad payanesa a interesarse más por su propia historia. Es el mismo Arroyo (1997) quien declara:

---

<sup>13</sup> “La Paz salió a luz pública en 1905; circulaba los fines de semana y llevaba como subtítulo Semanario de Información. Estaba dirigido por Antonio Olano y gerenciado por Clodomiro Paz” (Ayala, 2000).

Nuestro pueblo vergüenza da decirlo, apenas vive del presente; ni le inquieta el porvenir, ni el pasado le interesa; solamente da cabida a su corazón a las pasiones políticas contemporáneas. Presuntuoso e ignorante, mira con desdén la época de la colonia y falto de lógica y filosofía pretende como mejores estos tiempos de revueltas y luchas, ájenos á las artes yá las ciencias y en los que hemos destruido lo que dejaron moral y materialmente fundado nuestros mayores (p.11).

Por otra parte, sin desconocer la intención de objetividad con que fue escrita no deja de plantearse como un relato épico que reivindica la conquista y colonización española proyectando a Sebastián de Belalcázar como un héroe implícito de la historia de la gobernación de Popayán, adjudicándole preponderancia en su papel como conquistador. Arroyo (1907) escribe: “Belalcázar es, sin duda uno de los más famosos conquistadores de la América, y después de Cortés y Pizarro, ocupa el primer lugar en la gran lista de héroes aventureros que España brotó en el 16° siglo” (p.272). Sin duda la comarca que descubriere o fundara y más aún en la que residiera tendría esta misma importancia de su fundador, es posible que esta fuera la motivación de Arroyo cuando escribió estas líneas. Incluso, va más allá de la comparación con dos de los más afamados conquistadores de América y dedica unas líneas exclusivas a la descripción y exaltación de su persona.

Era Belalcázar de estatura mediana, grueso de carnes de color moreno, poblada barba, cabellos negros, ojos pequeños y oscuros, rostro jovial, aunque severo en las ocasiones en que era menester. Dotado de fuerza corporal y de destreza, tanto en el manejo del caballo como en el de la lanza. Sufrido en los trabajos, nunca manifestó flaqueza. Valiente y hábil guerrero; de talento de espíritu penetrante y previsor, pero de poca instrucción; generoso y desinteresado, poseía la cualidad de hacerse amar por sus subordinados. Fiel y obediente a su monarca; orgulloso hasta el extremo de no querer estar bajo la dependencia de otro, ni consentir émulos. Aunque de corazón humano, su vida no está exenta de algunas crueldades. De tino y prudencia para mandar gentes tan indómitas como lo eran los conquistadores, solía, sin embargo, tolerarles hechos criminosos, por cuya razón su memoria parece manchada con faltas que el no cometiera (Arroyo, 1907, p.272-273).

No obstante, sin duda la mayor utilidad del texto es la confirmación de la institucionalidad de la religión católica como un valor clave en la historia y el futuro de la ciudad que alimenta el imaginario de Ciudad de Dios. Por ejemplo, la narración manifiesta el descubrimiento del valle de Pubén como un designio de Dios. “La tropa de Belalcázar habría descendido al valle de la Magdalena y llegado a las sabanas de Bogotá antes que Quesada, más la Providencia dispuso las cosas de otro modo” (Arroyo, 1907, p.105).

De la misma manera existen descripciones de orden natural que delatan parte del imaginario heredado por la hidalguía y otras en las que se revitaliza el imaginario como Arcadia en comunión con la Ciudad de Dios. Una muestra de la opulencia de la clase intelectual de la época es la descripción natural por ejemplo:

Este elevado monte, que es hoy un cráter, se presentaba entonces como una pirámide de hielo, que, cual ópalo gigantesco, cambiaba de colores, á cual más brillante, según era herido por los rayos del sol: pálido zafiro al reflejar por la mañana el limpio azul del cielo: mole de bruñida plata al alumbrarse el sol amarillento de la tarde (Arroyo, 1907, p.16).

También se hace alusión que por determinación divina la comarca sea fundada en la gobernación de Popayán y comparación a su geografía con terrenos sagrados como el monte Sinaí.

Pararrayo natural puesto por Dios allí para salud de la comarca, a ella vienen a parar las nubes que los vientos arrastran sobre el valle, y más que ningún otro punto del país, ofrece el espectáculo de esas tempestades majestuosas que, haciendo recordar el Sinaí, imponen terror y espanto a los que primera vez visitan Popayán. (Arroyo, 1907, p.116).

Cabe destacar la manera como en ocasiones, la descripción natural del paisaje toma un carácter arcádico, y solo se hace alusión a la dificultad de la geografía, cuando se pretende resaltar el valor de los aventureros españoles que pisaron por vez primera la comarca:

Pero son la belleza y la hermosura de un jardín, y el alma se detiene complacida á admirar cada uno de los objetos que contiene, o á contemplar el todo, dándose razón de lo que mira y siente; más á la vista del Cauca, se experimenta sorpresa y amor indefinibles, sin mezcla alguna de horror ni sentimiento de deleite; antes de pronunciar una palabra,

quedase el viajero breves instantes en muda contemplación; siente la impresión de lo sublime” (Arroyo, 1907, p.123).

Ahora bien, pese a los innumerables beneficios que trajo a colación la publicación de la Historia de la gobernación por motivos ya expuestos, también esta contenía información contraria a los intereses de la invención de la Ciudad blanca. Denunciaba la precaria situación de la comarca en tiempos coloniales. “Entre tanto (1538-1539), Popayán era teatro de una de las mayores calamidades que le hizo sufrir la conquista. Los horribles estragos del hambre y de epidemias, que son su consecuencia despoblaban á toda prisa los campos y los pueblos indígenas” (Arroyo, 1907, p.172). Desmantelando así la ilusión de la villa colonial eterna con una visión más apocalíptica que arcádica. Entonces ¿Por qué la institución administrativa e intelectual permitió la producción de esta obra histórica? La respuesta parece encontrarse en las últimas páginas, cuando Arroyo reivindica con toda la fuerza de su genio la institución de la religión católica resolviendo la antinomia anteriormente formulada.

Sabia y previsiva, la Iglesia Católica en cada época ha establecido o fomentado las instituciones que llenan sus aspiraciones. Error muy craso sería juzgar una institución de acuerdo con las ideas y necesidades actuales de la sociedad, preciso es remontarse al tiempo en que se estableció, y si no díganos, aun el más escéptico y enemigo de los institutos monásticos: ¿Sin ellos la religión cristiana hubiera penetrado entre las vírgenes selvas de la América? ¿Sin ellos la literatura y las ciencias europeas se hubieran propagado y enseñado en el siglo XVI? En verdad que no. Luego como americanos debemos reconocer agradecidos á la Divina Providencia que dirige los destinos de la humanidad, por haber permitido que tras la espada del conquistador viniera el sacerdote y el desprendido religioso, católico, con el estandarte de la cruz á plantar la verdadera fe y en su pos gérmenes de civilización en la tierra do nacimos y vivieron nuestros padres. (Arroyo, 1907, p.350)

A manera de síntesis, podemos decir que la Historia de la gobernación de Popayán del Dr. Jaime Arroyo es el pilar que sustenta la narrativa tradicional de la ciudad. A partir de esta obra histórica la elite intelectual se encargará de construir la narrativa tradicional de la ciudad en pro de

una eterna Ciudad colonial, Ciudad blanca, Ciudad de Dios y Arcadia que posteriormente será aceptada e instituida por el resto de la sociedad payanes.

### **Imaginario moderno**

Hemos de aclarar que la denominación elegida para este segundo imaginario no responde a una lógica exacta y precisa, puesto que bajo ningún punto queremos indicar que la ciudad haya tomado por iniciativa propia el camino de la modernidad, ni tampoco que esta se haya mantenido incólume con el pasar del tiempo y de los sucesos sociales y naturales. Más bien, proponemos que la ciudad si ha sufrido una serie de transformaciones sociales a lo largo de su historia, pero estas transformaciones no responden a un ideal moderno sino a una suerte de reescritura del imaginario tradicional. Lo que supondría en primera instancia una prolongación del imaginario tradicional, pero, esto no puede ser posible cuando aparecen una serie de contradicciones dando origen a nuevas expresiones contemporáneas y a nuevos imaginarios que convivirán y en ocasiones se fusionarán o se separarán del tradicional.

Esta propiedad de elasticidad que le hemos atribuido al nuevo imaginario se acerca en parte al concepto de modernidad líquida que propone Zygmunt Bauman (2003) donde el valor de las instituciones y las estructuras de tradición se disuelven, pero no nos ata ya que esta sociedad (como todas) posee una forma propia de realización que a nuestro parecer la asocia más con una estructura híbrida (donde las relaciones humanas están determinadas por dos imaginarios que conviven en él ser) que a una liquidez (inestabilidad total de las relaciones sociales).

Entonces estaríamos hablando de una sociedad híbrida en términos de García Canclini (1992). Donde sostiene que un modernismo cultural no expresa la modernización económica, sino más bien, el modo en que las elites se hacen cargo de las contradicciones de diferentes etapas históricas para tratar de elaborar con ellas un proyecto global. Generalmente este proyecto global busca eliminar lo colonial y lo indígena para darle a la sociedad un perfil moderno, sin embargo, en ocasiones, ciertas sociedades buscan preservar las tradiciones hispánico-católicas para justificar privilegios de clase, como observamos en el caso de la creación de la Ciudad Blanca (García Canclini, 1992; Ledezma, 1997).

Puntualmente a lo que nos referimos, es a la serie de transformaciones sociales de orden físico, cognoscitivo y sobre todo literario que es nuestro objetivo preciso. Estudios anteriores han

identificado estas variadas contradicciones. Por ejemplo, Felipe García (2017a) ve estas contradicciones en cinco textualidades contemporáneas de las que se ocupa: La carga simbólica del color blanco, la fotografía, la cultura emblemática, la publicidad normatizada y por último, el estencil y el grafiti como expresión máxima de estas contradicciones que surgen en la ciudad del hoy. Alexander Buendía ve estas contradicciones a partir de las maneras de cómo los sujetos juveniles construyen nuevas realidades como actores sociales y cambiantes de su propia sociedad. Ambos estudios están indirectamente conectados por la fijación de los jóvenes como nuevos actores y constructores de una nueva ciudad.

Por otra parte, en cuanto al terreno literario, Omar Lasso (2006) ve estas contradicciones a partir del terremoto que sacudió la ciudad en 1983, surgiendo así lo que él llamaría generación post-terremoto inaugurada por el poeta Carlos Illera (1957-1999) como una nueva manera artística de asumir la ciudad. Además, Lasso realiza una identificación de ambos imaginarios: el tradicional vestido por la figura del poeta Guillermo Valencia y la constitución de 1886 y la generación post-terremoto con la constitución de 1991 que significa un periodo de grandes cambios para la sociedad colombiana.

Ambos imaginarios son hijos indiscutibles de la decadencia que sufre la sociedad payanesa. Su distinción radica en que son dos maneras distintas en las que se asume dicha decadencia. El primero de ellos como ya mencionamos páginas atrás, surge a partir de una serie de condiciones político sociales que arrastran la sociedad hacia una inclinación identitaria surgiendo así la “Ciudad Blanca” como proyecto político social hacia el porvenir. El segundo, aparece a raíz de las consecuencias que genera el movimiento telúrico.

### **El nacimiento de una nueva ciudad**

Un sismo de 5.5 según la escala de Richter sacude la ciudad de Popayán el 31 de marzo de 1983, y aunque es de mediana intensidad la deja devastada en un alto porcentaje debido a la precariedad de su infraestructura. Inmediatamente la solidaridad nacional e internacional empieza a realizar la financiación de la reconstrucción de la ciudad a través de donaciones y créditos (Gros, 2003), lo que implica que una ciudad casi en ruinas y con un proyecto identitario con pobres resultados tuvo la oportunidad de renacer con un nuevo proyecto político social, pero prefirió la reconstrucción y mantenimiento del imaginario constituido:

Popayán será reconstruida tal cual. Para numerosos observadores es claro sin embargo que después de lo ocurrido nada será como antes. El sismo no ha causado solo perjuicios materiales. Es responsable también de procesos sociales, psicológicos o ideológicos. Y estos parecen ser lo suficientemente fuertes como para que el antiguo orden social se encuentre gravemente perturbado. (Gros, 2013, p.4).

En efecto, la reconstrucción del simbolismo idílico de 1910 no será posible sin las confrontaciones que nuevos habitantes sociales le impondrán y porque el simbolismo como ya vimos es indefinido, subjetivo y sus fronteras indeterminables.

La aparición de un nuevo habitante, se da por la reconfiguración identitaria que sufren los ciudadanos que habitan en inquilinatos, y se ven obligados a desplazarse hacia nuevos territorios despoblados, constituyendo la periferia en una ciudad que se encontraba libre de ella antes del terremoto<sup>14</sup> (Gros, 2013).

Con el surgimiento de los nuevos barrios nace una manera diferente de comunicación de la ciudad. Posteriormente la organización de estos barrios crea un proceso identitario que se separa del tradicional. La mayoría de estos barrios son habitados por personas de bajos recursos y migrantes de municipios aledaños desplazados por el conflicto armado. El imaginario ya instituido choca con esta nueva manera de asumir la ciudad y se crea una confrontación, la organización de los barrios marginales es indispensable para la consolidación de la otra ciudad:

De esta manera, frente a la ciudad destruida se construye intempestivamente una “ciudad” nueva “ilegal”, de cerca de 25.000 habitantes... Popayán se encuentra pues confrontada a una doble tarea: reconstruir el centro de la ciudad (casas, lugares comerciales, edificios públicos): equipar y construir a partir de nada una nueva ciudad de 25.000 habitantes sobre terrenos que no estaban previstos para este efecto. (Gros, 2013, p.6).

---

<sup>14</sup> aunque no quiere decir que las condiciones de los extranjeros fueran positivas, ya que estos habitantes se encontraban atomizados en el centro con precarias condiciones y pagando costosos arriendos (Gros, 2013).

Así las cosas, Popayán por primera vez en su historia es fragmentada en dos ciudades que empiezan a convivir en conflicto. La Ciudad Blanca, ya instituida por la sociedad payanesa dueña de las instituciones es representada por la CRC<sup>15</sup> y la nueva ciudad ilegal por la carpa<sup>16</sup> (Gros, 2013). Al ser incapaz la Ciudad Blanca de suprimir la periferia, esta se dedica a la negación absoluta de esta, constituyendo su centro histórico como eje de poder absoluto y creando así, la marginalización de esta otra ciudad construida sobre condiciones precarias, que se desencadenaran en una nueva decadencia de la ciudad gracias al abandono de la institución administrativa:

El problema mayor ya no es el riesgo de expulsión (los terrenos fueron comprados todos por la CRC) sino la titulación de las parcelas, el crédito y la autoconstrucción, al igual que la ausencia de equipos para el trabajo colectivo. Dos años después de su creación, una ciudad de 25.000 habitantes se encuentra todavía en su gran mayoría sin cañerías, ni agua corriente, ni instalaciones eléctricas, ni andenes ni escuelas, ni centros de salud, etc. (Gros, 2013, p.9).

