

**TRES ESPACIOS NARRATIVOS MÁS ALLÁ DE MACONDO
(ÁNGEL, FAYAD, ESPINOSA)¹**

**THREE NARRATIVE SPACES “BEYOND MACONDO”
(ÁNGEL, FAYAD, ESPINOSA)**

**TRÊS ESPAÇOS NARRATIVOS ALÉM DE MACONDO
(ANGEL, FAYAD, ESPINOSA)**

CRISTO RAFAEL FIGUEROA²

Pontificia Universidad Javeriana

Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Colombia

figueroa@javeriana.edu.co

Recibido: 30 de abril de 2007

Aceptado: 08 de septiembre de 2007

Resumen

Este artículo pretende visualizar tres de los trayectos narrativos que adopta la novelística colombiana posterior a *El otoño del patriarca* de García Márquez: exploración de nuevas formas literarias para evidenciar las secuelas de la violencia colombiana en la infancia femenina y el papel de la mujer dentro de la misma (*Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* de Albalucía Ángel); búsqueda de estéticas neorrealistas para focalizar los complejos procesos y consecuencias de la modernización de Bogotá (*Los parientes de Ester* de Luis Fayad); y opción por una escritura neobarroca capaz de relativizar y cuestionar concepciones hegemónicas sobre la historia colonial (*La tejedora de coronas* de Germán Espinosa).

Palabras clave: focalización, violencia, neorrealismo, neobarroco, espacios urbanos.

Abstract

This article tries to visualize three of the narrative trajectories that Colombian novelistics adopted after “The Autumn of the Patriarch” by Gabriel García Márquez: exploration of new literary forms to show the consequences of Colombian violence in female infancy and the role of women in this issue (*Estaba la pájara pinta sentada en el verde* by Albalucía Ángel); search for neorealist aesthetics to focus the complex processes and consequences of Bogotá’s modernization (*Los parientes de Ester* by Luis Fayad); and the option of neo-

¹ Este artículo es resultado conjunto de los proyectos concluidos «Espacios urbanos en conflicto: Bogotá en la narrativa de Luis Fayad y Cartagena en la narrativa de Roberto Burgos Cantor» perteneciente al grupo: Problemáticas de historia literaria colombiana: canon y corpus; y «El neobarroco literario hispanoamericano. Una aproximación a través de la narrativa» perteneciente al grupo: Relectura de la historia literaria hispanoamericana: formación, transmisión y diversificación del canon. Ambos grupos reconocidos en categoría A por Colciencias.

² Doctor en Literatura.



CUPICA, CHOCO - ATLÁNTICO
Fotografía de Santiago Pradilla Hosie

baroque writing capable of putting into perspective and questioning hegemonic conceptions about colonial history (*La tejedora de coronas* by Germán Espinosa).

Key words: focalization, violence, neo-realism, neo-baroque, urban spaces.

Resumo

Este artigo pretende visualizar três dos percursos narrativos que adota a novelística colombiana posterior a *El otoño del patriarca* de García Márquez: a exploração de novas formas literárias para evidenciar as marcas da violência colombiana na infância feminina e o papel da mulher dentro da mesma (*Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* de Albalucía Ángel); a busca de estéticas neorrealistas para focalizar os complexos processos e conseqüências da modernização de Bogotá (*Los parientes* de Ester de Luis Fayad); e a escolha por uma escrita neobarroca capaz de relativizar e questionar concepções hegemônicas sobre a historia colonial (*La tejedora de coronas* de Germán Espinosa).

Palavras-chave: focalização, violência, neorrealismo, neobarroco, espaços urbanos.

Dentro de la marcada heterogeneidad de escrituras y de formas literarias que caracteriza la narrativa colombiana a partir de la década del setenta, destacamos tres trayectos estético-culturales que no sólo representan intentos de autores por situarse más allá de Macondo, sino que se constituyen en cantera privilegiada para establecer posibles genealogías de la novelística colombiana de los últimos treinta años.³ En efecto, Albalucía Ángel (1939), se vale de una deliberada heterodoxia expresiva proveniente de distintas voces y discursos superpuestos, para evidenciar los efectos de largo alcance de la Violencia colombiana en la infancia y los roles de la mujer dentro de las derivaciones de la misma; Luis Fayad (1945), inspirado en los principios de una estética neo-realista, focaliza los complejos procesos y consecuencias de la modernización de Bogotá; y Germán Espinosa (1938), armado de una escritura neobarroca, relativiza y cuestiona concepciones histórico-hegemónicas sobre la Colonia.

Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón (1975)
de Albalucía Ángel

La visión de mundo de Albalucía Ángel se construye a partir de experiencias vividas y de conocimientos adquiridos en el país; las ausencias prolongadas se transforman

³Luz Mary Giraldo (1994,9-26 y 1995,7-23) al estudiar un amplio corpus de novelas colombianas publicadas entre 1975 y 1995 señala la conciencia de lenguaje, la revisión de la historia y la recreación de ámbitos ciudadanos, como categorías fundamentales para comprender y valorar las nuevas tendencias de la narrativa colombiana; luego intenta establecer (2000) un nuevo canon que abarca la narrativa colombiana de los últimos veinticinco años; en este caso no sólo se guía por las tres categorías anteriormente señaladas, sino que evidencia vectores heterogéneos donde se cruzan cuestiones étnicas, de género, de nuevos sujetos sociales o de emergencia de formas heterodoxas. Son igualmente ilustrativos de una nueva cartografía de la narrativa colombiana contemporánea los estudios de Jaime Alejandro Rodríguez (1995), Teobaldo Noriega (2001) y Álvaro Pineda Botero (2005).

siempre en presencia viva que nutre su creación literaria. Viajes, desplazamientos y regresos generan ciclos temáticos y trayectorias estéticas: mientras las dos primeras novelas *Los girasoles de invierno* (1970) y *Dos veces Alicia* (1972), de corte autorreflexivo y referentes europeos, construyen y *ficcionalizan* la autenticidad e individualidad del ser, *Estaba la pájara...*, y *Misiá Señora* (1982) se nutren sistemáticamente de la historia y el imaginario nacionales, para desembocar con *Las andariegas* (1984), en una búsqueda cuasi cósmica y deliberadamente desterritorializada de una conciencia femenina de la historia. Es claro el papel de bisagra que cumple *La pájara...* dentro de la parábola literaria de Ángel: situada entre las que buscan una autenticidad individual y las que afirman un compromiso feminista, se destaca como momento de culmen temático y estilístico; al cerrar un ciclo y abrir otro se constituye en mirador privilegiado para recuperar la génesis creativa de la autora y seguirle la pista a las búsquedas existenciales y a las conquistas estéticas que han guiado su vida y su propuesta literaria.

