

Éticas contemporáneas de la narración

Juan Pablo Pino Posada
Jonathan Echeverri Álvarez
Carlos Mario Correa Soto

—Editores académicos—



HUMANIDADES

COLECCIÓN ACADÉMICA

Éticas contemporáneas de la narración

Juan Pablo Pino Posada
Jonathan Echeverri Álvarez
Carlos Mario Correa Soto

–Editores académicos–



Éticas contemporáneas de la narración / editores, Juan Pablo Pino Posada, Jonathan Echeverri Álvarez, Carlos Mario Correa Soto – Medellín : Editorial EAFIT, 2025.
306 p. ; il. ; 24 cm. - (Académica).

ISBN: 978-958-720-998-3

ISBN: 978-958-720-999-0 (versión EPUB)

ISBN: 978-628-7862-00-5 (versión PDF)

1. Ética – Siglo XXI. 2. Literatura – Historia y crítica – Siglo XXI. 3. Literatura – Aspectos morales y éticos – Siglo XXI. 4. Literatura – Aspectos sociales – Siglo XXI. 5. Traducción e interpretación – Aspectos morales y éticos – Siglo XXI. 6. Inteligencia artificial – Aspectos morales y éticos – Siglo XXI. 7. Conflicto armado – Colombia – Aspectos morales y éticos Siglo XXI. I. Pino Posada, Juan Pablo, edit. II. Echeverri Álvarez, Jonathan, edit. III. Correa Soto, Carlos Mario, edit. IV. Tít. V. Serie.

801.3 cd 23 ed.

E848

Universidad EAFIT - Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas

Éticas contemporáneas de la narración

Primera edición: noviembre de 2025

© Juan Pablo Pino Posada, Jonathan Echeverri Álvarez,
Carlos Mario Correa Soto –Editores académicos–

© Editorial EAFIT

Carrera 49 No. 7 sur – 50. Medellín, Antioquia

<http://www.eafit.edu.co/editorial>

Correo electrónico: obraseditorial@eafit.edu.co

ISBN: 978-958-720-998-3

ISBN: 978-958-720-999-0 (versión EPUB)

ISBN: 978-628-7862-00-5 (versión PDF)

DOI: <https://doi.org/10.17230/9789587209983lr0>

Edición: Marcel René Gutiérrez

Corrección de textos: Rafael Díez

Diagramación: Ricardo Mira

Imagen carátula: Freepik

Diseño carátula: Margarita Rosa Ochoa Gaviria

Universidad EAFIT | Vigilada Mineducación. Reconocimiento como Universidad: Decreto Número 759, del 6 de mayo de 1971, de la Presidencia de la República de Colombia. Reconocimiento personería jurídica: Número 75, del 28 de junio de 1960, expedida por la Gobernación de Antioquia. Acreditada institucionalmente por el Ministerio de Educación Nacional hasta el 2026, mediante Resolución 2158 emitida el 13 de febrero de 2018.

Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio o con cualquier propósito, sin la autorización escrita de la editorial

Editado en Medellín, Colombia

Contenido

Presentación

*Carlos Mario Correa Soto, Jonathan Echeverri Álvarez,
Inke Gunia, Juan Pablo Pino Posada* 7

Parte I. Éticas de la recepción y la memoria

Reflexiones sobre la ética de la narración: Observando lo inefable
del mal en *La mala senda*, de Salvador Jacobo
Inke Gunia 15

Reescribir a Penélope: Una crítica a la *Odisea* de Homero
*Valentina Jaramillo Appleby, Matilda Lara Viana,
Juan José Mesa Zuluaga, María Antonia Blandón Granados* 35

Levedad mnémica: Una ética del olvido en la narración del sí
Yeny Leydy Osorio Sánchez 55

La memoria: Cuestión y artilugio de la narración literaria
Pedro Antonio Agudelo Rendón 73

Narración factual y narración ficcional
en la construcción de la memoria colectiva
María Camila Zamudio-Mir 93

Recepción ética de obras literarias: Una metodología de conversación
para la imaginación narrativa
*Juan Pablo Pino Posada, Karla Ospina Bonilla,
Matilda Lara Viana, Luisa Fernanda Montoya* 115

Parte II. Éticas de la creación y la digitalización

Rizoma y complejidad para la ética en Inteligencia Artificial

Carlos Salazar Martínez 141

La labor de la traductora: Conceptos para una ética de la traducción literaria asistida por computadores

Jorge Uribe, Sara Zuluaga Correa, María José Galeano Agudelo..... 159

Cuerpos disonantes, subjetividad fugaz y pérdida de empatía ante la irrupción de narrativas configuradas por las inteligencias artificiales múltiples

Óscar Armando Suárez Ramírez 181

Ecología moral en la *infoesfera*

Jonathan Echeverri Álvarez..... 197

Parte III. Éticas de la circulación y el debate público

La toma de Mileto de Frínico: El descubrimiento del arte en la sociedad ateniense

Federico García de Castro..... 219

La reivindicación del mérito: Una forma de contrarrestar la desigualdad meritocrática

Jorge Mario Ocampo Zuluaga..... 237

Propiedades para la emergencia del ciudadano-víctima en el marco de audiencias públicas

Daniela López Sánchez..... 257

Las disputas por la verdad del conflicto armado: El caso de la Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas

Jorge Eduardo Suárez Gómez 277

Editores y autores 295

La memoria: Cuestión y artificio de la narración literaria

<https://doi.org/10.17230/9789587209983ch5>

Pedro Antonio Agudelo Rendón

Introducción

Este breve ensayo sugiere que la escritura acontece como un acto de la memoria que está atravesado por la emoción, pero que no es emoción pura. Con ello también se insinúa que el narrar se constituye en la práctica que hace posible enfrentar la finitud de la vida y la incertidumbre humana, sobre todo en una época desbordada por la angustia de los espacios infinitos y del fin de los grandes relatos metafísicos. Estos planteamientos se suscriben a preguntas del orden de la narrativa ética, hoy más vigente que nunca, pues la forma de comprender nuestra experiencia y nuestra relación con el otro se da en el tiempo y a través de la narración, y esto aplica tanto en la vida cotidiana como en el oficio de la escritura literaria.