Es posible que el abandono y la incapacidad de las instituciones sociales hacia las necesidades de esta nueva ciudad desencante el idilio de la “Ciudad Blanca” y se construya la “Ciudad Miseria” a partir de las distintas manifestaciones contemporáneas que empiezan a surgir después del terremoto. Es decir, el proceso de reconstrucción de la ciudad fragmenta el pensamiento hasta en ese entonces unificado y se empieza a explorar la ciudad a través del arte como una manifestación por fuera del canon instituido.

Expresar una nueva ciudad exige la creación de un nuevo lenguaje. Atrás quedó la tradición de la poesía epigramática para dar nacimiento a una nueva corriente de pensamiento. Es así como surge la poesía coloquial del poeta Andrés Mosquera (Titocé), la generación pos terremoto, el legado del periódico Reconstrucción (1983-1998) bajo la dirección de Valencia Calle (Lasso, 2006) y posteriormente los poetas afiliados a La silla Renca. De igual manera los filmes como Occidente (1991), Marcando calavera (1999) y en este último tiempo Nuestro silencio (2019) empiezan a mostrar la convivencia de esta otra ciudad que manifestó su voz. La apoteosis de esta

---

<sup>15</sup> Fue creada para planificar la reconstrucción y garantizar posteriormente el desarrollo futuro de la región. Es decir, un nuevo centro de poder que controla gran parte del presupuesto de la ciudad (Gros, 2013). <sup>16</sup> Un colectivo que reúne a los diferentes representantes de los diferentes barrios, liderados por un joven estudiante de la Universidad del Cauca. (Gros, 2013).

manifestación se da con la ocupación del centro histórico con los movimientos artísticos del grafiti y el estencil<sup>16</sup> y debemos agregar los movimientos estudiantiles como la nueva ciudad letrada.

Lo anterior implica que el sujeto no se construirá ni en un imaginario ni en el otro, sino que la conquista imaginaria relativizará sus fronteras creando una conciencia colectiva híbrida llena de contradicciones en el ser y hacer ciudadano. De cierta manera esto puede explicar la urgencia de ruptura de la tradición, pero a la misma vez el sentimiento de nostalgia por un pasado mejor.

### **El imaginario moderno en la poesía de la ciudad**

Pese a los destellos críticos que se empiezan a visualizar en la poesía de Valencia<sup>17</sup>, sobre todo, en los disparatorios de Alberto Mosquera (1955), donde en uno de ellos de manera epistolar paródicamente expone las condiciones precarias de su ciudad, este imaginario solo responde a la decadencia que dio luz a la Ciudad Blanca, mas no a la decadencia pos-terremoto, pues esta, no se expresa en su magnitud hasta que sale a luz: la revista La Rueda<sup>18</sup> (1979).

En este sentido, hemos querido trazar un breve recorrido por la poesía contemporánea en tres poemas fundamentales para analizar la expresión de este imaginario en los poetas de la ciudad. Según Felipe García (2006), la ruptura más penetrante en el modo de representación urbana de la ciudad se enuncia a través de Gustavo Wilches (1954) con su poema A Popayán. En este –escribe García- se advierte una nueva toma de conciencia de Popayán, alejada del idilio bucólico o el heroísmo, aunque afirmada por el afecto por la ciudad.

Fragmento: A Popayán

Popayán  
es una tía  
venida a menos La  
que cuando joven  
les robara risa  
y corazón a  
los galanes

---

<sup>16</sup> Ampliar, Felipe García (2017): *Grafiti y estencil en el centro de Popayán: la escritura y las voces de la nueva ciudad letrada*.

<sup>17</sup> En su poema *A Popayán*, Valencia describe a la ciudad como un “nostálgico pozo de olvido” pese a la apropiación del imaginario tradicional en su obra, ya se empiezan a ver unos primeros destellos críticos de la ciudad que ama.

<sup>18</sup> “En su primera época se llamó Taller literario y artístico La rueda, tratándose de un grupo cultural que emerge de la vida artística de la ciudad en 1979” (García, 2017, p.179).

La que tuvo dientes  
más blancos Voz  
más dulce trajes  
más costosos

La que arrancó suspiros  
más largos  
y versos más pulidos a los bardos

En este mismo sentido, la ciudad es la protagonista y no se proyecta como una figura fecunda y maternal como en Valencia, sino como una entidad estéril y exógena venida a menos. Posteriormente, hace mención al cromatismo tradicional, su pasado hidalgo y su tradición literaria abordados desde una perspectiva moderna.

Popayán es la tía vieja que  
no se quiso venir a vivir  
a Bogotá con los sobrinos  
por miedo a los semáforos  
y los divorcios  
y a los ascensores

Yo te quiero así noble tía  
venida a menos: te quiero  
así y me gustas más que las  
sardinas con sus novios  
politécnicos y sus  
anticonceptivos.

En la última parte, el poema expresa el miedo de la ciudad al caos de la modernidad, ya que esta representa la usurpación de su legado religioso, moral y hasta su mismo patrimonio arquitectónico. Por otra parte, el poeta manifiesta su afecto hacia la ciudad por mantenerse incólume pese a los embates de la modernidad inevitables.

Vemos como en este poema ambos imaginarios actúan en la conciencia del poeta creando una contradicción que se resuelve con el afecto que no necesita racionalidad. Es por ello que en la primera parte, el poeta hace una crítica mordaz al estancamiento de la ciudad pero al mismo tiempo se reconoce en el imaginario idílico al despertar afecto por esa ciudad que lo vio crecer creando un

habitus de reconocimiento e identidad que lo afilia de una u otra manera al imaginario tradicional, a pesar de despertar ya, una conciencia crítica.

En segunda instancia, Carlos Illera irrumpen la escena trasformando el carácter fecundo y maternal de la ciudad en una figura erótica y sensual. García (2017b) escribe:

Hace de la urbe un cuerpo erótico y profanado, territorio verbal de experiencias vetadas por la conducta moral heterosexual de la cultura religiosa que moldeo con la arquitectura conventual y la práctica espiritual de clausura una imagen de ciudad casta, antes que letrada (p.28).

Esta nueva ciudad se presenta ante nosotros compuesto por una arquitectura y un hábitat en deterioro, calles abarrotadas, paredes manchadas, tejados rotos y luces de neón anunciando la llegada de un nuevo tiempo, de una ciudad maldita narrada por la figura del flaneur (García, 2017a: García, 2017b). Por otra parte, Illera marcó el camino de una generación entera muy diversa que iba explorar la poesía en lugares inhóspitos hasta ese entonces en la literatura local instituida por el imaginario tradicional (Lasso, 2006).

Fragmento: Un diseño de nostalgia (1999)

He recorrido los caminos del medio día, de  
la ebriedad y la fatiga, los caminos  
perversos de la noche, los caminos de la  
historia y de la luna, los caminos de los  
caminos y solo el zumbido de las moscas  
he oído en el abismo.

El poeta ha sido lanzado al mundo, ha recorrido la selva pantanosa de la urbe a través del éxtasis y el hastío de la modernidad, ha conocido la noche y ha firmado un pacto con ella (Enríquez, 1999). Conoce los secretos de los caminos y descubre que todos conducen a la muerte.

Por eso, como artesano del lenguaje, busca las palabras que nos separan de la muerte:

Debe ser que los muertos se están volviendo felices a costa de nuestra mudez  
entre los vivos.

Por último, los poetas afiliados a La silla renca siguieron el camino trazado por la generación posterremoto elevando la poesía hasta su expresión máxima de desahogo y desenfreno. Tal vez, la voz más penetrante de esta generación es la de Damián Salguero (1990) y su poema *Inmensas procesiones de personas llegan a las ciudades* que integra el libro *Cauca en llamas* (2020). En este libro, el poeta explora la poesía expandiendo los límites de la ciudad y reivindicando la diversidad humana y cultural del departamento del Cauca y su paisajismo a través de una voz femenina tan sensible a la realidad caucana. A pesar de ello, en este libro encontramos un poema que vuelve a trastocar el tema de la ciudad y trasciende a una conciencia más política.

*Inmensas procesiones de personas llegan a las ciudades*, en primera instancia pareciera que su título hace alusión a la tradición religiosa de la Semana Santa de la ciudad, pero al entrar en el poema percibimos que se trata del éxodo rural que sufrieron las ciudades latinoamericanas desde 1880 (Romero, 1999) y que el terremoto de 1983 aceleró con la creación de esta nueva ciudad con todo y sus consecuencias.

El poema se divide en tres partes. Cada una maneja un ritmo y una perspectiva propia. La primera parte, el poeta se reconoce en esta otra ciudad y se apropia de sus problemáticas. La droga y sus propiedades alucinógenas se instalan en este nuevo imaginario, donde el poeta canta el desenfreno de la ciudad enferma y con hambre de porvenir.

En los siguientes versos, el oxímoron: *ángeles de bazuco* pone frente a frente ambos imaginarios. El pasado idílico religioso frente a la realidad periférica constituye parte de la poética de la ciudad. Además, el poeta hace énfasis en la crisis letrada de la ciudad y su vida semi-moderna presente en las nuevas expresiones artísticas.

*Yo que vi a mis amigos transformarse en ángeles de bazuco que  
escribían poemas desde su condenada vida de proletario  
mental que sueña ser un alto burgués*

En la segunda parte, la voz femenina aparece como confrontación identitaria que desvincula al poeta de su origen, de su patria, debido al desencanto identitario que trae la vida moderna. En los siguientes versos, el poeta aparece como un flauter que recorre la ciudad para sobrevivir y desafía la Ciudad Blanca rompiendo los tabúes de esta como las drogas, la sexualidad, la soledad y la angustia moderna.

Ser una poeta colombiana que se resiste a tener patria porque  
la poesía no tiene patria.

Porque el hambre no tiene patria,

Porque el sol da cáncer sin importar la patria...

Miro a la gente mientras vendo dulces en un bus,  
o en un semáforo y nadie existe. Nada existe. Destruyelo  
todo.

En la tercera parte, la conciencia política como resultado de su exploración por distintas realidades del departamento, le otorgan al poeta una sensibilidad capaz de vincular al lector con esta propia realidad y quitar el velo que la otra literatura había tratado de ocultar. Que más da. Que importan los poetas, o los lectores, o los caminos que trazo con este canto semiótico, todo da igual porque mientras lees este poema han muerto mucha gente de manera injusta, mientras lees este poema los poderosos se han hecho más poderosos, mientras lees este poema un niño muere de hambre soñando ser un ángel sin huesos retorciéndose en la risa de dios, mientras lees este poema la guerra ha arrasado la tierra, mientras lees este poema un niño que roe, deja de reír porque descubrió la vida, mientras lees este poema una mujer está siendo violada infinitas veces y su grito es silenciado por el cielo mismo, mientras lees este poema un hombre se alegra de la muerte de otro hombre...

### **El imaginario moderno en la narrativa de la ciudad**

Estas condiciones hacen posible la aparición de la narrativa en la ciudad. La primera novela de relevancia en la ciudad fue *La eternidad y el olvido* (1993) escrita por Víctor Paz. En ella, se vislumbra una conciencia histórica crítica hacia la identidad de la ciudad. Paz, dueño de un estilo narrativo muy cerca de lo poético, inaugura un camino que hasta ese entonces no habían recorrido los nuevos escritores.

En relación con lo anterior, Lasso (2006) escribe:

Encarnó la conciencia histórica y crítica de Popayán, en un lenguaje delirante lleno de belleza, cargado de ironía y resentimiento frente a un pasado histórico de voraces apetitos

personales y un presente sin grandeza; sentimientos que recuerdan antiguas rencillas partidistas que en su momento se resolvieron con la espada (p.259).

Esta confrontación directa con el canon instituido puede explicar el silencio de la crítica literaria en la ciudad hacia narrativas que se proyectan con una conciencia histórica distinta a la tradicional. Siguiendo el mismo camino aparece la novela *Oscuro por claritas* (2002) escrita por Valencia Calle. Una novela escrita desde un lenguaje coloquial y de una perspectiva universitaria que relata los efectos inmediatos después del terremoto. En esta novela aparece la periferia como escenario de los acontecimientos y de las acciones de los personajes dándole una voz narrativa y una representación a esa otra ciudad que se quiere ignorar, pero que se presenta y se manifiesta a través de numerosas expresiones artísticas.

En el 2006 aparecen dos novelas urbanas muy significativas para la ciudad. Los habitados de Juan Carlos Pino y Ciudad de Niebla de Johann Rodríguez-Bravo tratan la ciudad con perspectivas distintas.

*Los habitados* es una novela con grandes logros estéticos y con un fino tratamiento del lenguaje que la atraviesa de principio a fin. Pese a que da la impresión de ser un monólogo que recoge la introspección del personaje, esta es una novela dialógica que sostiene un constante dialogo entre los personajes y la ciudad a través del recorrido de la misma.

Además del dialogo, la novela manifiesta la existencia de esa otra ciudad que emerge de la periferia y que se expresa a través del grafiti que agrede los estatutos coloniales para darse a conocer. La historia gira en torno a un hombre que está atrapado en una ciudad de otro tiempo junto con su historia y que desea con todas sus fuerzas romper ese idilio con el arma letal del lenguaje. Lo que parece despertarlo del idilio es la voz de esa otra ciudad que lo llama. Esta ciudad se presenta ante el hombre a través de un grafiti: “Ciudad de las negra conciencias” que lo sacude y lo alerta de la bruma del tiempo mientras tararea una canción de rock con un lenguaje ajeno al suyo y eso le molesta.

El conflicto de los imaginarios esta vez se da en el lenguaje, el hombre muestra una afiliación por lo identitario, medio por el cual podrá conocer su realidad.

Prefiero el lenguaje nuestro con su dureza y con su dolor, y no las palabras que por ajenas me ocultan sin pudor las imágenes acústicas con las que acostumbro abrir las puertas de los

sueños, de las nostalgias, de las lágrimas, de las utopías. Los sonidos sin sentido me ahuyentan la vida, la realidad, y yo necesito ese referente para poder ser. (Pino, 2011, p.14)

Sin embargo, hay una distancia notable entre su preferencia lingüística, ya que no se afilia a los valores tradicionales del canon de la ciudad, sino que realiza una exploración en el mismo lenguaje por otra corriente de pensamiento y de expresión como el Boom latinoamericano e influencias internacionales contemporáneas. Por ello, no es raro que nombres de escritores como Rulfo, Sábato, Saramago, Cortázar, Bolaño, Kafka, Camus, Vila-matas, Donoso, Fresan, Borges y García Márquez atraviesen las páginas de la novela, como dando a entender un nuevo rumbo, un nuevo comienzo.

No obstante, como vimos anteriormente, es imposible tanto para la literatura como para el simbolismo empezar de cero liberándose de la historia. Por esa razón, en la novela *Los habitados* aparecen ambos imaginarios en constante contradicción.

En la primera página de la novela, un hombre se orina sobre la puerta de una iglesia. Mucho tuvo que ocurrir para que en las páginas payanesas apareciera una acción desafiante a los valores tradicionales que la componen. Una acción escatológica como esta pone en crisis la Ciudad blanca, su pureza y blancura se ve manchada por la descuidada acción de un borracho, de ese otro habitante de la ciudad.