En *Estaba la pájara...*, la Violencia histórica de Colombia entre 1948 y 1967 se ficcionaliza en sus múltiples dimensiones —lucha de partidos, mentiras políticas, manipulaciones oficiales, enfrentamientos de clases, violaciones, resentimientos regionales, perversidades infantiles, etc.—, y se constituye en un enunciado narrativo que proliferado, sirve de común denominador a diferentes planos superpuestos. El complejo engranaje de episodios se noveliza a través de multitud de voces narrativas y, sobre todo, a través de Ana, quien en un constante ir y venir de la infancia a la edad adulta y viceversa, se busca a sí misma en medio de su familia, su educación, su sociedad y desde luego, en el ámbito de violencia que siempre la ha rodeado.

Sin embargo, no estamos ante una simple «novela de Violencia», pues no se trata tanto de que el lector comprenda un mensaje, sino de que aprehenda —por medio de intrincadas redes analógicas— una unidad superior de sentido, que con su propia lógica, diferente de la usual, relaciona infinidad de átomos de una realidad múltiple y contradictoria. *Estaba la pájara...*⁴ es una gran cámara fotográfica que va captando una serie de acontecimientos y de tiempos simultáneos que se viven o perciben desde las familias, los testigos, la radio, la prensa o las mismas personas:

⁴La novela cuenta con cinco ediciones: 1975 (Instituto Colombiano de Cultura), 1981 (Plaza & Janés), 1984 (Argos Vergara), 1985 (Oveja Negra) y 2003 (Editorial Universidad de Antioquia); esta última, concebida como edición crítica realizada por Martha Luz Gómez; además de ofrecer información valiosa sobre la vida y obra de la autora y sobre el contexto histórico de producción de la novela, incluye análisis didáctico, con el objeto de situar lectores y fijar mecanismos de textualización; así mismo, precisan las redes intertextuales, los rasgos de oralidad y los gestos de humor que se tejen en la escritura. Para futuras lecturas e investigaciones son importantes, tanto el rastreo bibliográfico, como los hallazgos de genética textual—cotejo de ediciones con el texto original, explicación de cambios y aparato exhaustivo de notas sobre cuestiones lingüísticas, lexicográficas, semánticas y dialectales—, todo lo cual denota la riqueza literaria y el valor de los depósitos de memoria regional y nacional que contiene la novela.

el asesinato de Gaitán y la violencia inmediata surgida como enfrentamiento partidista o como lucha de clases; las secuelas conocidas y desconocidas del fenómeno; el desplazamiento hacia la ideología revolucionaria de unos sectores de la pequeña burguesía —especialmente dentro del estudiantado—; el surgimiento de la vanguardia revolucionaria —la guerrilla— y su interrelación con el sector social; los acontecimientos de la década de los cincuenta durante el gobierno de Gustavo Rojas Pinilla —teniente general Gabriel Muñoz Sastoque, en la ficción—. Incluso, en un largo *flash-back*, la novela se remonta hasta finales del siglo XIX para rastrear el enfrentamiento partidista y para mostrar que la familia en tanto institución básica de nuestra sociedad, se erige como la más conservadora y tradicionalista dentro de la nación.

En el caos formal y social que instaura el discurso narrativo y donde se pierde el sentido de la vida, Ana —eje estructural de la visión— va intuyendo un orden diferente en cuanto comprende la historia colectiva y su inclusión en la misma; es decir, Ana en cuanto niña y adulta, busca entender, asumir y dilucidar su raíz, las raíces, el pasado, sus conflictos, sus miedos y contradicciones... De esta forma, no sólo la infancia se incorpora al mundo de la violencia, sino que se vislumbran las posibilidades de compromiso de la mujer en las vicisitudes de la historia. Y así como la impresión subjetiva está unida al impacto objetivo de los sucesos, la búsqueda individual de Ana adquiere sentido en relación con una serie de acontecimientos y personajes históricos, que al tiempo de influirla como individuo, afectan profundamente la realidad colombiana.

La estructuración narrativa⁵ se basa en un complejo juego de voces y visiones que superponen o yuxtaponen episodios, espacios y tiempos diversos sin evidente causalidad, pero conectados por la memoria reconstructiva de Ana, cuyo proceso de auto-cuestionamiento y aprendizaje, vincula la novela a la tradición del «Bildungsroman» (Mora, 71); en el caso de Ángel la narración dolorosa de recuerdos infantiles y de experiencias juveniles conduce a una conciencia ética personal-social, que incluye el desenmascaramiento de la sociedad; además, la sola voz protagónica característica del género, es reemplazada por un coro de voces y la autora dedica espacio suficiente para insertar sucesos históricos que afectan toda la sociedad; así mismo, la creación de un alter ego ideal (Valeria) estimula un cambio de rumbo en las opciones existenciales de Ana.

⁵ Desde 1975 la crítica se ocupó de la compleja estructura de la novela, suspendida entre lo personal y lo colectivo, lo subjetivo y lo histórico (López Pulecio, 1975; Mora, 1984; Figueroa, 1986; Williams 1991; Betty Osorio, 1995); recientemente Oscar Osorio (2003) devela plenamente dicha estructura al precisar los tres cronotopos desde los cuales se enuncia la novela, capaces de modelar el enunciado, caotizándolo o proliferándolo: Ana, entre sueño y vigilia alega con Sabina, mientras enfrenta su pasado; adolorida por la muerte de Valeria y por el inminente viaje de Lorenzo, es invadida por una cascada de recuerdos; y durante el reconocimiento que hace del cuerpo de Valeria en la oficinas del DAS, revisa su itinerario vital (111-114).