Para esto tomo la experiencia del escritor Manuel Mejía Vallejo, cuyo trabajo literario da cuenta de este vínculo entre memoria, emoción y artificio literario. En este sentido se plantea, primero, una reflexión sobre la hermenéutica de la distanciación. En segundo lugar, se aborda la relación entre escritura, memoria y emoción desde una perspectiva filosófico-semiótica para sustentar una tesis de carácter hermenéutico: sin memoria no hay relato, puesto que el tiempo que la soporta cifra el agenciamiento del signo y la experiencia vital. Finalmente, se aborda la memoria como dispositivo de escritura y experiencia emocional a partir de la obra del escritor colombiano. Se valora, especialmente, el motivo del sueño como parte del mecanismo creativo y la presencia del mundo real que se entreteje en la experiencia misma del narrar como acto de contención ante las vicisitudes de la vida.

Entre una hermenéutica de la distanciación y una hermenéutica del afecto mnémico

Las palabras están hechas de emoción o de la materia de la que se forjan los sueños, o bien están hechas de un sistema de símbolo o signos de razón, como diría Peirce (1998). Nosotros diremos que están hechas de memoria e imaginación, que son la conjunción de un poco de ensueño y un poco de razón. Esto es así porque cuando el escritor recuerda, algo acontece en el mundo. Pero no solo acontece algo cuando el escritor recuerda; algo, además, lo afecta.

Podemos aproximarnos a la obra de Manuel Mejía Vallejo desde esta perspectiva, para decir, a partir de sus cuentos poéticos, que él se aleja de su afecto para escribir mejor. Para decirlo en clave ricoeuriana (2006): a veces, traer un recuerdo a la memoria es considerar que ese recuerdo no es propio, es suponer que quien rememora ya está muerto y entonces el recuerdo resulta algo póstumo a la emoción que lo produjo. Al escritor, entonces, solo le queda el recuerdo por imaginar. Esto no supone un alejamiento absoluto del sentimiento rememorado, pues también el afecto es necesario para propulsar el sentido de lo escrito. Se trata, de cierta manera, de un estado de ensoñación.

Considerar al autor —o su emoción— como ya muerto, detenta, sin duda, un problema de la ética narrativa. La pregunta por la identidad, la cual apela al relato para constituirse narrativamente, nace de la experiencia humana en su acción reflexiva desde su vínculo con lo insólito. Así, la afirmación heideggeriana (1995) según la cual “el habla habla” muta en preguntas como “quién es el agente de la acción y quién es el sujeto del habla”. Por eso solo nos queda, como lectores, el libro, la texturalidad y el mundo imaginado ficcionalmente. Queda la aventura que propone el texto y nadie más que él podrá responder a nuestras preguntas.

Pero a veces no basta con la lectura como instancia de alejamiento, también es necesario el afecto que nos propulsa por la ruta del sentido o por los espacios del sueño. Y en el sueño a veces no somos por completo soberanos de lo que pretendemos. Un poema de Mejía Vallejo (1990) expresa esta relación entre sueño, memoria y afecto:

Llegaste de mi sueño
lentamente
y a él volviste como en otro sueño.
Alguien ahora te estará soñando
para aislarte también de mi recuerdo.
Nunca sabrá, cuando te encuentre,
que si vuelvo a soñar, desapareces (p. 12).

El escritor se enfrenta al acto de escritura por el afecto que el recuerdo o la memoria despiertan en él, o bien porque el recuerdo lo afecta. En virtud de este conflicto puedo decir, parafraseando al propio autor, que “la escritura llegó de mi memoria lentamente y a ella volvió en forma de sueño. Alguien ahora estará leyendo lo que yo escribí, y mi escritura empieza a alejarse de mi recuerdo. Ese que lee lo que yo escribí no sabrá, cuando te lea, que si no te vuelvo a recordar, desapareces”.

La escritura literaria, por tanto, no es solo un oficio de la razón pura, ni un mero juego de la inspiración; es un acto de desprendimiento hermenéutico, de despeñamiento, de ruptura, de agrietamiento y de propuesta ética; un gesto en el que la memoria recupera el afecto de aquello que se recuerda.

Evoquemos un concepto de Paul Ricoeur (2006): el de distanciamiento hermenéutico, que supone, dicho de manera muy sintética, 1) La explicación de los límites metodológicos de las distintas disciplinas; y 2) La superación del distanciamiento alienante (que hace posible la objetivación). Para el filósofo francés el texto revela un rasgo de la historicidad de la experiencia humana, que no es más que “una comunicación en y por la distancia” (p. 86). En esto radica parte de la idea que pretendo referir acerca de la memoria creativa y literaria en la obra de Mejía Vallejo desde una perspectiva de la ética narrativa. Desde este enfoque se privilegia la actualización del texto en el acto de lectura y la actualización de la memoria y el recuerdo en el acto de escritura. Por otro lado, en una hermenéutica del afecto, la aproximación al texto se hace desde las sensaciones y, parafraseando a Mejía Vallejo, desde la memoria, el recuerdo y el sueño.