Esta acción abre la puerta de la imaginación y la divagación al héroe de la novela brevemente influenciado por el existencialismo francés y la filosofía del absurdo. Lo identitario juega un papel fundamental y el resentimiento por esa ciudad colonial empieza aparecer ya que lo atrapa en su historia y lo obliga a repetirla una y otra vez. El hombre sospecha del pasado, de la memoria, de la realidad y arremete contra esa Ciudad Blanca:

Puede que la memoria se colme únicamente con las cosas que queremos recordar para forjar un pasado a la medida de nuestros antojos o para construir una genealogía laberíntica que nos conduzca a la gloria sin siquiera merecerla, sin apenas haber intentado salvarnos nosotros mismos de las miserias. (Pino, 2011, p.9)

Por otra parte, el héroe al obtener conocimiento más amplio de la ciudad se llena de dolor y en breves páginas se desahoga contra ese imaginario tradicional que lo ata e intenta dejar atrás las sombras para percibir la realidad:

Ese miedo les construyó la ciudad, prestos siempre a la huida, al ataque, al anhelo de una pacificación violenta en un valle que consideraban feliz, cual si la felicidad pudiera ser posible en si misma... Indignado quise decir lo que sentía, lo que pensaba, lo que odiaba. Pero los claustros donde estudié eran el reino del desoír, del desmentir, del justificar, del aceptar. Y la historia era perfecta. (Pino, 2011, p.30-31)

Al final, el hombre, al igual que nosotros, se da cuenta que ese imaginario se construyó desde 1910 con el centenario de la Independencia y del papel que jugó la historiografía en la construcción de ese pasado: “Y entonces leí en infolios las historias de la Conquista, y de la Colonia y de la Independencia, y de las repúblicas” y remata diciendo: “La historia es perfecta” pg30 dando a entender la creación y circulación de esa literatura tradicional como eje fundamental para la construcción de esa ciudad blanca.

Aun así, el hombre percibe como única escapatoria -a ese imaginario, a la historia, a esa realidad construida- el lenguaje para trasgredir los estatutos coloniales que básicamente es toda la novela. “Y encontré el camino. Un camino hecho de palabras y de sueños. Un camino de epifanías. Lástima que los muros parezcan un desierto” (Pino, 2011, p.31).

### **El imaginario social en la literatura popular**

Las múltiples formas de la escritura posibilitan una considerable variación en el acercamiento del imaginario social en las narrativas de la ciudad. Es decir, las narraciones que construyen la ciudad no solo responden a poetas, escritores, periodistas, cineastas, sino también, a los relatos contruidos por los ciudadanos comunes: chistes, rumores, leyendas y mitos.

Estos relatos se construyen a través de la imaginación, rumores, algunas creencias ancestrales y la cultura vigente a partir de la visión ciudadana y de lo que reconoce como real. La importancia de estos relatos en el estudio del imaginario es que nos permite explorar el punto de vista ciudadano para concretar nuestra lectura simbólica de la ciudad. Es decir, identificar la influencia de los imaginarios en una serie de estrategias discursivas por medio de las cuales los ciudadanos narra las historias de su ciudad (Silva, 2000).

Marco Valencia en un ejercicio de preservar la literatura tradicionalmente oral, recogió las historias más significativas en una edición titulada *Leyendas extraordinarias de Popayán* (2014). En estos relatos, ambos imaginarios aparecen en los puntos de vista ciudadanos empapados de verosimilitud, puesto que la mayoría de ellos posee un carácter mitológico.

Sin duda, una de las leyendas más famosas de las que se habla en la ciudad es la *Muerte y entierro del Quijote*. Esta leyenda pone a Popayán y sus niguas como el artífice indirecto de la inspiración de Cervantes para escribir la primera novela moderna de la historia. Más tarde, el Quijote –dice la leyenda- viene a vivir a las Américas y muere en el convento de Santo Domingo y sus restos son puestos en la torre de reloj.

En primer lugar, el punto de vista ciudadano nos indica a leguas la afiliación de la ciudad por la cultura ibérica apropiándose de su literatura y sus costumbres. En segundo lugar, esta leyenda reafirma su condición de ciudad letrada atrayendo a muchos poetas nacionales e internacionales a modo de ceremonia para consagrarse a la escritura. En tercer lugar, la ciudad funde esa historia prestada con la suya, pone a dialogar al Quijote con Valencia a la misma altura y relaciona a las ñapangas con Dulcinea del Toboso reafirmación su imaginario de Arcadia cómo lugar del arte y el conocimiento. Por último, el Quijote necesariamente debe morir, porque esta es la ciudad de los próceres, porque solo aquí podrá seguir viviendo, porque solo en Popayán no se sentirá tan solo.

A diferencia de lo que ocurre con la literatura canónica y la literatura emergente, en este primer relato ambos imaginarios aparecen en armonía como manifiesto de la asimilación ciudadana por ambos imaginarios. Por eso vemos a Valencia y Quijote hablando de literatura europea, por eso vemos a las ñapangas como las responsables de una de las mejores obras artísticas de la historia, por eso aparecen las niguas como las culpables del ingenio y la inspiración patoja.

Por otra parte, este no es el único relato afiliado a la tradición española. Aparece de manifiesto en uno de los emblemas más representativos de la ciudad, la estatua de Sebastián de Belalcázar y su caballo erigido en la cima del morro. La leyenda cuenta que Babieca, el caballo del Cid Campeador, el caballo de los caballos, terminó sepultado en la ciudad e inmortalizado junto a Belalcázar en la cima de la pirámide.

En este relato el imaginario idílico actúa abruptamente sobre el cual se construye la ciudad blanca, nos recuerda las líneas heroicas que escribió Arroyo en su Historia de la Gobernación de Popayán. Victorino Macho, autor de la estatua se ve casi forzado a cumplir los parámetros de la Ciudad Blanca, ejecutó la estatua dándole caracteres heroicos a Belalcázar, hombre de estatura mediana alzado a la altura de héroe, pero cuando quiso esculpir el caballo del conquistador no encontró en los archivos históricos más que hacas con nombres cursis, así que recordó su infancia

y se robó los restos de Babieca, el mejor de los caballos para ser montado por el conquistador y a la altura de la historia de la ciudad. El caballo fue tan impresionante que el poeta Rafael Maya en su discurso de inauguración exclamó: “Querido Babieca, dejo tus restos – en una ciudad que sonrío como Atenas, habla como Roma y llora como Jerusalén” (Valencia Calle, 2014, p. 30).

Las historias anteriores reafirman el imaginario tradicional con sus estatutos coloniales de Ciudad blanca. De igual manera, existen muchas más historias y leyendas que siguen este tópico, sin embargo, también existen otro tipo de historias que representan la otra ciudad.

La pirámide del morro apropiada ya por ese imaginario idílico con la implantación de la estatua del fundador Sebastián de Belalcázar y Babieca, también es escenario para contar la otra historia no instituida en el canon de la ciudad, por lo que se hace mucho menos conocida. Todo empieza a partir del terremoto de 1983 que sacude las casonas coloniales y en una de ellas se descubre un manuscrito que contiene el *resumen de la historia de Popayán desde su origen*, presuntamente escrito por el historiador Pedro Fermín Cevallos. En el resumen se cuenta la importancia de los indígenas ecuatorianos en la fundación de la comarca, su mismo protagonista es un indígena nombrado Ambato por el mismo conquistador quien es el artífice del nombramiento de la ciudad y sus alrededores.

Esto explicaría porque esta ciudad con tintes españoles lleva el nombre de un cacique nativo. De igual manera, la leyenda cuenta que indígenas ecuatorianos fueron quienes diseñaron y trazaron la ciudad mientras los españoles estaban ocupados en enamorar las mujeres de la villa. Se hace alusión a la total ausencia de placas que reconozcan esta labor y se hace una crítica directa al imaginario tradicional: “Y sospecha con indignación que el aporte cultural de los ecuatorianos en la ciudad blanca ha sido ninguneado por la mayoría de los historiadores” (Valencia Calle, 2014, p. 62). Pese a todo, la leyenda dice que el morro es el legado ancestral de los antepasados a la ciudad y que su verdadero tesoro no está en el oro que se pueda extraer, sino en la inspiración que les ha brindado a los poetas de la ciudad.

En esta historia está de manifiesto que a partir del terremoto de 1983 se rebelan nuevos secretos de las ciudades, el nacimiento de una nueva historia y la aparición de una nueva narrativa histórica más incluyente. Los valores coloniales entran en crisis y la aparición de próceres ecuatorianos da lugar a la aparición de una historia que cuente esa otra ciudad llena de conflictos y nuevos imaginarios.

### **Análisis de Ciudad de Niebla y los imaginarios sociales**

Ciudad de Niebla es una novela finisecular que narra las vivencias de una generación de jóvenes que habitan una ciudad que experimenta la transformación que viene con el cambio de siglo.

El tiempo de acción de la novela transcurre en la última década del siglo XX, pese a que fue publicada en el 2006. Los acontecimientos de la historia ocurrieron en un pasado no lejano del mismo proceso de enunciación. Esto no indica necesariamente que la novela se situó únicamente en tiempo pasado. Las novelas contemporáneas atraviesan las fronteras del tiempo donde el hoy puede ser mañana o el ayer. Al respecto Giraldo (2000) escribe:

Ayer es hoy y puede ser mañana. Así lo veremos en la narrativa colombiana actual, en la medida en que sus imaginarios recrean ciudades que corresponden a tiempos reales y ficticios, a pasados inmediatos o lejanos, a presentes que ya pertenecen al pasado o a futuros que corresponden a inquietudes de hoy. (p.129)

### **La ciudad de Johann Rodríguez, Rafael Maya y Proust.**

Aclarado lo anterior, nos encontramos en una ciudad de fin de siglo (1990-1999) en oposición a la Ciudad Blanca de (1910) principios de siglo, ambas con diferentes imaginarios y distintas maneras de habitar pese a compartir parte de la misma infraestructura. Se nos escapa saber si el autor era consciente de esta contraposición o si fue producto de la casualidad. Sea como sea, Ciudad de Niebla es la expresión contrastiva, reitero, al menos de dos imaginarios, el de la vieja ciudad heráldica, nobiliaria y patricia formateada desde los signos de una ciudad que adquirió de nuevo el rostro de una ciudad colonial y el de una sensibilidad contracultural que se expresó a través del desinterés tímico y cognitivo de jóvenes adolescentes como Joaquín, Claudia, Paola, Cucaracho y Rafael frente a los valores de la antigua ciudad y de personajes como Johann Rodríguez, Felipe García, Juan Carlos Pino y Francisco Gómez Campillo, quienes desde su lucidez histórica contribuyeron a proponer un nuevo imaginario, al cual se alude en parte, en las páginas de un cuaderno azul que el padre de Saúl las quemó y en ellas se alcanzaba a leer el testamento o

valoración de una generación que dejó constancia sobre lo que ella pensaba de esa ciudad de la novela objeto de análisis: “El cuaderno estaba garabateado, dos o tres palabras se alcanzaban a leer en la primera de las páginas, el resto era nada, negrura, hollín. Miró la última hoja que, salvo por una esquina mordida, estaba impoluta. Leyó: “La ciudad de día o de noche, siempre te traiciona: a veces como un carro fantasma, a veces como una puñalada en la oscuridad” (Rodríguez-Bravo, 2006, p.74). Esa valoración desilusionada de la ciudad, contrasta con otras, que se hicieron desde otro imaginario que la exalta como ¡fecunda ciudad maternal! o la añora con suave y tierna saudade: Ciudad lejana

Ciudad, ciudad lejana, perdida en la aventura  
De algún ensueño heroico. Te adoro a la distancia,  
Y busco en el celoso confín, con vana instancia,  
Tus torres que se yerguen venciendo la llanura.  
¡Si penetrar pudiera de nuevo en la frescura  
De tus herbosas calles henchidas de fragancia  
Colonial! ¡Si pudiera los sueños de la infancia  
Juntar en tu regazo cual flores de ternura!  
¡Vieja ciudad que olvidas al hijo desterrado! Tú  
guardas unos ojos de cuyo fondo viste Borrarse  
la leyenda de oro de mi pasado.  
Rescátame un recuerdo no más, Canaán lejana,  
Que huyes del horizonte cuando te busca el triste  
Y surges más remota y azul cada mañana.

Maya (1954: 302,303)

Ciertamente, esos dos imaginarios son antagónicos El primero se conecta a una “poética caicediana” del desarraigo, el otro, a una poética del espacio de la calidez de una ciudad protectora y maternal que nos recuerda a Gastón Bachelard, en estos versos:

Una casa erigida en el corazón/ Mi catedral de silencio/ Reanudada cada mañana en sueños/  
Y cada noche abandonada/ Una casa cubierta de alba /Abierta al viento de mi juventud.  
(Bachelard,1965: 91). En ambas visiones de ciudad lo imaginario se presenta como una vivencia profundamente personal, que, en el caso del poema de Maya, la ciudad es la madre perdida, ausente, profundamente amada, pero a quien se le reclama su olvido del hijo ausente, ciudad-madre que se intenta recuperar a través de las palabras. Lo imaginario en este caso se caracteriza a través del significativo carencia, objeto perdido, incompletud y convierte al yo poético que experimenta ese

sentimiento de saudade en un sujeto barrado que intenta recuperar a ese objeto ausente a través del arte. Lo imaginario es un lenitivo, pero es un salto paradójico ante la realidad que produce páginas maravillosas como las de Proust. El Combray que conoció en la infancia y la adolescencia ya no existe. Existe en la memoria de Proust, transformada en imágenes literarias. Combray para algún turista puede que no signifique mayor cosa y no comprenda por qué un escritor llamado Marcel Proust, le dedicó las mejores páginas de la literatura francesa a una ciudad anodina e intrascendente. Sin embargo, en el orden de lo imaginario, que responde al registro de la subjetividad, Combray tiene un enorme sentido no sólo para Proust sino para toda una colectividad de artistas, novelistas, poetas, dramaturgos y pintores. A los treinta y ocho años, a principios del mes de enero de 1909, Proust tuvo una experiencia inusual, cuando tomaba una taza de té con un pastel que los franceses llaman magdalena; captó que su sabor semidulce le trajo recuerdos perdidos de su más temprana juventud, con una gran claridad e intensidad, relacionados con la población de su infancia: Combray (Quennell, Peter, 1974: 8) Luego de esta revelación tan significativa, seis meses después, Proust escribió durante sesenta horas seguidas lo siguiente:

Pero cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo, cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, solos, más frágiles, más vivos, más inmateriales, más persistentes y más fieles que nunca, el olor y el sabor perduran mucho más, y recuerdan, y aguardan, y esperan, sobre las ruinas de todo, y soportan sin doblegarse en su impalpable gotita el edificio enorme del recuerdo ... En cuanto reconocí el sabor del pedazo de magdalena mojado en la tila que mi tía me daba...la vieja casa gris...vino como una decoración de teatro...y con la casa vino el pueblo, desde la hora matinal hasta la vespertina y en todo tiempo, la plaza, adonde me mandaban antes de almorzar, y las calles por donde iba a hacer recados, y los caminos que seguíamos cuando hacía buen tiempo. Y como ese entretenimiento de los japoneses que meten en un cacharro de porcelana pedacitos de papel, que en cuanto se mojan empiezan a estirarse, a tomar forma, a colorearse y a distinguirse, convirtiéndose en flores, en casas, en personajes... así ahora todas las flores de nuestro jardín y las del parque del señor Swann y las ninfeas del Vivonne y las buenas gentes del pueblo y sus viviendas chiquitas y la iglesia y Combray entero y sus alrededores, todo eso,

pueblo y jardines, que va tomando forma y consistencia, sale de mi taza de té” (Proust, 1989, p. 63-64).