Son muchas las voces que alternan el diálogo Ana-Sabina, entre las más significativas tenemos los parlamentos de Lorenzo que escribe desde la cárcel, las conversaciones imbricadas de varios soldados durante las contiendas estudiantiles o fragmentos de campesinos, señoras, estudiantes, periodistas y vecinos que cuentan o refieren acontecimientos de los cuales fueron testigos. Este tejido de voces se interrumpe una y otra vez obligando al lector a confrontar o asociar perspectivas; además, las voces evidencian distintos grupos sociales, ocupaciones, credos ideológicos, etc. Por otra parte, se insertan con frecuencia citas textuales de documentos que relatan el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, lo cual se transforma en motivo narrativo al identificar el comienzo de la vida consciente de Ana con el hecho que inicia la Violencia en Colombia. Asimismo, en varias oportunidades los sucesos de la novela desmienten o desenmascaran las declaraciones oficiales; en otras, el texto confronta, sin comentario alguno, documentos que se contradicen. Esta polifonía de voces va perfilando una serie de motivos, que, encadenados, conforman una visión de mundo: la experiencia infantil, el impacto de la muerte y de la violencia, la dimensión sexual femenina y la búsqueda de afirmación de Ana y de la mujer en medio de un cuestionamiento de todos los órdenes e instituciones heredados de la historia familiar y social.

En efecto, los recuerdos de la infancia «divididos por el nueve de abril, presentan dos caras distintas: una, ubica la infancia feliz muy cerca del patrón idealizado de la tradición; la otra, se aparta de tal visión idílica para mostrar el terror hacia la muerte, la curiosidad por el sexo» (Mora, 74)⁶. En este sentido, el tratamiento del tópico de la infancia provinciana está pensado con el propósito de incorporarlo al mundo de la Violencia; la novela no establece diferencias entre las maldades escolares, los traumas de la iniciación sexual, la muerte de Gaitán, los asesinatos partidistas o las masacres estudiantiles, pues todo esto está fuertemente apretado por el cordón umbilical de una violencia sin principio ni fin... En verdad, debajo del candoroso nombre de la novela —Ana y Julieta con frecuencia se identifican con aves— y debajo de la ronda infantil que se repite en momentos claves de la evocación, se esconde un caos personal y social donde parece haberse perdido la inocencia y el

⁶La primera visión de la infancia se compone de juegos, fiestas navideñas, idas al circo, cuentos y cantos escolares, la primera comunión, los cariños de la abuela y paseos a la finca en una especie de edad de oro irrecuperable. Sin embargo, en esta visión ya se encuentran fuertes impresiones ante la muerte: la visita al cementerio con la abuela o el velorio de Tano en la finca, y una indefinible curiosidad por el sexo, que parece amenazar el encanto de la infancia.

El 9 de abril y los sucesos siguientes determinan la segunda visión de la infancia de Ana: ahora le inquietan cuestiones como el presidente, los godos, los liberales, la chusma, etc. En este caso, la experiencia infantil se enmarca por medio de intensas imágenes visuales o sensoriales en general, casi siempre destacadas a través de un juego sutil entre la visión de Ana y la supraconciencia narrativa que insiste en los ojos, los oídos o las diferentes sensaciones de la niña; el incendio del 9 de abril lo *mina* a escondidas asomándose a la ventana, *oye* ruidos extraños e inquietantes, es testigo *mudo* de un asesinato cometido por un policía (78-79) o *siente* un entumecimiento en «todo el cuerpo» ante aquello que percibe sin comprender: la violación de Saturia.

sentido de la vida. A su vez, la preocupación por la muerte, otro eje estructural, está enmarcado en la vida de Ana por dos fuerzas: una social, la violencia que prevalece en el país, y una personal, la muerte de dos amigas: Julieta y Valeria. El recuerdo recurrente de estas dos muertes superpone discursos, emociones o sentimientos entre Ana niña y Ana adulta, así como proyecta alegóricamente el binomio muerte/violencia que parece caracterizar trayectos personales y sociales en la historia colombiana de la segunda mitad del siglo XX.

De igual manera, la experiencia de búsqueda y el proceso de autoafirmación de Ana constituyen un tortuoso camino que supone el cuestionamiento de las imágenes estereotipadas de la mujer en relación con una sociedad que constantemente la viola en su humanidad esencial y la abandona a un destino impuesto, reprimiéndole los deseos de ser y de actuar. La imposición de un tipo de vida sobre la mujer se modaliza desde la familia, la escuela, la sociedad y la moral social; el sexismo de la cultura en la que Ana está inmersa es el principal obstáculo en su búsqueda

⁷ Una gama de imágenes superpuestas connota a cada momento la sensación continua que Ana tiene de *prisión*, *cercos* o *encerramiento* (58, 92-93). En los momentos en que aparece imposible la autoafirmación, la sensación angustiosa de soledad se identifica con la imagen de la vida como purgatorio (39). Sin embargo, la ansiedad de ser más o de ser otra la lleva a querer escapar de la situación.

de vocación; la clase a la que pertenece no ve con buenos ojos que desarrolle aptitudes intelectuales, artísticas o de cualquier índole que no sean las reservadas para la mujer según los cánones establecidos; a su vez, la familia no le permite el ingreso a la universidad y llega a destruir su vocación musical; todo lo anterior provoca en Ana deseos de romper los límites de la casa, de la familia y de la sociedad⁷.

La actitud de Ana y la consiguiente visión de la mujer están en estrecha relación con la experiencia sexual, motivo también insistente en el discurso narrativo. La novela abunda en episodios donde se mezclan el terror por los crímenes de la violencia y la curiosidad por aquello relativo al sexo⁸: distintos fragmentos discursivos van constatando un proceso gradual en la experiencia sexual de Ana, el cual se desarrolla en evidente paralelismo con la búsqueda de vocación humana y con su

⁸ Gabriela Mora dedica especial atención al aspecto sexual y analiza diferentes episodios: los juegos eróticos de Saturia, con Ana niña, la desfloración de Ana y luego su primera relación con Lorenzo. La autora insiste en la habilidad narrativa con que están conectados todos estos episodios a través de superposiciones de tiempos, actitudes y emociones diversas (76-78).

ansia de afirmación como mujer o como sujeto activo del mundo que la rodea. De la iniciación sexual de la niña, enmarcada entre la curiosidad y el desconcierto, se pasa a la violación de la adolescente a manos de Alirio, peón de la finca, que la afecta profundamente, pero, al mismo tiempo, es el punto de referencia para contrastar luego su experiencia de sexualidad y

de amor con Lorenzo. Poco a poco, el placer corporal que Ana experimenta con él, se transforma en afirmación vital, especie de *eros* liberador que le hacen descubrir el cuerpo, el goce de los sentidos y todas las sensaciones olvidadas a causa del instalamiento propio de la sociedad burguesa y consumista que ha vivido.