Eduardo Silva concilia estas dos hermenéuticas. Para él, esta desvinculación del autor –una suerte de acto performativo de orfandad

textual— se “subsana” con la relación del lector que adopta el texto (Silva, 2005). Entonces el problema se desplaza de la comprensión desde el autor hacia la comprensión desde el texto mismo. En virtud de este desprendimiento, no solo podemos escribir gracias a la memoria, sino que, además, podemos leer en virtud del recuerdo.

Memoria y creatividad / Memoria y escritura literaria

Es cierto, como dice el filósofo Peirce (1998), que el artista se ocupa de primeridades, de cualidades de sentimiento que se perciben sin una explicación racional y sin relación con otra cosa, pero también es cierto que la emoción primaria o el sentimiento puro es pocas veces agente efectivo de la escritura literaria. El sentimiento es un estar presente con independencia de su pasado o su futuro, independientemente de cómo haya sido producido. Por eso es instantáneo, simple y sin partes. De ahí que el arte posea la capacidad de “fijar esas cualidades de sentimiento y de exhibirlas para su contemplación. El artista es capaz de una manera sorprendente y casi mágica de captar las cualidades inaprensibles y asimiladas por su propia naturaleza y de hacerlas de algún modo razonables, comprensibles” (Barrena, 2007, p. 216).

El escritor y el artista se ocupan de estas cualidades de sentimiento que percibe sin explicación consciente o racional y, sin embargo, no lo hacen de forma inmediata. Hay, por supuesto, una pulsión en el gesto de escribir o pintar, pero el escritor y el pintor le dan forma a través de segundidades —dimensión ética— y terceridades —dimensión lógica—, es decir, del accionar de la escritura y del lenguaje, o bien del movimiento y la expresión plástica y visual. Dicho de otra manera, la primeridad —el sentimiento puro— solo se puede expresar a través de la terceridad que es el lenguaje, pasando por la segundidad, que es existencia e instancia ética. Entonces el escritor tiene el privilegio que otorga la palabra: la capacidad de crear mundo a través de los signos que no solo denotan las cosas, sino que, además, las connotan, las recrean, las perforan o las quiebran para abrir mundo. Por eso la literatura se convierte en una suerte de laboratorio ético, toda vez que ninguna narración es éticamente

neutra: “El juicio moral no es abolido; más bien es sometido a las variaciones imaginativas propias de la ficción” (Ricoeur, 1996, p. 167).

La memoria opera, aquí, como el punto de anclaje entre aquello que es experiencia, sin más, y aquello otro que es producto del trabajo y del oficio constante. Por eso Peirce acierta al decir que el proceso de creación tiene lugar gracias a lo que el escritor percibe, a veces sin ser consciente de ello, gracias a la reacción frente a esa primeridad que es expresada a través de la escritura literaria, y gracias a la capacidad de representación que apresa lo inefable del sentimiento y del comportamiento humano, valga decir, configurado éticamente. En este aprehensamiento la memoria opera como un dispositivo que, conjugado con la imaginación, hace posible el acto creativo de la escritura literaria.

La emoción primaria no es, como se cree a veces en la cotidianidad o en la estética del Romanticismo, agente constante de la inspiración. Para Comellas “la emoción no tiene reflejo literario inmediato: el manantial poético tiene más oscuro origen: el de aquella emoción, pero una vez que ha sido fecundada en el recuerdo, gestada en su oscuro silencio y alimentada ya de la memoria literaria” (2001, p. 34). Entonces no es la emoción sino la memoria la que define la producción literaria cuando el recuerdo germina en la expresión trabajada por el escritor.

Tenemos aquí un concepto que permite comprender la escritura: la memoria literaria, aquella que hace posible que lo que es solo sentimiento sea algo más; la que hace posible que el afecto y el percepto se eleven a la categoría de símbolo y metáfora. Diderot lo expresa de esta manera: “¿Acaso es en el momento en que acabáis de perder a vuestro amigo o a vuestra amante cuando compondrías un poema sobre su muerte?” (1975, p. 104). Es necesario esperar el adormecimiento del dolor para que el sentimiento eclipsado aparezca en la imaginación. Entonces, ¿puede un escritor llevar a cabo su oficio en el furor de la emoción? ¿Puede un escritor escribir sin memoria? La escritura, en sí misma, es memoria; es, también, emoción. La emoción, según Montes (2015), es un efecto de sentido y en un punto es el resultado de procesos inferenciales que involucran mente y cuerpo. Es la variación efímera del ánimo que genera conmoción somática. La escritura literaria, por otro lado, es un ejercicio del pensamiento, un trabajo sobre la emoción en virtud de la memoria que la abriga.

¿Quién puede escribir en medio de la fatiga y efecto de una conmoción somática? Muchos escritores escribieron obras en medio de la emoción, es decir, en un estado poco elaborado de conciencia, pero en muchos casos, como en el del poeta José Manuel Arango (2011), la intuición los llevó a tomar la decisión más sensata y agradecen la destrucción de aquellas obras llenas de lágrimas y sentimentalismo; otros, más llevados por el impulso y algunas circunstancias fortuitas, no pudieron escapar a la tentación y revelan el sentimentalismo expresado en sus obras juveniles. Este es el caso de Manuel Mejía Vallejo y *La tierra éramos nosotros* (1995), obra cargada de impulsos y emociones, de una memoria emocional que todavía no ha sido suficientemente tamizada, como reconoce el mismo autor.