El fundamento de esa forma de existir de esa pequeña ciudad de Combray estriba, radica en lo más deleznable y efímero, una imagen, que se vuelve recuerdo social y, por lo tanto, un imaginario que no es fácil demoler como Napoleón III demolió el París que todavía vive simbólicamente en las páginas de los relatos de Eugenio Sue y Alejandro Dumas. Ahora bien, volvamos al poema de Maya y al texto de Rodríguez-Bravo y lo que deseo resaltar en ellos es el contrapunto entre los dos imaginarios que ellos proponen y es el tema de la desacralización del mundo, pero también del arte ya planteada por Marx en el Manifiesto comunista, cuando se refiere a la pérdida del aura en las relaciones sociales que instaura el burgués: “ La burguesía ha despojado de su aureola a todas las profesiones que hasta entonces se tenían por venerables y dignas de piadoso respeto (...) Todas las relaciones estancadas y enmohecidas, con su cortejo de creencias y de ideas veneradas durante siglos, quedan rotas, las nuevas se hacen añejas antes de llegar a osificarse. Todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado y los hombres, al fin, se ven forzados a contemplar con ojos desapasionados su posición frente a la vida” (Marx y Engels, 2005: 27,28).

La ciudad de Maya y de Valencia, pero también del poeta soldado tiene una vibración aurática en los imaginarios que ellos propusieron en sus obras, la cual se mantiene cosméticamente en el tiempo que vivió Rodríguez-Bravo y que fue desdeñada por éste como escritor de la saga, de la aventura vital de un grupo de jóvenes adolescentes que no experimentan esa nostalgia de esa Canán lejana, ni la conciben como una madre protectora sino como una ciudad en la cual se puede vivir veloz y riesgosamente, sin el paraguas protector de una ética religiosa o de una ética laica.

### **La expulsión de la metáfora paterna de una ciudad imaginaria: colisión simbólica.**

Ciudad de Niebla es una novela en donde los protagonistas ya no son ni Tomás Cipriano de Mosquera, ni José María Obando, ni don Julio Arboleda, ni el sabio Caldas, ni el maestro Valencia. Son jóvenes adolescentes quienes ocupan el centro de la atención del narrador. Su ruptura con la estética clásica y, por ende, con el imaginario que rigió durante tantos años el casco viejo de la ciudad fue radical. Ciertamente, se percibe en dicha obra un giro generacional, un contraste que llama la atención del lector, por la expulsión de imágenes paternas de esa ciudad juvenil como si

de manera explícita hubiese un deseo de matar al padre, de excluirlo de ese territorio. Esta situación singular, ausencia de figuras ideales con quien identificarse, quizás, pueda indicar un anhelo de liberarse de esos tótems que rigieron durante tanto tiempo el imaginario tradicional del sector histórico de la ciudad, quizás para ser reemplazados por otros cuya semblanza está rodeada por esa neblina que sustituyó ese color blanco de la otra ciudad, como Francisco Gómez Campillo, Juan Carlos Pino, Felipe García, el mismo Johan Rodríguez -Bravo y Giovanni Quessep, quienes son personajes de la novela, salvo Quessep, quien fue una suerte de padre en términos poéticos de todos ellos. El terremoto que destruyó la parte antigua de la ciudad no fue incluido en el relato del joven novelista (salvo una alusión brevísima a dicho sismo hecha por el narrador acompañada de un juicio de valor sobre las consecuencias del mismo: “éste le tumbó a Popayán toda su historia) como tampoco fue narrada la muerte simbólica o imaginaria de los tótems de la vieja ciudad. ¿Esta omisión tiene algún sentido en la economía significativa de la novela? Se narra es la muerte de la gente joven de la novela que vive aceleradamente como si supieran que tienen pocos días de vida. Claudia muere en un motel con su amiga Paola. A Cucaracho lo encontraron a orillas del río Molino, sin uñas y con el rostro destrozado por quemaduras de bóxer, Rafael se metió un tiro en la cabeza, después de haber recibido la noticia de la muerte de Joaquín y de haber preparado las pruebas de Estado y Joaquín la leyenda más querida por las chicas del norte, murió de un balazo en una trifulca relacionada con una extorsión. Esta omisión, esta suerte de amnesia enunciativa, remite a fenómenos de sentido que se encuentran en muchos textos en los cuales hay espacios en blanco, que es necesario rellenar, es decir, pasarlos de un estado potencial como decían los escolásticos a otro en donde son actualizados por un lector que coopera con la construcción de su significado (Eco, 1981: 76). Julio Cortázar, en *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, en una discusión que sostuvo con Oscar Collazos, planteaba que era normal ese relevo generacional, en donde el joven debe matar freudianamente al padre para adquirir una identidad propia y de igual forma, los lectores y escritores jóvenes deben, a su vez, matar a sus modelos, ídolos o fetiches. También trajo a colación una anécdota en la cual se relata que Witold Gombrowics gritó a sus admiradores, desde el barco que lo llevaría a Europa: “Muchachos, maten a Borges” (Collazos, O. Cortázar J. y Vargas, M. 1970, p. 61). En *Ciudad de Niebla*, no aparece ese grito de Gombrowics, “muchachos, maten a Valencia” o “Muchachos, maten a Maya” o

“Muchachos, maten a Martínez”. Esa alusión al padre, pero en este caso a un padre ausente se encuentra en un poema de Felipe García, en Vida de nadie, cuando dice:

Una noche, siendo yo un niño, mi padre me  
Dijo -ya no recuerdo las palabras-: escóndete en  
La casa, luego te buscaré.  
Sigo escondido, esperando García Quintero (2000:  
19).

En el poema de García hay una ausencia fundamental del significante Padre, ausencia que genera, crea, produce el poema con una pregunta implícita sobre el carácter lacunar de esa figura paterna. En el caso del imaginario tradicional de la ciudad blanca y fecunda, por el contrario, hubo un exceso de dicho significante. En otras palabras, hubo presencia de la metáfora paterna, en el orden de lo político, de las bellas artes, de la religión y de la poesía. Simón Bolívar, en un discurso que dio en Popayán, en la casa en donde hoy funciona la Casa Museo Mosquera, expresó su deseo de ser hijo de Joaquín Mosquera. Su hijo, Tomas Cipriano de Mosquera fue cuatro veces presidente de este país y fue quien se anticipó a introducir una concepción de gobierno separada de la Iglesia, impulsó la desamortización de las propiedades de las comunidades religiosas e incentivó el desarrollo económico del país. Guillermo Valencia, Carlos Albán, Rafael Maya, Sergio Arboleda y Francisco José de Caldas fueron figuras con las cuales generaciones de jóvenes se identificaron en el campo de la lírica, de la ciencia, de la poesía, de la crítica literaria y de la política. Ahora bien, por contraste, Rodríguez-Bravo introdujo otro tipo de figura paterna, pero completamente desvalorizada, el suyo, que aparece en la novela roncando; el de Saúl, que lo figurativiza quemándole el cuaderno de campo de escritor y el padre de Carolina, quien murió en un motel, haciendo el amor con dos adolescentes, Claudia y Paola, que no son símbolos maternos del imaginario tradicional de la ciudad que Maya idealizó en Ciudad lejana sino de una ciudad violenta y moderna, en la cual, que viva la música está al orden del día, ciudad que no está regida precisamente por las horas canónicas de San Benito. Esta valorización del imaginario de la nueva ciudad confirma lo sugerido por los paratextos que el joven escritor colocó como frontispicios de su novela, tomados, uno de un texto de Juan Carlos Pino, el otro de César Aira, el tercero de Baldomero Sanín Cano y el último de una canción. En este sentido, estos epígrafes interconectados nos revelan y anuncian los temas que serán desarrollados a lo largo de la novela.

<p><i>Siente la necesidad de huir porque la ciudad parece ahora deshabitada, sola, como un lugar incierto propicio para fantasmagorías, para nuevos artificios.</i> Juan Carlos Pino.</p>	<p>En la narrativa de Pino a menudo aparecen palabras como: artificio y fantasmagoría, que hacen alusión al velo histórico que implantó el imaginario tradicional. La narrativa de Bravo comparte esta visión pero trata la bruma del tiempo a través de la niebla y la ocupación de esa ciudad periférica a través del “habitar” con emociones, memorias y vivencias.</p>
<p><i>No necesitaba ser New York o París: por pequeña que fuera, una ciudad contenía tantas historias, y las historias se relacionaban entre ellas de tantos modos por tantos bordes o hilos sueltos, que necesariamente el conjunto debía exceder las elucubraciones de un hombre.</i> Cesar Aira.</p>	<p>Es una plena justificación del porque una novela urbana, negra, en una ciudad tan pequeña. Básicamente reconfirma lo que hemos planteado páginas atrás, donde las pequeñas ciudades sufren transformaciones similares a las grandes metrópolis y en ellas pueden surgir historias de todo tipo.</p>
<p><i>En esa ciudad riñen batalla cotidiana el pasado, el presente y el porvenir.</i> Baldomero Sanín Cano.</p>	<p>Este epígrafe se podría aplicar a todas las novelas escritas sobre la ciudad, ya que ambos imaginarios empiezan a dialogar entre sí a partir del terremoto de 1983 que fractura el orden social establecido.</p>
<p><i>¿Qué hay amigo, al otro lado del silencio?</i> Ángeles del infierno.</p>	<p>Silencio es otra palabra que atraviesa el discurso de la ciudad, reivindicando esa otra ciudad que calla. También, este epígrafe nos abre la puerta a la poética del silencio y sus posibilidades narrativas.</p>

Baldomero Sanín Cano, si hubiese leído Ciudad de niebla, hubiese estado de acuerdo con el joven novelista, por este haber seleccionado esa breve oración que se encuentra en el prólogo que escribió para el libro de poemas del maestro Valencia, Ritos. Dicha valoración de la ciudad en que nació y murió el maestro Valencia, significa para Rodríguez-Bravo, una línea de tensión en términos de la oposición de fuerzas entre placas tectónicas, léase en este caso, la colisión entre imaginarios distintos, colisión que posibilitó y sostuvo la escritura de Ciudad de Niebla. Así las cosas, por ejemplo, dicha colisión simbólica se expresó de forma tan honda, en la acción deseante que suscitó la belleza de Claudia y su muerte en el timismo del personaje Johan, que,

paradójicamente, una de las maneras de cantarla y evocarla ante su pérdida, fue verla de forma alucinatoria, como si hubiese perdido la realidad ante esa herida abierta y lo dominara completamente el registro imaginario en uno de los eventos más significativos de la ciudad heráldica, la Semana Santa, evento que nada significaba para los jóvenes de la rumba y el desenfreno. De allí la pregunta que se hace el lector que me acompaña en esta investigación: ¿por qué el autor de esta saga juvenil tuvo el ataque psicótico en un tiempo que es sagrado para cientos de creyentes? ¿Por qué no lo experimentó en un burdel o en una rumba? Una respuesta sería que fue una decisión del autor de la novela, pero aquella, ciertamente, debe tener un fundamento, una interpretación que satisfaga la lógica de la narración. Sin embargo, se puede sostener que el introducir un escenario de tan honda raigambre cultural y religiosa de la ciudad colonial en el ámbito del imaginario de Victoria Bolívar, Paola, Cucaracho, Carepasa, Perico y Joaquín es un artificio escénico, un montaje que le da un tono de verosimilitud a la narración. La referida colisión simbólica también se liga con un reservorio de significantes acumulados desde la más temprana infancia en la imaginaria ciudad de Dios. Cabe precisar que la proverbial devoción del creyente en la Virgen María, éste, siempre la invoca, siempre pide su protección como los simples de corazón lo hacen y lo hicieron toda la vida con esa figura emblemática del mundo occidental. En sus ruegos, en los ruegos que siempre se escucharon en los hogares devotos, todavía se recuerda la recitación de los epítetos encomiásticos y de las virtudes de la madre de Cristo: Madre purísima, madre castísima, madre virginal, madre sin corrupción, madre inmaculada, virgen prudentísima, virgen digna de alabanza, virgen fiel, espejo de justicia, trono de sabiduría, rosa mística, torre de David, casa de oro, arca de la alianza, puerta del cielo, estrella de la mañana, salud de los enfermos, consuelo de los afligidos, refugio de los pecadores, reina de los ángeles, reina de los patriarcas, reina de los profetas, reina de los apóstoles, reina de los mártires, reina de las vírgenes, reina sin pecado original, reina elevada al cielo. Las letanías mencionadas son reescritas por Rodríguez-Bravo y ese magma significativo genera un proceso de transformación que borra las palabras originales y produce a su vez, invocaciones laicas y profanas que expresan, contradictoriamente, la aceptación del principio de realidad, pero también el anhelo de retener a un objeto de deseo que produce dolor a través de expresiones mágicas que convierten al poeta en una suerte de chamán que invoca y canta:

Claudia: pequeña, sosegada, impoluta. Claudia de todos, de nadie. Claudia: apetito, pechos rotos, desojada, noche de insomnio, terquedad. Claudia en los cuadernos, Claudia en las paredes, en los brazos, en la espalda. Claudia elevada por los cielos con los hilos de una cometa, con los hilos con que se teje el placer y el dolor de los seres imaginarios. Claudia: camarera, violenta, enterrada (Rodríguez-Bravo, 2006: 34).

Claudia, reitero, fue encontrada con su amiga Paola y el padre de Carolina, muerta en un motel y quien la amaba expresa su trabajo de duelo con palabras bellamente poéticas como si la palabra pudiese reemplazar el cuerpo deseado y, sin embargo, es el arte que proporciona la fórmula de convertir una experiencia privada, profundamente subjetiva, en un imaginario que luego se vuelve leyenda, canto, poema y mito: “Claudia: monumento, bombón de cereza, perra, centella, puta, virgen, bendita, maldita, terca, muñeca, gata, mala, sola, mujerzuela, cuca, mujeruca, saliva, peluche, yines apretados, blusa ombliguera, silencio, buena, bien querida, diabla, santa” (Rodríguez-Bravo, 2006, p. 41).

Otra fuente, quizás, más creíble de esta elegía, escrita, no con las reglas de la ciudad letrada sino con la lógica poética del imaginario de Ciudad de Niebla, es el poema tan conocido y celebrado de Giovanni Quessep, Canto del extranjero:

Penumbra de castillo por el sueño  
Torre de Claudia aléjame la ausencia  
Penumbra del amor en sombra de agua  
Blancura lenta

Dime el secreto de tu voz oculta  
La fábula que tejes y destejes  
Dormida apenas por la voz del hada  
Blance Penélope.