En definitiva, la alternancia de planos del discurso narrativo permite captar la tensión irresuelta de Ana, quien por una parte pretende cuestionar la vida y reconquistarse como mujer y como persona, pero por otra, la secuela de violencia que siempre la ha rodeado y la formación simplista o frívola que ha recibido, parecen condenarla a una inactividad consciente, la cual por una parte evidencia la dificultad de construir un discurso femenino en la historia del país (Betty Osorio, 380-384), y por otra, vincula la novela con series narrativas también enunciadas desde la lógica de la inacción, el desencanto y la renuncia (Oscar Osorio, 114): *Que viva la música* (1975) de Andrés Caicedo; *Sin remedio* (1984) de Antonio Caballero y *Jaulas* (1984) de María Elvira Bonilla. En todos los casos, la metáfora de la cama, en tanto modorra y pereza, impide el enfrentamiento del mundo: la imposibilidad para levantarse mediatiza la dificultad de la juventud colombiana de los setentas para enfrentar los paradigmas impuestos, para asumir el vacío dejado por la Violencia, y para superar la ausencia de ideales y los obstáculos de un sistema clasista y excluyente.

Finalmente, desde una mirada cartográfica a las «novelas de la Violencia», *Estaba la pájara...* no sólo supera la mera representación socio-histórica del fenómeno, sino que tematiza tempranamente la metamorfosis del mismo en todo tipo de perversiones personales y sociales. Desde esta perspectiva, la novela se constituye en pionera de series narrativas que recientemente entran intereses y poderes desestabilizadores entre narcotráfico, sicariato, guerrilla, fuerzas militares y estamentos políticos e intelectuales contaminados, todo lo cual es novelado posteriormente, entre otros, por Fernando Vallejo (*La virgen de los sicarios*, 1994), Darío Jaramillo (*Cartas cruzadas*, 1995), Jorge Franco (*Rosario Tijeras*, 1995), Gustavo Álvarez Gardeazábal (*Comandante paraíso*, 2002) y Laura Restrepo (*Delirio*, 2004).

***Los Parientes de Ester* (1978) de Luis Fayad**

La denominada «fase de crisis» (1950-1980) dentro del desarrollo de Bogotá durante el siglo XX (Saldarriaga, 17), se constituye en referente indiscutible de los libros de cuentos de Luis Fayad, *Olor a lluvia* y *Una lección de la vida* y de las novelas *Los Parientes de Ester* y *Compañeros de viaje*⁹. Por tanto, las contradicciones generadas por

⁹ En efecto, entre 1950 y 1980 se generan en Bogotá bruscos cambios demográficos con la llegada masiva de inmigrantes rurales, quienes al establecerse en la ciudad estimulan nuevas formas de vida; a la vez, diversos desequilibrios políticos y económicos afectan las dinámicas culturales: la cobertura cada vez mayor del transistor y la televisión, la expansión de los sistemas educativos y el crecimiento relativamente pobre de la actividad cultural especializada en comparación con el crecimiento social de la población urbana y la aparición de formas marginales de cultura. Así mismo, se instalan la agresividad y los vicios en el comportamiento ciudadano diluyéndose el tradicional «sentido» bogotano, el cual es casi siempre reemplazado por expresiones de significado negativo.

el limitado alcance de la modernización en Bogotá son el motivo desencadenante²: el paisaje mismo de la ciudad rodeado de rancheríos que ascienden a las montañas se constituye en expresión de las distancias y en escenario propicio para la intolerancia, el irrespeto o la indiferencia; aquello no es, entonces, espacio de convivencia, expresión de vínculos colectivos ni lugar para el disfrute, sino campo de batalla donde la agresión, la desconfianza y la violencia son los protagonistas. Luis Fayad vive de niño el desajuste de Bogotá, como estudiante de la Universidad Nacional participa de sus movimientos ideológicos, la mira luego desde Europa, la lee, la escucha, la describe, la narra y la construye de nuevo; precisamente, los bordes, los desplazamientos y los espacios marginales que Fayad percibe en su ciudad, así como las búsquedas y fracasos de sus personajes, los lenguajes que reproduce o descubre y las estructuras sociales que representa, se constituyen en elaboraciones textuales que unas veces son mediaciones reflejas de Bogotá y otras, prefiguración de sus imaginarios.

*Los Parientes de Ester*¹¹, es sin duda la obra suya más atendida por la crítica y objeto frecuente de preocupaciones y estudios académicos. Por una parte el elogio se concentra en el exigente trabajo de escritura, el efecto expresivo del lenguaje, los vínculos entre los personajes cotidianos y el entorno urbano y la eficacia de los desplazamientos narrativos¹²; por otra, se valora la solidez de la estructura, la vibración espacial de Bogotá y el poder de la novela para revelar su descomposición social y la del país durante el Frente Nacional¹³. En efecto, la focalización despojada de residuos míticos o mágicos, y cercana a derroteros neo-realistas, se desplaza al interior del tejido social de Bogotá con énfasis en la decadencia de una familia que inútilmente se aferra a sus tradiciones, mientras es ganada por las dinámicas

¹⁰ La cronología de la producción narrativa de Fayad es: *Los Sonidos del Fuego* (cuentos: 1968), *Olor a Lluvia* (cuentos: 1974), *Los Parientes de Ester* (novela: 1978), *Una lección de la Vida* (cuentos: 1984), *Compañeros de Viaje* (novela: 1991), *La carta del Futuro. El Regreso de los Ecos* (nouvelles: 1993), *Un espejo después y otros relatos* (1995), *La caída de los puntos cardinales* (novela: 2000) y *Testamento de un hombre de negocios* (2004). Para un estudio de los cuentos de Fayad y de su relación con las novelas, véase nuestro trabajo *La obra narrativa de Luis Fayad: Espacios Urbanos en conflicto* (2000: 238-272).

¹¹ La novela cuenta con tres ediciones: la primera corresponde a la editorial española Alfabuara en 1978; las dos ediciones colombianas son la de Oveja Negra en 1984 y la realizada por la Universidad de Antioquia en 1993, la cual seguimos en nuestro trabajo.

¹² Entre otros críticos, Eduardo Jaramillo (53-54) hace notar la conciencia de escritura que anima la novela integrada a su concepción realista; Ricardo Cano Gaviria la considera la mejor novela de la década del setenta al lado de *Misia Señora* de Albalucía Ángel; destaca la destreza narrativa para abordar registros históricos, sociales y culturales de Bogotá y del país (1988:387-391). El trabajo de Yuri Ferrer y Julio Hernán Contreras (1994) se centra en la elaboración literaria de la novela desde una exégesis temática y estilística; en un excelente trabajo Margot Yalile Sosa (1995), situada desde una perspectiva narratológica, descubre importantes relaciones entre autor-narrador, narrador-personaje, narrador-focalizador, etc.