Varios escritores concuerdan con esta idea. El poeta Gustavo Adolfo Bécquer, en sus rimas, se inclina por el estado emocional que supone la poesía: “Memorias y deseo / de cosas que no existen; / accesos de alegría, / impulsos de llorar; / actividad nerviosa / que no halla en qué emplearse; / sin rienda que lo guíe / caballo volador” (1996, p. 50). Pero el poeta que escribe tan emotivas rimas que nos hacen sentir al tiempo que creer en la magia de la inspiración, en el instante efímero y pasajero de la emoción, en el poder poetizante de la inspiración, es el mismo que asegura que sin la memoria creativa no tendría lugar la escritura: “Puedo asegurarte que cuando siento no escribo” (Bécquer, 2004, p. 460). Así, el poeta pone en reposo la emoción y después la evoca; la guarda, como dice, en su cerebro, y entonces trabaja con las huellas y las impresiones en un momento posterior de serenidad. Aquí surge el acto de evocación poética que deriva en escritura literaria. Por eso el poeta termina su rima III diciendo que la razón es el oasis del espíritu que le devuelve su vigor: “Con ambas siempre lucha / y de ambas vencedor, / tan solo el genio puede / a un yugo atar las dos” (Bécquer, 1996, p. 53).

Algo similar piensa el también poeta español José Hierro (1995), para quien no es posible escribir en el impacto del suceso. La escritura es un ejercicio del pensamiento que supone tanto la emoción previa como la reflexión posterior. En todos los escritores la memoria opera como un bastión. La imaginación recupera sus imágenes y las combina para poetizar el mundo. Hay, parafraseando a Ricoeur (2006), un distanciamiento mnémico entre la percepción del objeto experiencial y

la fijación de la experiencia a través de la escritura, y en esta distancia temporal la protagonista es la memoria. Para decirlo en otras palabras, y siguiendo la obra literaria de Mejía Vallejo: sin memoria no hay relato ni hay posibilidad de narración, pues la memoria es el tiempo que la contiene y el signo que cifra su agenciamiento. Entre el recuerdo y la ejecución del poema está la memoria como posibilidad de permanencia y necesidad de cambio.

Las noches de la vigilia y la memoria como dispositivo de escritura

Dice Javier Echeverri que todos nos encontramos en los sueños. Si extendemos esta idea desde Manuel Mejía Vallejo tendríamos que agregar que nos encontramos en los sueños y en la memoria, en las historias y en los recuerdos. En *Memoria del olvido* este encuentro parece desafiar los límites de la realidad mnémica. Este libro de poesía es, para decirlo en palabras de otro poeta, una “evidencia de lo que el olvido y la muerte van tomando de nosotros” (Álvaro Mutis, citado en Mejía Vallejo, 1990, p. 112). Es un encuentro con la palabra y el sueño que adquiere forma de vida y muerte. Elkin Restrepo dice lo siguiente de este poemario y su escritor: “Manuel Mejía Vallejo, que antes cazó culebras con lazo y domó potros cerreros, lidia ahora con el tigre de la poesía, una vocación más entre otras muchas suyas de novelista, dibujante, cuentista, periodista, conversador infatigable, fabricante de juguetes, bebedor consumado, maestro y tribuno” (citado en Mejía Vallejo, 1990, p. 112).

Ese tigre de la poesía rasguña sus cuentos. Es cierto que el afecto, la memoria y el recuerdo median el acto de escritura literaria, pero también lo es que los cuentos *Las noches de la vigilia* están impregnados de poesía; no solo son cuentos, son narraciones poéticas que reivindican los recuerdos y memorias del escritor. Dicho de otra manera, la poesía se pasea por sus novelas y habita sus relatos y microcuentos como formas de la rememoración.

¿De dónde sale tanta poesía? Sale del suroeste, de sus paisajes distópicos y piramidales como Cerro Tusa, de sus leyendas, rurales y urbanas, de los personajes pueblerinos, de ese aire que antes era gélido, de esas quebradas de aguas congeladas, de las historias que ruedan por las

bocas de los campesinos en el Alto del Indio, en Santa Gertrudis o en Macanas. De los objetos de una aldea que empezó a aldear (neologismo mejíavallejiano): bacinillas de peltre, sillones de barbería hechos de hierro y tapizados con cuero, sillas de sacamuelas, fotografías panorámicas y piezas de aeronaves estrelladas en las montañas picudas. Entonces la pregunta por la poesía conduce nuevamente a la pregunta por el sujeto que habla y por el agente de la acción. El escritor no puede escapar a su experiencia y en ella se asume la acción ficcional. Él, como buen narrador y poeta, sabe que la única forma de tolerar la finitud que impone la vida es narrando su propia historia, la historia de otros y las historias que escuchó de niño.

Por eso es inevitable pensar, teniendo en cuenta las referencias en su obra, en el suroeste antioqueño. Aquí surgen, inicialmente, dos preguntas. ¿Qué hay del suroeste en su obra? Esta primera cuestión, de alguna manera, la podemos resolver al acercarnos desde un análisis narratológico y semiótico para decir, por ejemplo, que la ubicación topológica da cuenta de un espacio más o menos específico. Es decir, la geografía del suroeste constituye el referente espacial que le permite a Mejía Vallejo configurar el universo ficcional. En el territorio encontramos la Casa de las Cadenas en la zona cálida, Balandú en el clima templado y la Casa de las dos Palmas en la tierra fría.

Podemos preguntarnos también ¿qué hay de Mejía Vallejo en el suroeste antioqueño? Aquí, la aproximación a la obra se daría de forma inversa, siguiendo la idea de una hermenéutica del afecto y de una ética narrativa. De ahí el recuerdo afectivo de una lectura de sus dibujos, la recuperación de su recuerdo en quienes lo conocieron, lo escucharon o se toparon con sus palabras en algún momento. Si seguimos el precepto hermenéutico, propicio para los análisis literarios, según el cual cuando estamos delante del texto solo nos queda lo que es, lo que él presenta y el sentido se surte desde el distanciamiento mientras que el autor muere cuando el libro llega a nuestras manos, entonces el texto se revela como una acción-afección, en la que el sí es revelado como otro. Este es el poder de la literatura, su accionar ético y humano. Se trata de una retrotracción mnémica y afectiva.