Cómo entrar a tu reino si has cerrado La  
puerta del jardín y te vigilas  
En tu noche se pierde el extranjero

Quessep (2000: 49)

**Valoración de la ciudad antigua.**

Ahora bien, esa pérdida de la realidad experimentada temporalmente por Rodríguez-Bravo es relatada no por el narrador subordinante de la novela sino por el mismo Johann, y es en este proceso de enunciación que se desata el desdén que tiene frente a la ciudad antigua, al expresar que:

Me azora decir que Ciudad de Niebla es un punto de encuentro para la gente más despreciable. Por eso Claudia resplandecía por entre tanto vulgar fenotipo que procuraba chillar a las vistas. Gentes y más gentes que se revuelcan en su propia podredumbre, su inexistencia. Gente que piensa en la felicidad como una cosa que se puede conseguir a la vuelta de la esquina Como el paraíso del que habla un escritor peruano” (Rodríguez- Bravo, 2006, p.161-162).

A decir verdad, debe producir azoramiento en quien emite este juicio de valor de tipo racista, que estaría bien en los labios de Mussolini o en una de las acciones violentas de las camisas negras, léase, juventud fascista y no, en quien ha tomado distancia del viejo imaginario de tipo conservador, el cual, en el pasado tuvo conexiones con la falange de Primo de Rivera. Vulgar fenotipo es una sindicación de una cierta posición aristocratizante, fascista, que excluye y separa, para caer, paradójicamente, en las críticas acervas que siempre se le hicieron al maestro Valencia por su fenotipo de hidalgo castellano, de señorial estampa y engoladas maneras de refinado cortesano. Llama la atención esta otra consideración con respecto a las “gentes que se revuelcan en su propia podredumbre (...) Gente que piensa en la felicidad que se puede conseguir a la vuelta de la esquina” ¿A qué se refiere el joven narrador cuando sindic a esa gente que se revuelca en su propia podredumbre? ¿Cuál podredumbre? ¿Por qué es tan duro en sus valoraciones con las personas que tienen una convicción religiosa y, por el contrario, muy complaciente con Claudia que “con dos vueltas en moto se despedía de pico en la boca y que si la moto era de 125 centímetros cúbicos daba el beso con lengua”? (Rodríguez-Bravo, 2006: 27) Sí, y ¿cuál era el concepto de felicidad de Joaquín, de Paola, de Mariana, Ana María, Peter Crispeta, Rafael y Cucaracho? Acaso estos adolescentes no llegaron a pensar que la felicidad estaba a la vuelta de la esquina. Al parecer, en esta desvalorización de esa gente despreciable que va a las procesiones está implícita la sindicación que hizo Marx a la religión como opio del pueblo. ¿Y cuál es el nuevo opio en el imaginario de Ciudad de Niebla? El personaje Johann que se ha vuelto narrador, en medio de ese

ataque psicótico, expresa cada vez más acerbamente la repelencia que le produce ese imaginario de la ciudad letrada, que, a finales de la novela, es representado o figurativizado a través de la figura retórica de la sinécdoque cuando dice que:

La turbamulta me cegaba y las paredes blanquecinas producían ganas de vomitar. Cuánto quise en ese instante ser la reencarnación del poeta Alberto Mosquera para tener el arrojo de abrir la cremallera de mi yin y mojar las paredes de la iglesia con esta biología que también inventó Dios” (Rodríguez-Bravo, 2006, p. 162).

El color blanco como signo emblemático del casco viejo de la ciudad, que remite a un sentido de pureza ligado al corpus sígnico con que la tradición cristiana representó la pureza de Cristo y María (García Quintero, 2017: 43), le produce vómito a Rodríguez-Bravo y como la lógica de esta figura de dicción es que la parte equivale por el todo, esto implica que esa náusea no se limita a la blancura de las paredes, sino que cubre toda la ciudad con su desprecio. El joven personaje prefiere el vitalismo anárquico de Claudia o de Joaquín a esa blancura que es el símbolo de los vencidos. Es más, ese vómito y el gesto desafiante de querer orinar en las paredes de alguna iglesia de la ciudad santa, quizás, encierra otro sentido, éste, de carácter nietzscheano que rima con una reflexión que Nietzsche hizo en *El anticristo*:

Es indecente ser cristiano hoy. Y aquí comienza mi asco. Miro a mi alrededor: no ha quedado una sola palabra de lo que antaño significaba “verdad”, ya no soportamos cuando un sacerdote simplemente pronuncia la palabra “verdad”. Incluso en la más modesta pretensión de honradez se debe hoy saber que un teólogo, un sacerdote, un papa..., no solamente yerra en cada frase que dice, sino miente, que ya no es libre de mentir por “inocencia”, por “desconocimiento” (...) Todos los conceptos de la Iglesia son reconocidos como lo que son, como la superchería más maligna que existe, cuyo objeto es desvalorizar la naturaleza, los valores naturales; el propio sacerdote es reconocido como lo que es, como la especie más peligrosa de parásito, como la auténtica araña venenosa de la vida...(Nietzsche, 2000, p. 330).

No estoy seguro si la novela de Rodríguez-Bravo cuestione la valoración de la interpretación occidental del ser, que interpreta lo sensible, lo mundano y lo terreno, a la luz del mito de la caverna, a la luz de un mundo supra terreno, auténtico, “verdadero”, más real que éste,

el cual es una fotocopia, una imitación y por consiguiente lo valora como lo pasajero, lo inauténtico, lo aparente. En otras palabras, Nietzsche combate al cristianismo porque es platonismo que la Iglesia le enseñó al pueblo (Fink, 1966: 199).

¿Esto es lo que le produce vómito al joven novelista que escribió Ciudad de Niebla? Quizás sí. Esta respuesta exige otros juicios críticos que se elaborarán en la medida en que esta novela se haga paso en el seno de la crítica regional pero también nacional.

### **El padre y su desprecio por la novela: Kafka y Canetti.**

El narrador subordinante de la obra, introdujo a manera del sistema de caja china, una apreciación sobre la ciudad, la cual procede de Saúl, que es un joven escritor, en el orden de la ficción y es una suerte de alter ego de Rodríguez-Bravo: “La ciudad, de día o de noche, siempre te traiciona: a veces como un carro fantasma, a veces como una puñalada en la oscuridad” (p. 74). En efecto, Saúl cómo puede tener una visión positiva de la ciudad en que vive y sobre la que escribe si una figura tan importante como el padre desprecia el hacer que le da sentido a la vida de su hijo. Es más, el padre toma la decisión de arrojarlo a la calle con una maleta de ropa y antes de cerrarle la puerta toma su cuaderno de notas y le prende fuego. “Saúl estaba lo más de contento cuando sintió que una mano lo agarraba del hombro. Era su papá con una maleta de ropa. “Desde hoy ya no vives en la casa”, le dijo y sacó de su bolsillo el cuaderno de notas. Saúl permaneció en silencio viendo como Boris se esfumaba como se esfumaba el resto de su historia pues su papá, con un encendedor, prendió fuego a sus anotaciones. Saúl vio a su padre dar vuelta y caminar”. (Rodríguez-Bravo, 2006, p. 72) Es obvio afirmar que este pasaje tiene una gran significación para explicar las condiciones en que Saúl-Johann escribió Ciudad de niebla y por eso el acto del padre quemar la novela es narrada dos veces por el narrador hetero-diegético o subordinante. Y no sobra advertir que también la madre lo zahiere, lo vitupera, lo agrede verbalmente:

Para evitar que su mamá le gritara vago, bueno-para-nada, que-no-ayuda-a-su-papá, Saúl salía a escondidas de la casa y se iba al parque universitario a leer. No era que le gustara la tranquilidad de los pinos y las hormigas, sino que en su casa no podía ser un intelectual: todo el tiempo con mandados que hacer, cosas por recoger, personas que acompañar; por eso tenía que inventarse esos momentos de reflexión, de autismo, “de desaparición”, decía él” (Rodríguez Bravo, p. 48-49).

Es imposible no asociar este pasaje con el miedo que Kafka le tuvo al padre, cuya respuesta literaria fue Carta al padre, texto que ha sido leído e interpretado en todas las universidades y colegios de nuestro país. En dicho texto escribe sobre un incidente de la más temprana niñez, cuando el niño Kafka, en la alta noche, lloriqueaba y lloriqueaba y el padre con voz fuerte le dijo que se callara y el niño no acató la orden y su padre se levantó y lo sacó de su cama y lo llevó a la terraza y allí lo dejó solo en su camión de dormir. Después de ese castigo el niño se volvió obediente, pero quedó interiormente dañado. También se refiere a la aversión que el padre sentía por la vocación literaria de su hijo. Es más, Kafka dice que su padre sentía repulsión por sus escritos y, así y todo, escribió lo que escribió y no sobra recordar que al final de su vida le pidió a su amigo Max Brod que le echara candela a sus novelas y relatos (Kafka, 1978: 11,49). Afortunadamente no los quemó, sino que contribuyó a publicarla y difundirla. ¿Quién será el Max Brod que contribuya a la difusión y análisis de la novela de Rodríguez-Bravo? Vuelvo a reiterar, estas fueron las condiciones familiares de producción y escritura de esa novela, hecho que obliga a ese lector a preguntarse, si en efecto, en ese imaginario moderno, la ciudad acepta y promueve y valora el arte, la novela, la poesía y el teatro, sea, cual sea su concepción. En una entrevista que el profesor Luciano Rivera le hizo al poeta Felipe García Quintero en el Banco de la República, le preguntó cómo le llegó el deseo, el interés de leer y escribir y respondió que su madre le regaló Cien años de soledad y esa lectura le abrió un mundo que él comenzó a explorar con mucho interés. Al respecto, Elías Canetti, cuenta en *Lengua absuelta*, que recién había ingresado a la escuela primaria, su padre le llevó al cuarto donde él dormía con sus hermanos y con un tono grave le explicó lo apasionante que era leer y sacó de un maletín los tres volúmenes de las Mil y una noche en versión infantil y le propuso que él debía leer, cada día, una de esas historias para luego contarla por la tarde cuando él regresara de su trabajo al caer el día y así ese niño se convirtió en un gran lector y en un buen narrador porque quien le escuchaba era su padre, a quien amaba y así siempre él le compraba libros y así leyó y narró cada atardecer, Los cuentos de los hermanos Grimm, las aventuras de Robinson Crusoe, los viajes de Gulliver, Don Quijote, Dante, Guillermo Tell, cuentos de Shakespeare. Todas esas obras literarias las leyó y se las relató a su padre por amor a él. (Canetti, 1980. 56,57).

**Ciudad de Niebla: ¿Una morada?**

En Ciudad de Niebla hay una deflación de la imagen paterna, deflación que compromete, hasta cierto punto, la valoración de la ciudad y de allí surge el interrogante sobre la manera como esos jóvenes y muchachas habitaron su ciudad. La ciudad para Saúl es un ente en el cual no se puede confiar porque ya sea de día o de noche, te puede traicionar o te puede dar una puñalada en la oscuridad. Y así es muy azaroso vivir y mucho menos convertirla en una morada. Saúl fue echado por su padre una tarde y le dijo: “Desde hoy ya no vives en la casa” (p. 72). ¿Cuál es el sentimiento de un joven escritor que es expulsado de su hogar? Claudia, la Camarera, como se consignó páginas atrás, vivió más en la calle, en la rumba, en los conciertos, en la cama en donde a menudo, le hacían videos solazándose con tres manes, que en la biblioteca del colegio. Su casa fue la ciudad entera, incluido el motel en donde la encontraron muerta con su amiga Paola. Johann despreciaba la Ciudad de Niebla en donde vivía y sus amigos Rafael, Cucaracho y Joaquín murieron tal como vivieron. En atención a lo anterior, el lector se pregunta: ¿Estos adolescentes pudieron construir un hogar, una morada en Ciudad de Niebla similar a la de Jean Laroche, cuando cantó alguna vez: Una casa erigida en el corazón/ Mi catedral de silencio (...) Una casa cubierta de alba/ Abierta al viento de mi juventud (Bachelard, 1965, p. 91). Con este ejemplo, Bachelard indica que morar es un estado de ánimo, un lenguaje, un sentimiento que logra darle quien habita una casa y la convierte en morada. Ahora bien, la pregunta ya no se puede hacer desde la seguridad de la sala de un burgués sino desde la intemperie de la historia de occidente. Por lo mismo, por contraste, me pregunto, ¿Es posible pensar que los judíos pudiesen convertir Auschwitz en morada al sitio en donde murieron miles de israelitas? ¿Era posible convertir en morada las casas que fueron confiscadas a los burgueses en el régimen soviético de José Stalin para que en ella vivieran diez familias, todas apretujadas, compartiendo espacios comunales que suscitaban fácilmente tensiones entre sus habitantes? (Figes, 2009, p. 275).

En la novela, objeto de análisis, hay una mujer de cuarenta años que le narra su vida de meretriz a un joven de colegio del norte que ha venido con una grabadora para hacerle una entrevista. Al parecer, al narrador que cede la palabra a una mujerzuela, le pareció muy importante permitir que el relato de la referida señora, se extendiera durante trece páginas. Ella vive en el barrio Bolívar, en una casa vieja de inquilinato, grande, como son las antiguas casas de Popayán y en su cuarto atiende a sus clientes. Le gusta levantarse temprano y arreglar su habitación con esmero, tanto, que la deja como un espejo. A las doce, almuerza con los cotereros de la plaza de

mercado y por la tarde sale al centro a pagar los servicios y luego regresa a las cinco de la tarde, se cambia de ropa y se pone bonita para sus parroquianos. La apreciación que ella tiene de la ciudad y del sitio en donde lleva viviendo es positiva. No se siente agredida ni por la casa ni por la ciudad, a pesar de los peligros que hay en la calle con los borrachos, los maricas, policías adolescentes, recicladores y carretilleros. Ella afirma estar apegada a Ciudad de Niebla y en sus propias palabras dice que “De todas maneras, me gusta donde vivo, con sus problemas y su miseria yo vivo contenta, sino ¿cómo puede usted creer que he soportado tantos años parada en esta misma puerta mostrando las piernas y sin aburrirme? (Rodríguez-Bravo, p. 110). El lector que me ha acompañado en este viaje de lectura se pregunta por qué el joven novelista introdujo esta breve historia. ¿Se podría prescindir de ella sin que altere la economía textual de la novela en general? Tal como es narrada, rompe con el paradigma que gobierna en general la forma de ligar las distintas historias de Ciudad de Niebla y la desvergüenza como son contadas algunas de las escenas eróticas de Claudia, Joaquín y Paola, que, al parecer, son contadas desde la poética de Charles Bukowski o del excentricismo de Chuck Palahniuk. En cambio, la de la señora que no tiene nombre está organizada con la lógica de un relato tradicional. Quizás la respuesta a esta pregunta es que no se le puede eliminar, esgrimiéndose el argumento de la ruptura de la unidad de estilo, en este caso, con el estilo del narrador subordinante, de Saúl y de Rodríguez-Bravo, similar, al de algunos relatos de vanguardia., en donde la forma no importa mucho. En algún momento, Bukowski expresó que la escritura cuidadosa es escritura muerta. Sin embargo, la introduce con ese estilo, quizás, para producir un efecto de variación y así evitar la monotonía de un exceso de escritura agresiva, descarnada y eléctrica. Por otro lado, dicho relato no se puede amputar porque el novelista desea incluir la disgloria en el imaginario de Ciudad de Niebla. Desea impedir la monotonía ideológica de un solo punto de vista, el juvenil, al estilo de Andrés Caicedo, pues, admitirlo implicaría que dicho imaginario sería regido por un arrogante monologismo juvenil.