¹³ Fernando Ayala Poveda (1982: 159-180) resalta la impecable estructura de la novela y su poder de significación de realidades que identifican la sociedad y la cultura colombiana. Insisten en lo mismo Helena Araújo, (1994:32) y Fausto Cabrera, (1979:11); Policarpo Barón señala la captación que la novela hace del imaginario bogotano. (1984) y Luz Mery Giraldo, la de la vida cotidiana de Bogotá, (1982:47-58). Guillermo Alberto Arévalo ha integrado lúcidamente todos estos valores estético-sociales de la novela relacionándola con la tradición narrativa sobre Bogotá, sus personajes típicos, las conexiones con el cine, etc. (1994:243-257).

capitalistas del orden mercantil instaurado como signo incuestionable de progreso y desarrollo. De manera equivalente, el entramado de diez y seis capítulos conforma seis secuencias alternadas dentro del tejido narrativo, en cuyo centro el autor implícito actúa a través de la voz del narrador, quien muchas veces se comporta como testigo de lo que hacen, ven y oyen los personajes, y otras, como mediador que mantiene la coherencia del relato.

La primera de las seis secuencias se desencadena a partir de la lucha de Gregorio Camero por sobrevivir a la pobreza y a la invasión de los parientes de su esposa recién muerta en su vida personal y en su entorno social. La segunda enfoca a Mercedes Callejas, quien ejerce un inflexible control en la vida de Gregorio y en la de los demás hermanos Ángel, Amador, Honorio, Victoria, Julio, y cuya figura se yergue como símbolo de la decadente moral de la familia. A medida que se avanza en el trayecto narrativo, la tercera se centra en Ángel Callejas que deseoso de superar sus limitaciones económicas, sueña con montar un restaurante, empresa en la que arrastra a Gregorio después de convencerlo de las bondades que ella representa. En contraste, la cuarta percibe a los personajes que ostentan el poder monetario, Honorio Callejas, Nomar Mahib y Solimán, para quienes la posesión del dinero es signo de prestigio y de movilidad social. A su vez, la quinta se detiene en Amador Callejas, oveja negra de la familia, oportunista y vividor que sólo ve en los demás la posibilidad de obtener algún beneficio. Finalmente, la sexta secuencia focaliza la relación de Hortensia, hija de Gregorio, y de Alicia, la primera rica, para representar las frustraciones de la juventud en medio de la crisis de valores generada en la sociedad.

La disposición cinematográfica de secuencias alternadas genera una visión, la cual más allá de ilustrar posiciones ideológicas de uno o varios grupos sociales, brota de problematizar las relaciones de individuos alienados que viven el desajuste y la rutina de una ciudad enfrentada a las consecuencias de la masificación, la burocracia y el mercantilismo. En dicha sociedad cualquier búsqueda de valores

¹⁴ De todas maneras, la novela evidencia la toma de conciencia de la realidad por parte de algunos personajes; Ángel al no conseguir el préstamo para el restaurante, decide acabar con la falsedad de su apellido, saca de la clandestinidad su relación con Rosa y enfrenta a Mercedes en el momento en que la presenta con el hijo de los dos ante la familia; también Gregorio Camero decide asumir la situación, empeña sus objetos y vende el radio para pagar la educación del hijo, y luego, en el célebre episodio final, enfrenta a Amador que se había aprovechado de su buena fe, cuando bajo el pretexto de ir al baño lo deja solo en la cafetería sin haberle prestado el dinero prometido.

genuinos se halla mediada por el dinero: las estafas de Amador, el sueño del restaurante como antídoto de la pobreza, el ocultamiento de la ruina económica de la familia que desata en Honorio el deseo de crear una industria textil en los Estados Unidos o los esfuerzos de Hortensia por ahorrar en su trabajo para acercarse más al status de Alicia. En este sentido, los deseos frustrados y la disolución de la familia Callejas se constituyen en paradigma de una clase social decadente de la Bogotá de los sesenta cimentada en una doble moral y en un falso código de valores¹⁴.

La imagen de Bogotá que brota de las redes narrativas no se perfila desde una intención topográfica, sino a través de los desplazamientos de los personajes, cuyas vidas simples y a la vez complejas constituyen rituales rutinarios de una cotidianidad habitada por la mediocridad; inseguros y recelosos recorren diariamente la ciudad; en los trayectos entre espacios privados y públicos o viceversa aparecen casas, calles, barrios, oficinas y restaurantes, con los cuales se definen modos de ser o de estar.

Por otra parte, el desarrollo capitalista genera en los habitantes una mentalidad de consumo y necesidades de confort, quienes, de acuerdo con sus condiciones socioeconómicas, disfrutan o no de los beneficios del sistema; es ilustrativo a este respecto el contraste entre el alto nivel de vida de Alicia y el precario de Hortensia; mientras la primera viaja al extranjero, estudia inglés en el Centro Colombo-americano, tiene auto, televisión, teléfono, equipo de música y frecuenta sitios de moda, la segunda nunca ha salido de Bogotá, sólo conoce a medias frases de inglés que le enseñan en el colegio, oye música en un radio viejo y tiene que pagar al vecino por ver televisión. De la misma manera, mientras Ángel vive cómodamente en la casa familiar de dos plantas en el barrio Teusaquillo, con pisos brillantes y amplias cortinas, Rosa vive en arriendo en un humilde apartamento del Barrio Santafé, no posee nevera ni calentador y reemplaza con cartones los vidrios faltantes de las ventanas. En fin, al interior del tejido social, el inconformismo y las contradicciones se mezclan con el escepticismo; la ansiedad generada por la rutina se solaza en el vacío afectivo; la soledad y la incomunicación dan lugar al aislamiento, a la negación de sí mismo o al anonimato; la superficialidad y el mercantilismo que rigen la ciudad marchan

¹⁵ Para un análisis más detallado de la novela, sus secuencias y espacios, etc., véase nuestro trabajo *Relectura de Los parientes de Ester en la geografía narrativa de Luis Fayad: Historia de una crisis urbana* (2001: 26-35).

paralelos con la crisis de valores; el surgimiento de nuevas clases desplaza a las decadentes, como la representada por la familia Callejas e instaure nuevos modelos de comportamiento y proclama el desarrollo material por encima de todo¹⁵.