Pero el lenguaje también invoca o evoca (Gadamer, 2006). El texto literario es un eterno tiempo presente y por eso el autor sigue vivo,

de alguna manera, en las historias que se han desatado, en los relatos que él desanudó, pero también en las personas que todavía abrigan su memoria. De ahí que Roberto Chaverra (comunicación personal, 2024) no tenga duda alguna: *La tierra éramos nosotros* inicia con un retrato del municipio de Jardín, de ese que lo vio nacer a él y que vio crecer a Mejía Vallejo; en ese relato aparecen personajes que él o sus padres vieron pasar por las calles de ese pueblito del suroeste, antaño tan fantasmal y conservador como solo puede serlo un pueblo en el mundo ficcional. Esto, sin duda, tiene una razón, pues el mismo autor reconoce su ingenuidad en la escritura de esta primera novela: “Me parece que en la que más me di, en lo que yo era, es *La tierra éramos nosotros*, cuando no sabía escribir ni entendía qué cosa pudiera ser la novela” (Mejía Vallejo, en entrevista con Augusto Escobar, 1997, p. 201). El autor reconoce la ingenuidad, frescura y poesía de aquel relato que exalta los paisajes y los habitantes de las montañas. Todo aparece como si no tuviera el filtro de la reflexión, haciendo posible el encapsulamiento del tiempo y el espacio en la forma narrativa. El libro empieza con una descripción del pueblo: “Las mañanas de mi pueblo no tienen gracia alguna” (Mejía Vallejo, 1995, p. 23). No tienen gracia porque el pueblo se repite en su cotidianidad monótona. Se hacen los mismos chismes, pasan por las calles los mismos personajes, el sonido de la campana siempre es igual al medio día. El pueblo es devorado por la misma rutina. Sin embargo, la vida del pueblo adquiere sentido en la ficción del escritor. En palabras de Roberto Chaverra, Mejía Vallejo “tiene la magia de ver pasar el tiempo y en sus libros el tiempo coge forma. Él pone a andar esa monotonía pueblerina con sus palabras y con esas palabras nos toca el alma cuando leemos su obra” (comunicación personal, 2024).

Pero el pueblo no solo aparece en sus novelas, también se evoca en sus cuentos, como en *Otras historias de Balandú* y en *Las noches de la vigilia*. En sus relatos aparece la virtud del narrador, del poeta-narrador que crea un universo de ficción cuya base es la oralidad y la imaginería antioqueña, esa que surge de una vida agreste y difícil en las escarpadas montañas de este territorio. Para decirlo en palabras de Duque y López (2016): “El convivir con el monte y la naturaleza agreste, hizo del paisa un ser supersticioso, agüerista, contador de historias y exagerado”.

Mejía Vallejo fue testigo directo de lo que entraña la vida en el campo. Allí conoció a dos grandes narradoras paisas: la primera misiá Luisa Garzón, hija de doña Rogelia y don Abraham Garzón. Misiá Luisa solía “empezar a contar un cuento a las ocho de la noche y apenas lo estaba terminando a las once” (Chaverra, comunicación personal, 2024). El prodigio estaba, sin duda, en que ella, igual que su hermano Sebastián de las Gracias, no sabía leer ni escribir, pero tenía el arte de la palabra y la narración. La segunda cuentera era la madre de misiá Luisa, doña Rogelia, quien le contó innumerables cuentos orales –sospecho que la mayoría inventados e improvisados por ella– al niño Manuel.

Muchas de estas historias, por supuesto pasadas por el tamiz literario y poético, serán evocadas en los cuentos del escritor o bien se incluyeron de una u otra manera en su obra. Y no es para menos, con tantos personajes que parecen salidos de la ficción, como don Ricardino Garzón, hijo de doña Rogelia, un viejito que sabía de memoria todos los discursos de Marco Tulio Cicerón y que tampoco sabía leer ni escribir. Una de esas historias, según Roberto, y que es propia de los pueblos antioqueños, es la que refiere que doña Rogelia le ayudaba a ocultar los niños a doña Rosana, cuando los traía la cigüeña. Para que el relato estuviera blindado y tuviera un efecto –de ficción verosímil– les programaban a los hijos un paseo a caballo hasta la finca Santa Cruz (posible Casa de las dos Palmas), y luego, a su regreso al día siguiente, empezaba la conversación narrativa entre el niño Manuel y doña Rogelia, que tenía una respuesta para toda pregunta y que era experta en contar cuentos de cigüeñas: “El escritor, pasado un tiempo y entrado en su juventud, tenía la misma conversación con la contadora de cuentos, pero entonces esta le hablaba ya en otros términos, dando razón del cómo atendió ella a doña Rosana en su parto” (Chaverra, comunicación personal, 2024).

Estos narradores orales, como misiá Luisa, doña Rogelia o los forasteros que venían de paso por el pueblo, insuflan de vida aquello que parece inerte, al tiempo que llenan de aliento la imaginación del futuro escritor. El mismo Manuel Mejía Vallejo lo reconoce:

El narrador popular es propiamente el iniciador de la literatura antioqueña y de ellos nos nutrimos la mayoría de los escritores de ge-

neraciones anteriores. Mis recuerdos más remotos, y entre paréntesis, más amables que yo tengo, son aquellos de los cuatro hasta los diez años, en la parte fría de la cordillera andina, donde nos criamos; allí había una serie de factores que hacían posible una narrativa de lo azaroso, de lo dramático [...] en esa cordillera andina, tan propicia al asomo de los espantos y almas solas, a veces desoladas, llenas de supersticiones, el narrador popular siempre tenía algo extraordinario que contar (en entrevista con Augusto Escobar, 1997, p. 118).