Esta señora de cuarenta años, con hábitos tradicionales, incluyendo la profesión más antigua de la humanidad, la prostitución ¿hace parte del imaginario moderno o tradicional de Ciudad de Niebla? Por la manera como ella se describe, la mujer y la noche atraviesa la mayor parte de las viviendas ciudadanas con sus reticencias y pudores cuando relata esa escena de lesbianismo infantil, en donde ella seduce a una adolescente que acaba de abandonar su niñez, se concluiría que

ella hace parte de la ciudad heráldica del maestro Valencia y así uno comienza a comprender que lo único que Rodríguez-Bravo desea aceptar de ese imaginario tradicional es aquella mujer que fue profesora e iniciadora, en materia erótica, de casi toda la generación de Cucaracho, Crispeta, Claudia y Paola.

Ahora bien, teniendo en cuenta lo planteado anteriormente, el ser humano, según las condiciones históricas en que se ha desenvuelto su devenir en el siglo XX, ¿está en condiciones de habitar, de convertir un territorio en una morada? El imperio otomano fue quien cometió el primer genocidio del siglo XX y eliminó a un millón de armenios. ¿Es posible construir una morada en esas condiciones mortales de persecución y ejecución masiva de ciudadanos armenios? ¿Es posible construir una morada para el pueblo judío, en medio del temor y la zozobra provocada por la persecución nazi? ¿Es posible construir una morada cuando Stalin ordenó eliminar a cinco millones de Kulaks e hizo interiorizar, a sangre y fuego, la estética bolchevique, desde la cual se consideraba farisaico otorgarle atención a la decoración del hogar? El espacio vital debía ser altamente funcional y por eso debía estar mínimamente amueblado y decorado. De esa manera, se contribuía a liberar al individuo de la estética burguesa, atada a las posesiones (Figs, 2009, p. 63). ¿Es posible construir una morada a finales del siglo XX, cuando los hutus eliminaron en Ruanda, un millón de tutsis? ¿Y para miles de colombianos les fue posible construir una morada en medio de la barbarie del histórico conflicto armado?

No es fácil construirla. Por eso tampoco es fácil admitir que en Ciudad de Niebla sus personajes construyeran una morada. Sin embargo, para Bachelard, según García (2017a), solo se puede habitar por medio de palabras a medida que el cuerpo, la imaginación y la memoria, sufren y gozan el lenguaje. Con todo, el lector que me acompaña en este viaje hermenéutico formula esta pregunta: ¿cómo habitan la Ciudad de Niebla “los muertos, nosotros los hijos de la nada, los perros callejeros, los malditos orgasmos putrefactos, sí, los orgasmos efímeros e inolvidables (transidos de placer, pasados de dolor), nosotros los héroes del desierto, los cojos, los rojos, los etéreos, también somos historia” (Rodríguez-Bravo, 2006, p. 20). Este exordio o prólogo escrito por Johann Rodríguez-Bravo, el autor de Ciudad de Niebla, está escrito en el estilo de Charles Bukowski, cuya escritura se caracterizó por expresar una profunda decepción de la forma de vida del norte americano medio. Se identificó con los rezagados del capitalismo y esos rezagados aparecen

también en el texto del joven narrador payanés como los hijos de la nada, los perros callejeros, los malditos orgasmos putrefactos que también hacen la historia, ¿para ellos hay una morada en el imaginario propuesto en la novela por Rodríguez-Bravo? Alguien argumentará que en ese imaginario de la Ciudad de Niebla nadie construye para nadie una morada. Cada uno debe hacerlo por cuenta y riesgo. Y quizás, sólo unos pocos podrán morar en esa ciudad porque ese morar se hace y se crea es con signos. Esa morada no se hace solamente con hierro, ladrillo y cemento, sino que principalmente está hecha de palabras. Los judíos perdieron su casa en Palestina cuando fueron expulsados por Tito y se desparramaron por toda la cuenca del Mediterráneo y ante esa pérdida irreparable, la morada que construyeron fue el texto del Talmud y allí viven y habitan ese territorio que recorren, exploran e interpretan y quizás, algunos talmudistas pudieron superar el infierno de Treblinka y Auschwitz porque pudieron encontrar esa casa de palabras fundamentales también en el Zohar. Por eso, cuando la comunidad judía era expulsada de un territorio lo primero que guardaban en su valija eran los pergaminos de la Torah, que era su casa, su morada y su territorio (Cohen, 1980, p. 1999).

### **Vida cotidiana en Ciudad de Niebla.**

Examinemos ahora, ¿cómo viven, ¿cuál es la cotidianidad de algunos jóvenes en la Ciudad de Niebla? Esta información la suministra uno de los narradores de la novela que he denominado subordinante y que no participa como actor en la historia narrada y este enunciador le cuenta al destinatario que el ethos de estos personajes está relacionado es con la fiesta, sexo, pelea, delincuencia y droga. Hasta cierto punto, hay un grado de marginalidad en aquellos, pero no en todos. La tendencia es tener experiencias en diversos mundos subculturales como los anotados. Su trayecto o recorrido vital los conduce a un descenso social o desclasamiento y quizás ese descenso puede incidir en su estima personal. Ahora bien, es con el episodio de una fiesta que se abre esta historia de adolescentes, una fiesta que inicialmente es organizada según los patrones de la ciudad tradicional, una especie de agua de lulo, con pista de baile reducida a un garaje pero que permaneció vacía porque a los protagonistas de la fiesta no les interesó. De entrada, ya se presenta un contraste entre la manera como los papás concebían la naturaleza de una reunión bailable (“amigos muertos de la risa, una torta mal partida, chistes, anécdotas: pásame la guitarra yo canto, juguemos a la gallina ciega”) y como la piensan ahora los muchachos. En efecto, ellos no aceptan que la fiesta

sea en una casa de familia sino fuera de ella, en la calle, con gente fumando marihuana, metiendo bazuco, tomando Cherry y tengo dos lucas pal litro. Curiosamente, nadie baila. Por lo menos en esta, nadie lo hace. Los invitados a esta rumba tienen al menos un cierto nivel económico porque el narrador se refiere a una “fila de carros que se extendía hasta donde no alcanzaba la vista” y, sin embargo, luego emplea una expresión despectiva para referirse a la gente que se había sentado en el césped: la califica de turbamulta. También se registra la llegada estruendosa del gordo Pepe en su campero con un super parlante que opacó los watos del estéreo de la casa, campero del cual se baja Claudia, quien, en el orden en que son presentadas las secuencias de estas historias, el destinatario, en un comienzo, no sabe quién es ella, como tampoco quién es Pepe, quién es Alvarito, Ruco, Andrea, Paola y Johann y cuáles son las relaciones que entre ellos y ellas hay. Por eso, el lector luego entenderá que el evento de la fiesta secuencialmente no es por donde comienza propiamente la historia de la novela y este aparente desorden narrativo es lo que explica su falta de información sobre los susodichos personajes que aparecen en esa reunión bailable. Así las cosas, la fiesta tiene una doble función narrativa. Por un lado, es una función cardinal de la cual se desprenden otras, que el enunciador las hará saber según el criterio que este tiene de ir presentándolas y por el otro, tiene una función semántica que es necesario valorar e interpretar y es la que se planteó atrás cuando le hice la pregunta al texto sobre la forma en que estos adolescentes habitaban Ciudad de Niebla. En efecto, Johann había visto a Claudia en otras fiestas y se la habían presentado y ella simulaba no conocerlo y lo ignoraba mediante un silencio que no es necesario interpretarlo como un signo de amnesia o de su futura muerte o una explicación relacionada con la cábala, sino como el gesto de una chica prepagado que astutamente lo ignora porque por el momento no lo puede utilizar. El mismo Johann reconoce que él, empleó una treta similar a la que usaba Claudia de ignorarlo al quedarse en silencio y por eso, sintió vergüenza al caer en la cuenta de su conducta incorrecta con Carolina (Rodríguez-Bravo, 2006). El gordo Pepe, acompañante de Claudia en la fiesta, no tiene otro propósito en la vida sino tomar alcohol, invitar a sus amigos a escuchar musiquita y meter cocaína: “El gordo Pepe se llenaba las narices de cocaína y de golpe soltaba algún recuerdo de sus amigos muertos. Yo esperaba el instante para preguntarle más sobre

Joaquín y entonces soltó un comentario que me sorprendió: “Vos sabías que fue Joaquín el que le robó la moto a Johann?” (Rodríguez- Bravo, 2006, p. 151). Joaquín, el personaje que veneraban

las chicas del norte de la ciudad era un sociópata, seductor, bien parecido, que se puso de acuerdo con la Camarera para robarle la moto a Johann, mientras éste y ella hacían el amor en su casa, ubicada en un barrio en donde hay residencias de interés social (La Paz), moto que fue comprada con grandes esfuerzos por el padre que roncaba y que siempre fue presentado por su hijo con una valoración disminuida y grotesca. Joaquín es uno de los personajes en contacto con el submundo de las chicas prepago, del robo y del secuestro, que a la postre, muere en un tiroteo, al intentar secuestrar al tío del gordo Pepe, en una finca cercana a Timbío, secuestro que se narra cinematográficamente, a través del procedimiento de la alternancia, pero también del sistema de los vasos comunicantes, según los cuales, en el primero se narran dos historias, las cuales se cuentan fragmentariamente, una al lado de la otra y el otro, se funden en una unidad narrativa situaciones o datos que ocurren en tiempo y/o espacios diferentes o que son de naturaleza distinta, para que esas realidades se enriquezcan mutuamente, modificándose, fundiéndose en una nueva realidad, distinta de la simple suma de sus partes (Vargas Llosa, 1971). Joaquín murió con Carepasa. Les salió el tiro por la culata:

Alguien sacó la mano por la ventanilla del carro y la bala salió cortando el aire, sacando chispas al viento, acercándose más y más a un puntico verde que se veía al final de la carretera. Por fin lo alcanzó. Se incrustó en la espalda. Joaquín tuvo que haber sentido que le quemaban con algo caliente, como si le hubieran acercado a la piel una vela romana (...) Joaquín, fiel a su estilo, prefirió seguir de largo y no frenar en la curva. El calor que debía sentir debajo de la chaqueta tenía que estar sofocando. Apareció un camión. Joaquín se deslizó y se dio de frente”. (Rodríguez-Bravo, 2006, p. 154).

En la novela hay varios narradores que he ido identificando, los cuales, todos dependen del subordinante porque es quien les cede la voz como en el caso de Johan, quien siendo actor de la historia contada por el extradiegético, éste asume el rol de contar la historia de Claudia muerta quien camina observándolo en la procesión de la Semana Santa y también le cede la voz, a la mujer de cuarenta años, quien le narra su historia de mujer de la vida, a un estudiante de un colegio del norte y también le cede la voz a Saúl, que es otro personaje de la historia contada por el extradiegético, personaje que también se convierte en narrador y es quien introduce en la novela Ciudad de Niebla, casi todas las reflexiones de una narración autoconsciente. En suma, esta diversidad de

narradores cuenta las historias que hacen parte de Ciudad de Niebla con una perspectiva juvenil, que omite la mirada valorativa del mundo adulto, hecho que contribuye a crear un imaginario en donde no se excluye ni la violencia, ni la droga, ni la pelea, ni la rumba, ni la delincuencia.

### **Forma de habitar el novelista, la ciudad imaginaria**

Esta parte de la novela guarda una carga semántica importante para su valoración. Tiene la particularidad de reflexionar sobre el proceso de la creación literaria en la misma acción de narrar las historias de la obra. A mi modo de ver, la novela se refugia entre capas para proteger una intimidad que tiene que ver con los sentimientos raizales de la infancia. Digo lo anterior, en vista de la aparición de un alter ego fragmentado que se desdobra entre Johann y Saúl como personajes del texto y sus relaciones con el novelista propiamente dicho. Saúl es alguien cuyo ethos y sentido de la vida está relacionado hondamente con el acto de escribir y que guarda muchas similitudes con el autor de la novela. En otros relatos del autor, Ulises Tabina aparece como el alter ego de Rodríguez, pero, en la novela objeto de estudio, se vislumbra una ausencia total del personaje, lo que, en primera instancia, hace notar los sentimientos de intimidad que guarda el escritor con su novela.

Ahora bien, páginas atrás se estableció que el padre de Saúl lo había echado de la casa y quizás, el único de todos los personajes de la novela que habita una casa de palabras es Saúl. No tiene una casa física. Ahora recorre y habita una de signos. De allí el compromiso vital que Saúl tiene con la escritura, compromiso semejante al que tuvo, en el mundo de la realidad, Johann Rodríguez. Al respecto, Carlos Bermeo (2013) dice lo siguiente:

Johann Rodríguez-Bravo, tuvo que abandonar Popayán para poder escribir sobre ella. Lo hizo en sus noches y sus tardes bogotanas, abriendo espacios en su agenda de estudiante de post grado, robándole tiempo a los reportajes y críticas literarias que redactaba para revistas que luego nos enseñaba entusiasmado [...] Para escribir sobre nuestra ciudad se necesita tener la voz del ausente. Dicha reflexión sobre las condiciones, hay veces difíciles, en que al escritor le toca hacer una obra, se conecta con la reflexión que hace el narrador sobre Saúl y su proceso de escritura:

Para evitar que su mamá le gritara vago, bueno-para-nada, que-no-ayuda-a-su-papá, Saúl salía a escondidas de la casa y se iba al parque universitario a leer. No era que le gustara la tranquilidad de los pinos y las hormigas, sino que en su casa no podía ser un intelectual: todo el tiempo con que hacer, cosas por recoger, personas que acompañar, por eso tenía que inventarse esos momentos de reflexión, de autismo... (Rodríguez-Bravo, 2006, p. 49)

Como se puede apreciar, tanto el autor como su personaje coinciden en reconocer la hostilidad que el arte, en general, suscita en el entorno social pero también en el entorno familiar. El arte, la literatura, hasta cierto punto no le da réditos suficientes al capitalismo como tampoco brinda el prestigio que en este tipo de formación social se obtiene a través de otros oficios y profesiones. Rubén Darío cuenta que él vivió en Santiago de Chile en un momento de esplendor de la ciudad y para poder vestir bien, sólo se alimentaba de arenques y cerveza en una casa alemana ((Rama, 1985). La pugna entre el poeta y el mundo, la dicotomía entre sensibilidad y materialismo, la inocuidad de la poesía y la sobrevaloración del dinero volvieron cada vez más irreconciliable esta contradicción. En el mundo de los intereses privados no hay lugar para el poeta. El mismo Silva, entre los bardos bogotanos, fue quien vivió con mayor dolor y angustia la incomprensión y la hostilidad de un medio que lo rechazó y se portó con él de manera farisaica, dándole prudentes consejos cristianos para guiarse en la vida, para luego ejecutarlo comercialmente (Rama, 1985, p. 101). Al respecto, conviene recordar también la fábula que contó Hugo Von Hofmannsthal en una charla sobre “El poeta” en 1907, en la cual ilustra narrativamente la situación penosa a la que había reducido la sociedad burguesa al artista. En dicha narración se relata la prohibición que se le impuso a un aristócrata:

[...]de abandonar su casa real, su mujer y sus hijos y marchar a la Tierra Sagrada; y volvió, pero antes de pisar el umbral se le obligó a entrar en la casa como un mendigo desconocido y habitar donde se lo indicara la servidumbre. La servidumbre le señaló un lugar debajo de la escalera, donde de noche es el sitio de los perros. Allí habita y oye y ve a su mujer y a sus hermanos y a sus hijos que suben y bajan la escalera y que hablan de él como un desaparecido, hasta como de un muerto, y le guardan luto. Pero a él se le ha impuesto la

obligación de no darse a conocer, y así vive él, desconocido debajo de la escalera de su propia casa...” (Gutiérrez, G., 1987, p. 48).