A partir de Fayad, la dinámica narrativa que capta flujos y variaciones de la historia bogotana y de otras ciudades colombianas, adquiere matices y visiones diferentes en renovadas escrituras, deseosas de devolverle al lenguaje literario su potencia creadora, sus efectos sensoriales o anímicos, y las múltiples posibilidades que tiene de insertar, representar o deconstruir discursividades. No por causalidad la novelística colombiana articula perspectivas de Bogotá con bajos fondos, desencantos intelectuales, desajustes psíquicos o distorsión de mentalidades —Moreno Durán, Caballero, Gamboa y Mendoza—; así mismo, surgen novedosas facturas textuales donde se recuperan memorias urbanas, se denuncian poderes oscuros o los personajes transitan desconcertados en espacios que exhiben su anomia desestabilizadora, debilitan al sujeto o instauran ritmos frenéticos donde se pierde el sentido de pertenencia. Basta recordar entre otros, la Cartagena de

Burgos Cantor; el Medellín de Mejía Vallejo, Ruíz Gómez, Fernando Vallejo o Jorge Franco; la Barranquilla de Marvel Moreno, Olaciregui o Illán Bacca; el Cali de Caicedo, Valverde o Parra Sandoval¹⁶.

La Tejedora de coronas (1982) de Germán Espinosa

Las más de tres décadas de trayectoria novelística de Germán Espinosa¹⁷

¹⁶ Luz Mary Giraldo (2001) estudia la significación de varios de estos autores y de otros en un trabajo que establece relaciones entre diversas tipologías de ciudades colombianas y los sujetos que las habitan.

¹⁷ En medio de la producción lírica, cuentística, ensayística y de cronista, la trayectoria novelística de Espinosa se inicia formalmente con *Los cortejos del diablo* (1970); sin embargo, sabemos que *La lluvia en el rastrojo*, publicada en 1994, es la obra germinal que se creó desde 1966, como texto dramático y después se transformó en novela. Luego se publicaron *El magnicidio* (1979), *La tejedora de coronas* (1982), *El signo del pez* (1987), *Sinfonía desde el Nuevo Mundo* (1990), *La tragedia de Belinda Elsner* (1991), *Los ojos del basilisco* (1992), *La lluvia en el rastrojo* (1994), *La balada del pajarrillo* (2000), *Rubén Darío y la sacerdotisa de Amón* (2003) y *El beso de las sombras* (2004).

caracterizada por el trabajo miniaturista del lenguaje, se sustenta en una abarcadora memoria histórica que absorbe multitud de referentes culturales, amplía el espacio-tiempo y desborda la significación histórica. El autor suele valerse de complejos entramados simbólicos, que permiten la coincidencia de opuestos, desnudan contradicciones y traen al presente significados reprimidos o expulsados de la conciencia colectiva; a su vez, las estructuras narrativas se apoyan en el poder de la ficción para señalar aspectos problemáticos de la historia y para lograr sorprendentes invenciones del pasado en conexión con las incertidumbres del presente.

La tejedora de coronas, al reelaborar la historia colonial desde fines del siglo XVII hasta la plenitud del siglo XVIII, se constituye una especie de «profecía desde el pasado» en razón a que el tejido narrativo evidencia la ambigüedad de todo acontecimiento asumido como real, y a la vez, la posibilidad que tiene el discurso histórico de desmentirse a sí mismo; en este sentido, la recreación del pasado en sus posibles interacciones con el presente conforma una propuesta, en la cual no sólo somos lo que somos y seremos, sino lo que somos y hemos sido, pues lo azaroso del futuro hace que la ruptura con la Historia sea una actitud irresponsable desde cualquier punto de vista.

El universo significante de la novela, sostenido y suscitado por Genoveva Alcocer, parte de dos núcleos narrativos proliferantes que suceden en la Cartagena de finales del siglo XVII: el asalto a la ciudad por el Barón de Pointis y el descubrimiento que de un planeta hace su joven amante, Federico Goltar. Genoveva narra su vida desde la perspectiva de sus casi cien años cuando está siendo juzgada por el tribunal de la Inquisición en su tierra natal; salta de una imagen o situación a otra en un elaborado y libre sistema de asociaciones; el tiempo avanza y retrocede, el presente del discurso se confunde con el pasado narrativo, mientras barreras intangibles separan muchos años; el espacio se contrae y se dilata: París y Cartagena, Cartagena y París, Estados

Unidos y las Antillas Holandesas, nuevamente Cartagena. El discurso narrativo se constituye entonces en la evocación y reconstrucción de una anciana y en una especie de testamento de tradición oral; es también un diálogo de la protagonista consigo misma, con Bernabé, con los representantes del tribunal inquisitorio y con el lector, quien debe tejer los hilos de la filigrana narrativa; durante sus casi cien años de vida, la protagonista presencia acontecimientos importantes, discute con los hombres más ilustres de la época, confronta corrientes filosóficas, políticas, artísticas y científicas, compendiando casi el saber de la Ilustración.

La composición de la novela se mueve en un movimiento pendular que oscila entre Europa y Cartagena, razón e instinto, logia y brujería, Federico y Voltaire, oscuridad de las colonias españolas y claridad racional de la Europa ilustrada; en su ir y venir entre Europa y América, la voz-memoria de Genoveva suele percibir a París desde las categorías del Siglo de las Luces, poniendo entre paréntesis su punto de vista de mestiza, o sentir a Cartagena desde las honduras de su identidad criolla, olvidando el saber racional que aprendió en el Viejo Mundo. Sin embargo, las situaciones narrativas dentro de esta oscilación no son siempre focalizadas con los mismos parámetros: cuando el objeto narrativo es Cartagena, el espacio colonial o la España de la Inquisición, su visión se despliega desde categorías eruditas, filosóficas o racionalistas; en cambio, cuando el objeto narrativo se centra en París o en la Europa ilustrada del siglo XVIII, su visión se abre paso entre actitudes instintivas, emotivas o afectivas¹⁸. La búsqueda de plenitud de Genoveva se debate entonces entre un apego a la racionalidad y una entrega sin reservas a los designios de la vida; al potenciar el pensamiento spinoziano, «conocer es hacer y hacer es conocer» se ponen en juego las pasiones, haciendo que la memoria histórica encarnada en la protagonista, desafíe «el frío racionalismo del siglo XVIII, lleno de verdades irrefutables y —consolide— un nuevo mundo, conquistado con su desbordante energía, cuya fuerza dinámica sólo se comprende en su transcurrir» (Cabrales Vega, 149).