Este es el pueblo que describe Manuel Mejía Vallejo, ese lugar que antes resultaba inhóspito, ese espacio cuya iglesia, como describe el narrador de *La tierra éramos nosotros*, sobresale “con sus torres altas que terminan en cruz” y que “es de piedra labrada e infunde respeto y oración” (Mejía Vallejo, p. 23). Este es el campo en el que habla con doña Rogelia, con don Ricardino y con los forasteros. El lugar en el que hablan de la luna de sal, de los forasteros que llegaron buscando trabajo, del señor Quijano, quien fuera el primero en empezar a sacar oro en aquellas tierras. Este es el pueblo de las muertes chiquitas. En suma, la historia no está en los grandes personajes sino en las personas del pueblo, en las *migajas*, en esas historias que alguien le cuenta a otro, que este otro refiere a un tercero y este último a los demás. El juego de memorias orales y escritas nace entonces de las travesías de las palabras en el tiempo, de ese en el que yo le cuento y usted me cuenta. Por eso las palabras se despiertan en las conversaciones propiciadas en el café o la cantina, en el forcejeo que Tova tenía con las zapatillas del escritor, mientras le refería las historias que luego aparecerían en *Aire de tango*, en esas conversaciones a pulso de aguardiente, en las tertulias a punta de tinto, perico y aromática. Las palabras se desperezan en *Las noches de la vigilia* (2000) para recordarnos que habitamos un espacio tan real como la ficción.

Precisamente en este libro crece lo poético y aflora la imaginación heredada de esas historias rurales típicas de los pueblos. Esta colección de cuentos está sembrada de obsidianas reflectantes. Es un mar de espejos cruzados por otros espejos, historias espejeadas que se vuelven sobre sí mismas. Estas superficies de cristal nos recuerdan las maldiciones de una familia; de ellos salen pumas y aves, en ellos crecen los surcos de caminos que no llevan a ningún lugar o al único lugar del que

nadie puede escapar: los laberintos de lo onírico. La muerte parece rondarlos y sus formas se enredan con la realidad de los sueños.

Este libro es de 1975 y comprende 62 cuentos de extensión disímil. Está tejido de tal manera que sobresalen en él tantas formas simbólicas como relatos y microcuentos que pasean al lector por formas oníricas. No son los sueños borgianos neofantásticos. No es un viaje por una Comala ya perdida en el tiempo. Es un recorrido por un lugar de la imaginación, un constructo que tiene asiento en una geografía que se nos hace cercana y que, sin embargo, no es la misma, pues “la mayor parte de sus narraciones estarán ambientadas en el pueblo de la infancia que adquiere otro nombre pero conserva sus rasgos” (Urrego, 2020b). Se trata de un espacio de ficción alrededor del cual giran los personajes. Dice Urrego: “En ese lugar, ubicado en un espacio similar al del suroeste de Antioquia, a imagen y semejanza de Jardín, pueblo de origen del escritor, se enlazan la memoria personal del autor y la ficción” (2020a, p. 38). Recordemos que el escritor nace en Jericó, no en Jardín, pero será este último el que determinará parte crucial de su vida a través de las historias de su familia y de los campesinos. Esto significa que el suroeste reverbera en su obra, que bulle en muchos de los relatos como una forma del recuerdo; pero también significa que las palabras crean una imagen que no denota la realidad, que más bien son otra cosa distinta, connotada, vuelta de revés por las argucias del símbolo y la metáfora.

Por medio de las palabras los seres humanos intentamos acortar la distancia con aquello que queremos explicar, con ellas hacemos una travesía para llegar más rápidamente a la comprensión del mundo. A través de la literatura, el escritor busca des-colocarse, penetrar en el mundo para encontrar su imagen en el baúl de sus recuerdos, ahora ya des-situados. Quienes conocieron al escritor y vivieron parte de esas historias reconocen a los “personajes ficcionales” e identifican los lugares cuya arquitectura ficcional se desfigura con el paso del tiempo.

Por eso Manuel Mejía Vallejo prefigura en la introducción de *Las noches de la vigilia* el mundo que adquirirá forma en su novela cumbre. El preámbulo ficcional de este libro confirma este hecho:

En lo más alto de la cordillera que corresponde a Balandú hay un páramo de vegetación escasa y extraña. Enormes piedras soltadas por una explosión –que destruyó el mismo volcán que la produjo–

ayudan a esta imagen de abrupta soledad y apretado abandono. Las plantas crecen hechas al viento frío y a la sequedad: su aire conciso, su viento de cristal, su hielo seco, han propiciado aquella persistencia heroica de la vida en un medio negado al crecimiento.

Estas son las primeras historias de Balandú, pueblo en vía de sueño. El vuelo solitario de una hoja, el canto olvidado de un pájaro que olvidó cantar, un hilo de agua blanca entre los musgos... Y otros fantasmas vigilantes cuando la mirada, sola, mira sus propias desolaciones en el viento que llega de la infancia (Mejía Vallejo, 2000, p. 19).

Esta introducción pone de relieve el carácter poético y literario del territorio. Como dice Jaramillo, “lo que a simple vista parece un prefacio de las narraciones, se convierte en génesis y principio de la existencia de todo lo que habita en Balandú” (2017, p. 172). Es decir, desata la memoria afectiva para darle lugar a la memoria literaria. Se trata de un pueblo en vía de sueño o recuerdo porque a través del sueño y del recuerdo es capaz de traer las formas oníricas de una realidad pasada. Ese lugar adquiere así su derecho a existir en nuestros corazones y en nuestra imaginación.