El comentario hecho a esta historia por Hofmannsthal vale la pena también traerlo a cuento: Este habitar como un desconocido es una alegoría...pero tiene la fuerza de introducirnos en lo que les hablo y que no es menos fantástico y que sin embargo forma parte completamente de lo que solemos llamar realidad, el presente: de cómo yo veo habitar al poeta en la casa de este tiempo, de cómo yo lo siento morar y vivir en este presente, en esta realidad que se nos ha dado para que la habitemos” (Gutiérrez, G., 1987: 48).

Lo cierto es que el poeta se sintió un ser marginal pero necesario. Se sabía portador de una propuesta de vida, de un imaginario, de una experiencia muy personal pero que deseaba se convirtiera en un hecho compartido con muchas personas. ¿Y en dónde podría encontrar seres afines a él, hermanos en la aventura de la poesía? De ningún modo en los Clubs de los ejecutivos o en los recintos a donde sólo pueden llegar aquellos que han tenido “éxito en la vida”. Su lugar estaba en el café, en la bohemia. Tanto los simbolistas franceses como nuestros modernistas encontraron la mirada aprobadora de sus cófrades en medio del vino, del tinto y porque no del opiáceo. De otro lado, la novela moderna propiamente es una expresión, o mejor, un fruto de la sociedad burguesa y se caracteriza porque el héroe está en desacuerdo y contradicción con su mundo. Ella surge cuando el hombre en Occidente comienza a experimentar un desarraigo frente a las instituciones sociales y es en el seno de ese desarraigo, plantea Lukács, que se comienza a escribir la novela burguesa.

### **La novela autoconsciente y la muerte del autor**

El novelista Rodríguez-Bravo cuenta en su novela, a través del personaje Saúl, (vuelvo a reiterar que es su alter ego particularmente en este mundo de la ficción), cómo se escribe partes de una novela, es decir, la forma como adquirió su competencia modal para relatar una historia dislocada, que rompiera con la secuencialidad del eje temporal y también con el otro de carácter causal, sobre el cual se organiza el plano de la intriga. Para tal efecto, había estado leyendo, mejor, estudiando, Pedro Páramo y Rayuela, novelas que se caracterizan por romper ambos ejes. El narrador subordinante, al respecto expresa lo siguiente:

Ese mismo día, antes de salir de casa, pensó que para tardes como esa sería mejor llenarse la cabeza de saxofonistas drogadictos, de instrucciones para subir una escalera, de historietas bonaerenses que, de campesinos mexicanos y paisajes polvorientos, así que regresó a su cuarto, dejó el libro de Rulfo y prefirió el del argentino (Rodríguez-Bravo, 2006, p. 49).

Así las cosas, quienes desean aprender a romper con la secuencialidad de una historia, deben ir a estas dos fuentes como lo hizo Saúl y en efecto, Ciudad de Niebla no está relatada linealmente sino fragmentariamente como lo propone Morelli en Rayuela:

Lo que Morelli busca es quebrar los hábitos mentales del lector (...) Morelli es un artista que tiene una idea especial del arte, consistente más que nada en echar abajo las formas usuales, cosa corriente en todo buen artista. Por ejemplo, le revienta la novela rollo chino. El libro que se lee del principio a final como un niño bueno. Ya te habrás fijado que cada vez le preocupa menos la ligazón de las partes, aquello de que una palabra trae a la otra... Cuando leo a Morelli tengo la impresión de que busca una interacción menos mecánica, menos causal de los elementos que maneja” (Cortázar, 1980, p. 375).

Además de lo planteado anteriormente, Saúl dice que todos los días escribía hasta horas de la tarde. Se trata, pues, de un entrenamiento que admite reconocer un hecho: escribir se aprende escribiendo, se admite que aún no se tiene una experticia, un estilo, un saber-hacer, un saber contar. Significa un acto de humildad, admitir que no se sabe y a partir de ese principio de realidad se comienza a leer y a trabajar, y a conversar con escritores como Fernando Cruz Kronfly, a quien le preguntó cómo había escrito La ceniza del liberador y su respuesta: “Leyendo mucho”. García Márquez también establece esa diferencia entre adquirir un estilo y adquirir un saber que compromete ese mundo que describió e interpretó en El amor en los tiempos del cólera. Para poder encontrar el tono y el saber que le permitió describir el parquecito de Los Evangelios y el barrio Manga y el puerto de Cartagena tuvo que regresar a su amada ciudad después de haber estado exiliado por varios años en México con el fin de paladear de nuevo el sabor de la guayaba del mundo Caribe. En efecto, estuvo durante seis meses en Cartagena, en 1984, trabajando de lunes a viernes, de las ocho de la mañana hasta las tres de la tarde, averiguando sobre los hábitos alimenticios de las gentes, los sitios de las fritangas, los mercados, los burdeles y los colegios

femeninos con los uniformes de las chicas (Oberhelman, 1989, p. 243-244). A decir verdad, Saúl y García Márquez tienen una actitud similar frente a la escritura. Para ambos escribir es un trabajo, tener un cuaderno de notas como lo llevaba Humboldt en su viaje por el Orinoco, aprender a describir cómo vestían las mujeres a finales del siglo XIX y como alguien se podía suicidar con un sahumero de cianuro de oro en la década en que el maestro Valencia aspiró por segunda vez ser presidente de este país. En últimas, escribir es investigar. Ninguno tiene una concepción romántica del acto de escribir. No está ligada con la inspiración y otros mitos. Cuando le preguntaron a Picasso su apreciación sobre el papel de la inspiración en el proceso de pintar él contestó que cuando ella viniese ojalá lo encontrara trabajando. El joven Saúl parece un antropólogo que a todas partes lleva su diario de escritor, ese cuaderno azul que su padre intentó quemárselo. En la visita que Saúl le hizo a Cruz Kronfly, en el orden de la ficción, por supuesto, el primero la describió así:

La conversación versó sobre los temas más baladíes, pero también sobre aspectos de literatura que yo jamás había tocado. Todo lo anoté en el cuaderno azul que utilizo para llevar las ideas a la novela. Le conté sobre mi proyecto de escribir la historia de Ciudad de Niebla y entonces me obsequió su ensayo *Las ciudades literarias* (Rodríguez-Bravo, 2006, p.170).

Al respecto de esa concepción de la creación como investigación y trabajo, García Márquez, reitero, hizo una labor de archivo, tanto en Bogotá como en Cartagena, sobre cómo era dicha ciudad entre 1870 y 1930 y cómo era la navegación en el río Magdalena en ese mismo periodo y cuáles fueron las pestes que la asolaron en dichos años y los procedimientos médicos para atender el cólera. Saúl, pues, rompe con ese imaginario de la gente en general, de los papás, de los tíos y los abuelos con respecto al acto de escribir, que para ellos era una cuestión de vagos y desocupados e introdujo otro imaginario en la ciudad letrada: escribir implica esfuerzo, vigor, tesón, empeño, obstinación, lucha, resistencia, valentía, cansancio, fatiga, robarle horas al sueño y cuentas de cobro atrasadas. De mi parte, cabe aclarar que, en la relación hecha atrás, entre Gabo y Saúl, no se piense que he insinuado existe una relación entre la estética macondiana y la estética de Johann Rodríguez-Bravo, en términos de influencia del primero sobre el segundo. Por supuesto que no. Si se trata de influencias en el proceso de composición de su novela, están presentes la de jóvenes escritores que se inscriben y se alinean en una poética de la marginalidad como Andrés Caicedo, Rafael Chaparro Madieto, Medina Reyes y escritores más adultos como César Aira, Juan Carlos Pino, Enrique Vila-

Matas y Julio Cortázar. Sin embargo, un contradictor podría argüir que esa influencia sí existe por un solo hecho: el dueño de Popbar es Ramón, recién llegado de España, un hombre mucho mayor que los jóvenes que lo frecuentaban para discutir y dialogar sobre literatura y era amigo del grupo de la generación perdida, conformado por Francisco Gómez Campillo, Felipe García Quintero, Saúl Rodríguez-Bravo, Varona y Juan Carlos Pino. El lector intuye que detrás de ese personaje llamado Ramón está otro que aparece en la parte final, capítulo 19, de Cien años de soledad, Ramón Vinyes, quien era un intelectual catalán, republicano, librero y traductor en varios idiomas, de una gran cultura, quien suscitaba un gran respeto intelectual en un grupo de jóvenes conformado por García Márquez, (Gabriel), Álvaro Cepeda, Alfonso Fuenmayor y Germán Vargas. Es difícil demostrar por este episodio que a García Márquez se le puede incluir entre los novelistas que influyeron a Rodríguez Bravo en su proceso de escribir su obra. Si incluye a Ramón Vinyes en su novela es para plantear que en la concepción moderna de la ciudad imaginaria, sus regentes artísticos, poéticos y novelísticos ya no serán ni el maestro Valencia, ni Rafael Maya, ni el poeta soldado, don Julio Arboleda, ni el pintor Martínez, sino alguien que no fuera conservador, ni católico, ni parnasiano, ni seguidor del generalísimo Franco y de las encíclicas del Vaticano sino alguien que fuese una propuesta alternativa para Ciudad de Niebla, como lo fue el sabio catalán para esa generación que inspiró y le hizo conocer a novelistas como Faulkner, Virginia Woolf, John Steinbeck, John Dos Passos, Hemingway, Erskine Caldwell y Aldous Huxley (Gilard, 1981, p. 13).

Johann Rodríguez-Bravo en esta parte de la novela autoconsciente, introdujo un asunto muy moderno y es el relacionado con el tema de la muerte del autor al plantear contradictoriamente, en unas páginas de la segunda parte del texto, que él es el autor de esas historias que fueron concebidas en sus noches de vampiro (p. 157) y luego lo ratifica al afirmar que “Yo soy su autor y sé lo que digo” (p.157). Sin embargo, más adelante, esa seguridad autoral desaparece y ruega al Hacedor que lo resetee, formatee, que lo ponga en blanco (p.. 160). ¿Ya no está tan seguro de ser el autor de esas historias que se relatan en su novela o de su calidad literaria? Y luego, casi al final de esta parte reflexiva de la obra concluye que él no es el autor de todo este estercolero de mundo, para luego admitir, en una suerte de anagnórisis, que Rodríguez-Bravo es un pobre diablo que se dejó engañar con un disfraz inverosímil. ¿Quién lo engañó y cuál era la naturaleza de ese disfraz? Al

parecer, es al final de su novela que comprende que él no es el autor de lo relatado, de lo escrito y de esa manera de escribir e introduce esa duda borgeana sobre la autoría de esa página, *Borges y yo*, cuando Borges concluye que “Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición” (Borges, 1994, p. 186).

### **El legado del novelista Johann Rodríguez-Bravo**

Este joven escritor no es ingenuo y no creo que el tema de la muerte del autor lo introdujera por vanidad o porque estuviese de moda sino por su agudeza cognitiva que lo indujo a concluir con Barthes y Foucault la crisis de los grandes meta relatos, crisis de la cual hace parte la muerte de la novela, en este caso, la muerte de la novela burguesa, es decir, el relato novelesco tradicional. El legado de este joven novelista para el futuro imaginario de Ciudad de Niebla que ya es presente, es que, en su texto, con lucidez borra las fronteras entre actividad crítica y actividad creativa, elimina el personaje novelesco clásico, suprime tanto la perspectiva psicológica de la novela como el narrador omnisciente estilo Balzac e introduce una nueva alianza entre el escritor y el crítico, en el seno de la ficción. De otro lado, hay varios lenguajes que se emplean en la novela. Uno es el de los adolescentes, que para identificarse y establecer su manera de estar y habitar en la Ciudad de Niebla, usan expresiones como, “la información volaba por radio bamba más rápido y más barato”, “pero el silencio que siguió a sus palabras le dio a entender que daba lo mismo llamarse Periquito Pérez o Salvador Gaviota”, “La que chupa helado chupa member”, “que se la comieron tres en una finca y la filmaron”, “tengan para que se hagan la paja”, “yo conozco a ese hijueputa, gritó Jorge cuando en el televisor apareció el amante que penetraba a Claudia a mil kilómetros por hora”, “Uf, qué meada”, “mátalo que en el carro hay otro”, “bacano, bacano”, “Quiubo pues, Quiubo. ¿Cómo fue?”, “El caso es que se armó un pedo”, “y, según el mismo Joaquín, eran lobas, relobas, tan lobas que él ya se las había comido juntas y lo habían filmado”. Estas formas del decir no se encuentran en un poema de Quessep, ni en Anarkos del maestro Valencia, ni en los poemas de Rafael Maya. Se pueden encontrar en los relatos de Andrés Caicedo, de Medina Reyes o de Bukowski. Ese léxico es normal escucharlo en una esquina, en una cafetería de la universidad, en un parque o en el Morro. Salen automáticamente de una boca juvenil y si son expresiones involuntarias, casi espontáneas, que rayan en la instrumentalización, en lo habitual, ¿por qué el novelista más

prometedor de Ciudad de Niebla incorpora en su narrativa, este tipo de lenguaje de la calle del Cartucho? Ese lenguaje tan liberal, tan de la plaza pública diría Bajtín, implica un desplazamiento del orden de lo simbólico, es decir, de normas que regulan el discurso y más bien lo que domina a la ciudad es el orden de lo imaginario. En otras palabras, no hay censura porque la figura del Padre ha desaparecido. El narrador no requiere de una máscara para decir con tanta frescura que, a Claudia, la Camarera, le hicieron un video culiando con tres manes. La censura es necesaria para la creación, pero también la puede destruir. Cervantes siempre procuró conservar la neutralidad en todo aquello que, generalmente, era materia opinable. Se ofrecía siempre “enmascarado” e incluso tan bien enmascarado que, al cabo de varios siglos, aún hace fracasar a los exégetas más sutiles. En los tiempos de la Inquisición el disimulo en las obras del espíritu era una simple medida de prudencia. Las ideas debían deslizarse con astucia. (Robert, 1973, p. 171). La respuesta a la pregunta formulada, quizás, está por el lado de una actitud de resistencia del joven novelista frente a una manera dominante de representación simbólica, oposición que adquiere cuerpo en el rechazo de ser productivos en su esfera social, en esa forma marginal de representar sus sentimientos y emociones frente al mundo adulto, la familia, la ley, en últimas, como dirían los lacanianos, la rebelión contra el padre y de contera, contra el Estado. De allí la búsqueda de una salida diferente a la de maquillar el pasado. Con todo, el lector, puede argüir y preguntar sobre las posibles esperanzas que Ciudad de Niebla puede tener con respecto a este grupo de jóvenes, cuyo ethos oscila entre la cocaína, el alcohol, la rumba, el sexo prepagado, la pelotera y el secuestro. De estos jóvenes, el único que tiene un proyecto estético y cultural para consolidar el proyecto del imaginario de Ciudad del Niebla es Saúl, quien investiga y trabaja como escritor y su plan de vida está en impulsar una propuesta contracultural que se basa en la demolición de la hegemonía de la representación en la ciudad de sus padres, abuelos y otras figuras paternas que representan la ley. Además, hay otros personajes, adultos y maduros, en el sentido de ser mayores de edad, en la perspectiva kantiana del término, que acompañan a Saúl en este proceso, son los que hacen parte de la generación perdida: Felipe García Quintero, Juan Carlos Pino, Francisco Gómez Campillo y Varona.