¹⁸ Para percibir en detalle la filigrana narrativa que constituye la composición de la novela y la polisemia que genera, véase nuestro estudio de 2005.

La cosmovisión de Genoveva se apoya en parejas de motivos recurrentes —el planeta verde y la invasión francesa; la luna de abril y el horóscopo; la imagen de la bruja y la contemplación en el espejo—, las cuales asocian su memoria enciclopédica con el cuerpo, el conocimiento, la intelección y la meditación. La primera pareja de motivos emblemata la polaridad *eros* y *logos*, búsqueda del placer y del saber que caracteriza la existencia de Genoveva, guerrera del conocimiento como Atenea y guerrera del amor como Afrodita¹⁹; por su parte, la presencia lírica de la «luna de

¹⁹ Beatriz Espinosa señala que en la vida de Genoveva se integran atributos femeninos y masculinos, «con un padre que la educa sin ayuda de mujeres, así como de dioses masculinos nacen Afrodita y Atenea, como serán dos rostros los del espíritu de Federico: masculino y femenino, él mismo y Marie. Y dos rostros serán los de la máscara ritual de Apolo Bolongongo cuando hace el amor con ella: uno de hombre y uno de mujer» (96-97).

abril» activa el deseo de conocimiento de Federico y la tentativa fallida de Genoveva por continuar su búsqueda, y frente a lo cual la referencia al horóscopo encarna su destino de criolla ilustrada perseguida por el poder inquisitorial; en efecto, la reiterada identificación Genoveva-bruja connota la eficacia de las fuerzas instintivas y telúricas del mundo criollo para confrontar el Siglo de las Luces. Finalmente, la contemplación en el espejo resulta una verdadera imagen envolvente que enmarca la totalidad de la novela y la propia identidad de Genoveva; la resonancia estética de esta imagen hace confluír en una nueva temporalidad, la historia americana y la historia europea del siglo XVIII a través del pensamiento liberal de la Ilustración (Giraldo, 1992: 85-86). Como imagen de estirpe barroca, el espejo permite el juego de apariencias y la coexistencia de contrarios, pues Genoveva al mirarse en él «verá lo otro de sí misma, lo otro que la constituye desde la cultura europea. Pero también al mirarse verá la construcción de su historia» (Espinosa Pérez, 56).

Ahora bien, la inserción de un gran número de intertextos en *La tejedora de coronas*, muchos de ellos citados en bastardilla —nombres, títulos de libros, enunciados, poemas, pensamientos, fragmentos—, y otros absorbidos a través de una cierta entonación o saber erudito y libresco que adopta la voz de Genoveva, constituyen su acceso al conocimiento y son el orificio por donde se filtra la historia general del siglo XVIII. Particularmente, los intersticios narrativos permiten percibir la evolución de Cartagena, que de ciudad hidalga se transforma en criolla, con la respectiva movilidad histórica de las mentalidades que la conforman (Romero, 129-198). El carácter ontológico y epistemológico del viaje de Genoveva a Europa marca un antes y un después de la ciudad, metaforizados en las mutaciones del cuerpo y del intelecto de la protagonista, cuya violación se identifica con el asalto de los franceses a Cartagena en 1697.

El recorrido ficcional del monólogo de Genoveva parece postular un nuevo sentido de historicidad al debatirse entre dos estructuras igualmente intransigentes: el dogmatismo español, que se resiste a la ciencia y al nuevo conocimiento, y el mundo europeo de la Ilustración, que ve en Hispanoamérica un espacio de inferioridad y exotismo. Por eso, su memoria se encuentra suspendida entre la dependencia a la veracidad y la autonomía de su proceso enunciativo. No obstante, a medida que oímos a Genoveva, su discurso se desalienta, pues una vez se ha liberado de la necesidad de ponerse en contacto con el exterior, no requiere ya la prueba de la verdad, haciéndose autónomo, y, por tanto, fenómeno puramente retórico de la memoria, no puede modificar los hechos, pero sí erigirse en auténtico acto de libertad. Ante la imposibilidad de transformar la realidad, Genoveva se libera de un tener-que-hacer, pero al mismo tiempo se prende del poder de su palabra, no para liberarse de la muerte, sino de la necesidad de aplazarla, trastocando de esta forma la significación del texto de Scherezada, el cual a manera de mediación

emerge en el discurso: mientras aquélla se salva de la muerte al contar relatos capaces de recrear la muerte del Sultán, Genoveva sabe que la cercanía de la suya aumenta con el hecho mismo de contar, pero a la vez se va sintiendo más libre al poder afirmarse en su propia enunciación.

Esta línea narrativa de historia/ficción despliega y transforma distintos referentes; de manera análoga al modelo espinosiano, se visibilizan procesos, conflictos y personajes del pasado colonial en *Los pecados de Inés de Hinojosa* (1986) de Próspero Morales Pradilla; se fabula críticamente la travesía y la aculturación de los esclavos negros en *Changó el Gran Putas* (1983) de Manuel Zapata Olivella; o se viaja en el tiempo hasta arribar en cosmogonías míticas de la historia precolombina en *El gran jaguar* (1991) de Bernardo Valderrama Andrade. A su vez, el mismo Germán Espinosa confronta el discurso de la independencia hispanoamericana en *Sinfonía desde el nuevo mundo* (1990); otros narradores también incursionan en la historia secreta, oficial o posible de nuestro siglo XIX y de sus personajes emblemáticos: Fernando Cruz Kronfly en *Las cenizas del libertador* (1987), García Márquez en *El general en su laberinto* (1989) y Álvaro Miranda en *La risa del cuervo* (1992).

Como ha podido percibirse, los tres trayectos narrativos revisados ejemplarizan, pero no agotan, la existencia de espacios literarios situados al lado o más allá de Macondo. La eclosión de actitudes, temas y formas en la narrativa colombiana contemporánea corre paralela con descentramientos estéticos, emergencia de sujetos periféricos, cuestionamiento de géneros canónicos y reescritura de estilos, con el objeto de percibir nuevas identidades, de descubrir ritmos sociales e históricos alternativos y de alegorizar heterogeneidades sociales, políticas y culturales. La cartografía de otros trayectos de la narrativa colombiana reciente será objeto de trabajos posteriores.