Balandú no es Jardín pero se le parece. En esta relación de semejanzas está el poder evocador de la palabra. Eliana Urrego (2020a) dice que en el momento en el que Mejía Vallejo da inicio a la narración ficcional del pueblo de su infancia, este deja de ser el lugar ubicado geográficamente en un punto específico del mapa de Colombia. Jardín es descolocado y arrancado de la realidad objetiva para convertirse en el espacio de ficción Balandú y está configurado por los valores que el escritor define. Se trataría de lo que la narratología denomina presencia implícita del autor en la enunciación ficcional (Filinich, 2006): el autor se retrotrae de su mundo para crear uno nuevo.

De esta manera su memoria y sus afectos ya están signados por la labor razonable de la escritura. Ha puesto el tamiz para que lo literario tenga lugar. Se trata de un universo simbólico, con seres fantásticos, con animales cuya carga simbólica nos recuerda la forma mágica del territorio y la fauna. Este universo, sin embargo, evoca, no presenta; invoca, no señala; representa y metaforiza: función cardinal de la literatura.

Además de crear un mundo de ficción que, quizá para desilusión de muchos, no es un lugar concreto del suroeste, el autor está renovando

el lenguaje en su quehacer literario. Muchos elementos naturales de los paisajes agrestes de Balandú son una constante que recorre sus novelas y cuentos y van configurando el conjunto de narraciones que le dan cuerpo al mito que pretende dar razón del origen de las cosas y que, más allá de la génesis de personajes fantásticos y poblados toscos, dan cuenta del inicio y la transformación del lenguaje mismo, “de una nueva forma de comprender y comprenderse a partir del pasado, es decir, del recuerdo” (Jaramillo, 2017, p. 173). Se da cuenta de la creación de las cosas, de su invención a través del lenguaje, pero también se da cuenta del lenguaje mismo, de ese vehículo de la comunicación que nos permite comprender gracias a nuestra frágil condición temporal. Parafraseando a Gadamer (2006), aquí el lenguaje opera de tal manera que no solo acogemos las cosas en él, también habitamos el mundo en virtud de los signos que el lenguaje despliega.

Estas historias que abren la saga, que anteceden un mundo que apenas empieza a ser, que reconstruyen lo que todavía no está construido, que crean un mundo que acaso solo anide en la imaginación del escritor, están cargadas de tal manera de poesía que en ocasiones los límites entre el poema y el relato se desdibujan: “Lo que parece ser un cuento, un relato, termina convirtiéndose en narración poética donde se funden la trama y el verso, se incorporan figuras literarias llenas de poesía acordes con la intención de animar, humanizar y simbolizar todo cuanto existe” (Jaramillo, 2017, p. 185). Por eso aquí la tierra no solo es el lugar que se pisa y se habita. Es un espacio que trasciende el sentido humano, una representación simbólica que incorpora un amor profundo por ella en el recuerdo. El paisaje se humaniza de forma casi religiosa, los espacios son habitados por sueños y recuerdos en la urgencia infantil de regresar a ellos.

El escritor, además de agenciar un relato, parece decirnos que habitamos los lugares con la memoria y que el origen de los relatos, el origen mismo de la literatura, es el recuerdo y la nostalgia del pasado. Parafraseando a Luis Marino Troncoso (1986), el recuerdo, la imagen poética, la representación simbólica del espacio terminan por reemplazar la realidad, y por eso el hombre termina siendo un efecto de sus propios recuerdos, una creación de la memoria y los sueños. Por eso la obra de Mejía Vallejo no solo le permite a él como escritor darle cierta

coherencia a su mundo, sino que también se convierte para el lector en un universo que le da sentido a la vida, es decir, le da cobijo a la inquietante persistencia de la finitud.

Uno de los relatos, “El forastero”, genera esa sensación evocadora de los pueblos, en la imagen fantasmal y enigmática del foráneo:

Únicamente de lejos seguimos su paso. Nada quedó sin que lo repasara cuidadosamente. Solo al perderse de nuevo con andar difícil llegamos a saber que detrás no quedaban balcones ni macetas ni calles ni historia, y que todo comenzaba a parecerse a un gran olvido. Porque el hombre, al salir, se llevaba el pueblo en su mirada (Mejía Vallejo, 2000, p. 27).

Este personaje recoge con la mirada el pueblo que abandona. Todo queda en su mirada y en su mirada desaparece. El forastero es un personaje típico de las tradiciones de los pueblos, es un viajero que llega y trae consigo su experiencia, los caminos andados, el revuelo de sus historias. De él se desconfió y a él se recurre. Habita un lugar que luego desaparece en su memoria, pues lo único que le queda es el trasegar y los nuevos caminos por recorrer.

Los personajes y lugares de *Las noches de la vigilia* son creados por el sueño y, sobre todo, por la memoria y el recuerdo, es decir, por un acto de escritura literaria. La creación ficcional se convierte en un acto de resistencia al olvido, en la vía que integra el mundo en un relato, en un gozo del pasado que se ha ido, en el vaticinio de que lo acaecido es la punta de lanza que nos hiere y que es la escritura la única salvación, “aunque ella también se diluya con el tiempo” (Troncoso, 1990, p. 165).