También quisiera agregar que el secreto del rincón de la casa de Boris siempre fue ese pasado que el imaginario tradicional ocultó como un monstruo en el rincón de nuestros recuerdos.

Quizás es hora de descubrir que detrás de ese pasado no hay nada más que realidad y que como principio para construirnos como sociedad diferencial, es empezar a aceptarnos los unos a otros sin idealizar nuestra realidad como hasta el momento lo hemos hecho. Este es el legado que un joven escritor le deja a la ciudad blanca. Sin duda, es una novela donde la manifestación de los imaginarios de la ciudad se hace latente en la construcción de la sociedad y la historia.

Por último, ¿Qué nos enseña Ciudad de Niebla sobre la sociedad de Popayán? Nos enseña que, si bien su escritura está influenciada por un mito fundador, no puede convertirse en mito. Debe trascender a la novedad, a lo nuevo, a dejar el miedo por el conocimiento de nosotros mismos que hemos ocultado en la casa de nuestros recuerdos y afrontarlo con gallardía. Es hora de que Boris abra la puerta y descubra que el imaginario tradicional idealizó una realidad que podría ser mucho mejor.

### **Conclusiones**

Ciudad de Niebla es una novela urbana que incorpora a la ciudad no como un decorado en donde ocurren unos hechos sino como un escenario de lenguaje, como un texto que se organiza sobre la base de una tensión cultural suscitada por la concurrencia de dos imaginarios, uno tradicional y el otro moderno, que implican visiones del mundo diferentes. El primero dominó y controló la estética y hábitos culturales de los habitantes de Popayán durante varias centenas de años como estructuras de larga duración; en cambio, el segundo, comenzó a emerger con el terremoto, que destruyó la ciudad en el año 1983, destrucción que implicó la gestación de una nueva, en el seno de la vieja ciudad, con un naciente imaginario en lucha y en contradicción con el antiguo.

Ciudad de Niebla co-inaugura el periodo en que se comienza a escribir la narrativa de naturaleza urbana en Popayán, con Oscuro por claritas de Marco Valencia Calle y Los habitados de Juan Carlos Pino. Es un hecho a tener en cuenta. El imaginario tradicional se identifica a través del rostro de la lírica como género dominante en ese periodo y el moderno con la cara la narrativa, con la novela. Esa realidad estética marca la entrada de Popayán en la modernidad, junto con el cambio de la Constitución de Caro y Cuervo, que rigió durante una centuria a este país, por la Constitución de 1991, que contribuyó a generar otros imaginarios políticos y sociales en la formación social colombiana.

Ciudad de Niebla es una novela moderna porque muestra la degradación de los valores éticos de sus personajes, en una sociedad igualmente degradada y lo más importante, intenta resolver el problema de la ética del novelista en términos estéticos. También lo es porque cuestiona y relativiza el concepto de autor como característica importante que se opone al imaginario tradicional, en donde, ni el maestro Valencia, ni Rafael Maya, ni don Julio Arboleda cuestionaron la noción de autor. Y también lo es porque en el proceso de contar la historia de un grupo de jóvenes, los distintos narradores introducen reflexiones meta-críticas y meta-teóricas sobre la manera como se escribe una novela. Además, la poética que rigió su composición está relacionada, no con la inspiración, sino con dos hechos: escribir es trabajar, escribir es investigar.

Ciudad de Niebla es una novela que reconoce la hostilidad que el arte, en general, suscita en el entorno social pero también en el entorno familiar. La pugna entre el novelista y el mundo, la dicotomía entre sensibilidad y materialismo, la inocuidad de la novela y la sobrevaloración del dinero volvieron cada vez más irreconciliable esta contradicción, que se da en ambos imaginarios.

En Ciudad de Niebla, el lector alcanza a percibir influencias lejanas y cercanas en el proceso de su composición, de escritores jóvenes como Andrés Caicedo, Rafael Chaparro Madiedo, Medina Reyes y otros novelistas como César Aira, Juan Carlos Pino, Enrique Vila-Matas, Julio Cortázar y Juan Rulfo. También está presente la figura disfrazada de Ramón Vinyes, un intelectual catalán, librero y traductor en varios idiomas, que al ser incluido en la novela fue con el propósito de plantear que en la concepción moderna de la ciudad imaginaria, sus regentes artísticos ya no serán ni el maestro Valencia, ni Rafael Maya, ni el pintor Martínez, sino alguien que no fuera conservador, ni católico, ni parnasiano sino un intelectual que significara una propuesta alternativa, como lo fue el sabio catalán para esa generación de narradores costeños, que inspiró y le hizo conocer a novelistas como Faulkner, Virginia Woolf, John Dos Pasos y Aldous Huxley.

El legado de este joven novelista, autor de Ciudad de Niebla, reside en que su texto borra las fronteras entre actividad crítica y actividad creativa, elimina el personaje novelesco clásico,

suprime tanto la perspectiva psicológica de la novela como el narrador omnisciente estilo Balzac e introduce una nueva alianza entre el escritor y el crítico, en el acto de escribir ficción.

En Ciudad de Niebla no hay imágenes fuertes del cabeza de familia. Por el contrario, hay una suerte de forclusión de la imagen paterna que compromete la valoración de la ciudad. Sus protagonistas ya no son ni el maestro Valencia, ni Tomás Cipriano de Mosquera, ni José María Obando. Lo son Crispeta, Cucaracho, la Camarera, Joaquín, Paola, Victoria Bolívar y Valdivieso.

La última consideración está relacionada con la actitud de resistencia del joven novelista frente a una manera dominante de representación simbólica, que se expresa en una forma marginal de expresar y representar sus sentimientos y emociones frente al mundo adulto, al de la familia, frente a la ley y en últimas, frente al Estado.

### Referencias

- Arroyo, J. (1907). *Historia de la gobernación de Popayán: seguida de la cronología de los gobernadores durante la dominación española*. Imprenta del Departamento.
- Ayala, G. (2000). Popayán: dos décadas de historia política (1900- 1920). *Anuario: historia general y de las fronteras*, 5 (1), 13-49.  
<https://revistas.uis.edu.co/index.php/anuariohistoria/issue/view/231>
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Balaguer, J. (1949). Colón, precursor literario. *Thesaurus*. V (1,2 y 3), 372-386.  
<https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/boletines/1949.htm>
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
- Bermeo, C. (25 de octubre de 2012). Espejismo en la Ciudad de Niebla. *La Mandrágora*.  
<http://culturalamandragora.blogspot.com/2012/10/espejismos-en-la-ciudad-de-niebla.html>
- Borges, J. (1962). *Historia de la eternidad*. Emecé Editores.
- Borges, J. “Borges y yo”, en *El Hacedor*. Emecé Editores, 1974.
- Buendía, A. (2017). *Narrar y habitar la ciudad*. Editorial Universidad del Cauca.
- Bustamante, J. (1939). *Historia de la poesía en Popayán (1536-1939)*. Talleres Editoriales del Departamento.

- Castoriadis, C. (2007). *Institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets Editores, S. A.
- Castoriadis, C. (1989). *Institución imaginaria de la sociedad 2*. Tusquets Editores, S. A.
- Colmenares, G. (1997). *Historia económica y social de Colombia II*. Tercer Mundo Editores.
- Colmeiro, (2015). Novela policiaca, novela política. *Lectora: revista de dones i textualitat*. 21, 45-58. <http://www.publicacions.ub.edu/doi/documents/2445.pdf>
- Collazos, O. Cortázar, J. y Vargas M. (1970). *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. Siglo XXI Editores.
- Cortázar, J. (1980). *Rayuela*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Donoso, J. (1972). *Historia personal del "boom"*. Editorial Anagrama.
- Durán, R. (1996). *De la barbarie a la imaginación*. Editorial Presencia Ltda.
- Eco, Umberto (1981). *Lector in fabula.*: Ed. Lumen.
- Espinosa, E. (2010). En busca de un método: La escritura de la historia en México, 1853-1889. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*. 31 (123), 21-58. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-39292010000300002&script=sci\\_abstract](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-39292010000300002&script=sci_abstract)
- Figuera, L. (jul.-sep. 2017). La ciudad en la novela latinoamericana, aproximaciones a su evolución. *Revista Universidad y Sociedad*. 9 (3). [http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2218-36202017000300042](http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2218-36202017000300042)
- Figes, Orlando. (2009). *Los que susurran*. Edhasa.
- Fink, E. (1966). *La filosofía de Nietzsche*. Alianza Editorial.
- Fuentes, C. (1980). *La nueva novela hispanoamericana*. Editorial Joaquín Mortíz.
- García, F. (2017a). *La ciudad colonial y sus textualidades contemporáneas*. Editorial Universidad del Cauca.
- García, F. (2017b). *Equilibrios contrarios*. Editorial Universidad del Cauca.
- García, F. (2006). *Silencio de serpientes sobre el tesoro*. Editorial Universidad del Cauca.
- García, G. (2007) *Cien años de soledad*. Grupo Editorial Norma, S. A.
- Gilard, J. (1981). *Prólogo a texto costeños*, en Gabriel García Márquez. Obra periodística. Ed. Norma.
- Gutiérrez R. (1983). *Supuestos históricos y culturales*. Fondo de Cultura Económica.
- González Echevarria, R. (2011). *Mito y archivo*. Fondo de Cultura Económica.

Giraldo, L. (2004). *Ciudades escritas: literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Convenio Andrés Bello.

Gros, C. (2013-09-19.). *Popayán dos años después: Autopsia de un desastre*.  
<https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/handle/10893/5465/Popayan%20dos%20anos%20despues%20Autopsia%20de%20un%20desastre.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Hernández, L. (2013). *Vivienda colonial, la interpretación de los valores espaciales* (Tesis de pregrado). Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia.

Maya, R. (1536-1954) “Ciudad lejana”, en *La poesía en Popayán (1536-1954)* de José Ignacio Bustamante. Popayán: Ed. Universidad del Cauca.

Marx, K. y Engels, F. (2005). *Manifiesto comunista*. El Viejo Topo.

Lasso, O. (2006). *La nueva poesía en la crisis de la ciudad letrada (1980-2005)*. En García, F. *Silencio de serpientes sobre el tesoro* (pp.255-297). Editorial Universidad del Cauca.

Ledezma, G. (junio de 2007). El pasado como forma de identidad: Popayán en la conmemoración del Primer Centenario de la independencia 1910-1919. *Memoria y sociedad*. (22), p. 69-86.

Ledezma, G. (1997). Inventando la Ciudad Blanca: Popayán, 1905-1915. *Memoria y sociedad*, 2 (3), p. 21-34.

Olano, A., y Arroyo, M. (1907). *Prólogo*. En Arroyo, J. *Historia de la gobernación de Popayán: seguida de la cronología de los gobernadores durante la dominación española* (pp. 7-20). Imprenta del Departamento.

Oberhelman, H. (1989) “Resistiendo los estragos de la historia y la vejez: El amor en los tiempos del cólera”, en *Definiciones y realidades*. Tercer Mundo Editores.

Paz, V. (1993). *La eternidad y el olvido*. Plaza y Janes.

Paredes, S. (21 de Septiembre de 2020). Casas en la colonia. *Revista Credencial*.

<http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/casas-en-la-colonia>

Pernett, N. (Diciembre de 2018). El Carnero: primera novela de Colombia. *Archivo de Bogotá*.

<http://archivobogota.secretariageneral.gov.co/noticias/carnero-primera-novela-colombia>

Pietri, A., (1998). *Nuevo Mundo: Mundo Nuevo*. Biblioteca Ayacucho.

Pino, J. (2011). *Los habitados*. Biblioteca Bicentenario.

Proust, M. (1989) *Por el camino de Swann*. Alianza Editorial.

Quennell, P. (1974). *Introducción en torno a Marcel Proust*. Alianza Editorial.

Quessep, G. (2000) *Libro del encantado* (Antología). Fondo de Cultura Económica.

Rama, A. (1895). *Rubén Darío y el modernismo*. Alfadil Ediciones.

Rama, A. (2017). *La novela en América Latina: panoramas 1920-1980*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Ramírez, J. (Diciembre, 2016). Hacia una retórica y una poética del silencio. *Revista CS de Ciencias Sociales*. (20), 143-174. <https://doctrina.vlex.com.co/vid/hacia-retorica-poetica-silencio-657698325>

Romero, J. (1999). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Editorial Universidad de Antioquia.

Rodríguez, J. (2006). *Ciudad de Niebla*. Instituto Cultural Iberoamericano.

Salguero, D. (2020). *Cauca en llamas*. Editores La Silla Renca.

Silva, A. (2006). *Imaginarios urbanos*. Editorial Nomos.

Souza, J. (Junio 2008). Desobediencia epistémica desde Abya Yala (América Latina). Primer Congreso Internacional Pensamiento Social Latinoamericano: Perspectivas para el siglo XXI. Congreso llevado a cabo en, Cuenca, Ecuador.

Vargas, M. (2007) *Cien años de soledad. Realidad total, novela total*. En G, García, *Cien años de soledad* (pp. 25-58). Grupo Editorial Norma, S. A.

Vargas, M. (1971). *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barral Editores.

Vásquez, M (1998). *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Mondadori.

Valencia, M. (2002). *Oscuro por claritas*. Editorial truque.

Valencia, C. (2014). *Leyendas extraordinarias de Popayán*. Editorial Sic.