Referencias

- Ángel, Albalucía. 1981. *Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón*. Bogotá: Plaza & Janés.
- Arévalo, Guillermo Alberto. 1994. «Luis Fayad: narrador de lo contemporáneo». *La novela colombiana ante la crítica. 1975-1990*. Coordinación y compilación de Luz Mery Giraldo. 243-257. Bogotá y Cali: Centro Editorial Javeriano y Universidad del Valle.
- Araujo, Helena. 1994. «Después de Macondo». Luz Mary Giraldo (comp.). *La novela colombiana ante la crítica 1975-1990*. 29-42. Bogotá: CEJA- Universidad del Valle.
- Ayala Poveda, Fernando. 1982. «Luis Fayad: El rescate de un lenguaje vernáculo». *Novelistas colombianos contemporáneos*. 159-180. Bogotá: Universidad Central.
- Barón, Policarpo. 1984. «Bogotá en la novela de Luis Fayad». *Nueva Frontera*. 25-26. Bogotá.

Cabrales Vega, Rodolfo. 2003. «La tejedora de coronas: Spinoza en Espinosa». *Literatura y filosofía*. 1,1:144-147.

Cabrera, Fausto. 1979. «Nota de urgencia sobre la novela de Luis Fayad». *Magazín Dominical de El Espectador*. 10 de abril, Pp. 14.

Cano Gaviria, Ricardo. 1988. «La novela colombiana después de García Márquez». *Manual de Literatura Colombiana*. Tomo II. 387-391. Bogotá: Planeta-Procultura.

Contreras, Julio Hernán y Yuri Ferrer. 1994. *Marvel Moreno y Luis Fayad en la literatura colombiana contemporánea*. Tesis de Pregrado. Universidad Nacional de Colombia.

Espinosa Pérez, Beatriz. 1996. *Genoveva Alcocer, liberación imposible en el Siglo de las luces*. Cali: Ediciones Universidad del Valle.

Espinosa, Germán. 1982. *La tejedora de coronas*. Bogotá: Pluma.

Fayad, Luis. *Los parientes de Ester*. 1978. Madrid: Alfaguara, Bogotá: Oveja Negra, 1984. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1993.

Figueroa, Cristo. 2005. «La tejedora de coronas de Germán Espinosa: una novela del siglo de las luces». *Cartagena de Indias en el siglo XVIII*. Haroldo Calvo Stevenson y Adolfo Meisel Roca (Edits.). 389-428. Cartagena: Banco de la República.

Figueroa, Cristo. 2000. «La obra narrativa de Luis Fayad: espacios urbanos en conflicto». *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Angela Robledo (comps). 238-272. Bogotá: Ministerio de cultura.

Figueroa, Cristo. 2001. «Relectura de *Los parientes de Ester* en la geografía narrativa de Luis Fayad: Historia de una crisis urbana». *Ciencias Humanas*. 29:35-45.

Figueroa, Cristo. 1994. «Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón: la proliferación del enunciado en el discurso narrativo». Luz Mary Giraldo (comp.). *La novela colombiana ante la crítica 1975-1990*. 177-201. Bogotá: CEJA- Universidad del Valle.

Giraldo, Luz Mary. 2001. *Ciudades Escritas. Literatura y ciudad en la narrativa colombiana*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Giraldo, Luz Mary. 2000. *Narrativa colombiana. Búsqueda de un nuevo canon. 1975-1995*. Bogotá: CEJA.

Giraldo, Luz Mary. 1995. «Narrativa colombiana de fin de siglo». *Fin de siglo: narrativa colombiana*. 7-23. Bogotá: CEJA- Universidad del Valle.

Giraldo, Luz Mary. 1994. «De cómo dar muerte al patriarca». *La novela colombiana ante la crítica 1975-1990*. 9-25. Bogotá: CEJA- Universidad del Valle.

Giraldo, Luz Mary. 1992. «La tejedora de coronas o la imagen de la historia». *6 Estudios sobre La tejedora de coronas de Germán Espinosa*. 77-106. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana-Fundación Fumio Ito.

Giraldo, Luz Mary. 1982. «La novela urbana en Colombia o la conciencia del presente (Luis Fayad y R.H. Moreno Durán)». *Universitas Humanística*. 18:7-15.

- Gómez, Martha Luz. 2003. Edición crítica de *Estaba la pájara pinta en el verde limón* de Albalucía Angel. Medellín: U. de Antioquia.
- Jaramillo Z., Eduardo. 1994. «Dos décadas de la novela colombiana: los años 70 y 80». Luz Mary Giraldo (coord.). *La novela colombiana ante la crítica. 1975-1990*. 43-70. Bogotá: CEJA-Universidad del Valle.
- López Pulecio, Oscar. 1975. «La pájara pinta. Un libro de violencia». *Magazín Dominical*. El Espectador, diciembre 21 Pp. 9.
- Mora, Gabriela. 1984. «El Bildugsroman y la experiencia latinoamericana: La pájara pinta de Albalucía Ángel». *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Patricia Elena González y Eliana Ortega (Edits.). 71-81. Río Piedras, Puerto Rico: Huracán.
- Noriega, Teobaldo. 2001. *Novela colombiana contemporánea: incursiones en la postmodernidad*. Madrid: Pliegos.
- Osorio, Betty. 1995. «La narrativa de Albalucía Angel, o la creación de una identidad femenina». *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX*. María Mercedes Osorio, Betty Osorio, Angela Inés Robledo (edits.). 372-398. Bogotá: UniAndes/U. de Antioquia.
- Osorio, Oscar. 2003. *Historia de una pájara sin alas*. Cali: U. del Valle. Escuela de Estudios Literarios.
- Pineda Botero, Álvaro. 2005. *Museo de la novela colombiana. 1990-2004*. Medellín: Universidad EAFIT.
- Rodríguez, Jaime Alejandro. 1995. *Autoconciencia y postmodernidad. Metaficción en la novela colombiana*. Bogotá: SI Editores.
- Romero, José Luis. 1999. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Saldarriaga, Alberto. 1991. *La cultura urbana en Bogotá*. Bogotá: Misión Bogotá - Siglo XXI. (Texto inédito).
- Sosa, Margot Yalile. 1995. *Hacia una visión sociocrítica de la relación narrador -personaje en Los parientes de Ester, de Luis Fayad*. Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Willimas, Raymond Leslie. 1991. «Albalucía Angel (1939) Colombia». *Escritoras de Hispanoamérica. Una guía bio-bibliográfica*. Diane E. Marting (comp.). Montserrat Ordoñez (coordinadora, edición en español). 32-40. Bogotá: Siglo XXI.