Conclusiones: la escritura literaria y el espejo de la memoria

Hemos dicho, hasta aquí, que la memoria creativa define el quehacer literario de Mejía Vallejo, pero que esta experiencia de la escritura y lo escrito se convierten no solo en formas de expresión estética sino también en dispositivos de memoria que, además, permiten afrontar la angustia de los espacios contemporáneos infinitos. En este sentido, la ética narrativa se convierte en hogar y cobijo ante la inquietante finitud

de la vida. La literatura inventa mundo para que el sujeto se refugie y soporte la contingencia. Aquí está, a nuestro parecer, la innegable necesidad del relato literario, de la escritura y de la lectura como espacio de comprensión y configuración de sentido. Si hoy la pregunta es por el sujeto de la acción y del habla, más que por la forma de ser del habla, entonces lo que queda es el relato en el que ese sujeto se constituye –y constituye su identidad– narrativamente. No queda más, entonces, que la pregunta por la escritura como experiencia y la cuestión de la experiencia se expresa narrativamente en el sujeto de la acción.

La escritura literaria es una experiencia que allega las formas simples de la vida al intrincado tejido del lenguaje. Pero ¿qué acontece en la escritura literaria? Acontece la escritura en tres planos: el sujeto que crea, intérprete de un mundo en el que se diluye su memoria; el sujeto de la escritura literaria configurado por gracia de la narración misma, de los personajes y las acciones; y el lenguaje, como dispositivo y motor en el que la memoria se erosiona, se desgasta y se reinventa.

El texto literario no es memoria pura, pero tampoco es un revulsivo de inspiración y creatividad. El escritor trae un mundo del pasado que ya no es su mundo, un mundo del que se desprende en el gesto de la escritura. Semióticamente (Barrena, 2007), podríamos decir que en la experiencia, el objeto o la emoción dejan de ser memoria y se convierten en algo que está ahí, como hecho fáctico, cuando son fijados por la escritura. O bien, para decirlo en clave hermenéutica, cuando el texto literario se torna discurso y la experiencia es fijada por la escritura.

Por su parte ese otro mundo creado por el escritor es recuperado por el lector cuando lee. Cuando leemos un poema queremos vernos en el poema, y a veces, sin quererlo, ahí florece nuestra alma. Queremos ver en la novela nuestra tierra, nuestra casa, pero nada vemos. Queremos reconocernos en lo que leemos, vernos en lo que reconocemos. Ahí tiene lugar la hermenéutica del afecto, en ese espacio en el que soy capaz de derrumbar las paredes de la palabra para tomar distancia de lo que leo y de lo que siento, para saber que Balandú no es Jardín, y que el Jardín que imaginamos desaparece en la imagen poética que eleva Manuel Mejía Vallejo en su obra.

¿Qué nos queda, entonces, si la ficción arrastra con su poder evocador aquello que creemos real? La memoria del olvido o aquello que dijo

el viento. Un camino surcado con palabras, con imágenes que evocan un tiempo que ya no es. Nos quedan las ganas de seguir caminando hacia el pasado para encontrarnos con ese paisaje nebuloso en el que todo empieza a borrarse. Ese paisaje que confundimos con nuestra vida, como si nuestra vida estuviera en la ficción. Ahí se encuentra, quizá, la voluntad del escritor. Escribir para no morir, porque, como decía el maestro, “uno se muere cuando lo olvidan”. O se muere cuando el aliento de los otros deja escapar la imagen del recuerdo. Dice Mejía Vallejo:

Tal vez escribo por un lejano instinto de conservación, por vanidoso temor de esfumarse completamente, de que seres y cosas que atestiguaron mi camino de hombre lleguen a morir en mi propia muerte; la obra sería un rastro que dejo, retazos de historia que viví y que me obligaron a soportar; un deseo ingenuo de cambiarla (1985, p. 3).

Entonces quizá se trata de esto. Escribimos para resistir la muerte. Escribimos para amar mejor, escribimos para recordar y recordamos para vivir en otro mundo. Escribimos para resistir la muerte, para soportar la soledad o la tristeza que nos asiste cuando el olvido empieza a trepar por nuestro cuerpo y ya no tenemos un lugar en el cual escondernos de nosotros mismos.

Referencias

- Arango, J. (2011). *Cantigas*. Comfama-Metro de Medellín.
- Barrena, S. (2007). *Crecimiento y finalidad del ser humano según C. S. Peirce*. Rialp.
- Bécquer, G. (1996). *Rimas*. McGraw-Hill/Interamericana de España.
- Bécquer, G. (2004). *Obras completas*. Cátedra.
- Comellas, M. (2001). Cualquier memoria es literatura. (Memoria literaria y proceso de creación). *Philologia Hispalensis*, 15(2), 31-51. <https://doi.org/10.12795/PH.2001.v15.i02.03>
- Diderot, D. (1975). *Escritos filosóficos*. Editora Nacional.

Duque, J. y López, R. (dirs.) (2016). El mito de Juan Vélez. *Antioquia. Relatos Mágicos* [programa de televisión]. Teleantioquia. <https://goo.su/F1rqVB>

Escobar, A. (1997). *Memoria compartida con Manuel Mejía Vallejo*. Biblioteca Pública Piloto.

Filinich, M. (2006). La escritura y la voz en la narración literaria. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <https://goo.su/kPdB07>

Gadamer, H.-G. (2006). *Estética y hermenéutica*. Tecnos.

Heidegger, M. (1995). *Camino del bosque*. Alianza.

Hierro, J. (1995, 24 de noviembre). José Hierro, palabra de poesía. *ABC Cultural*, 16-31.

Jaramillo, R. (2017). Animismo simbólico en *Las noches de la vigilia* de Manuel Mejía Vallejo. En E. Carvajal (ed.), *Manuel Mejía Vallejo. Aproximaciones críticas al universo literario de Balandú* (pp. 169-186). Peter Lang.

Mejía Vallejo, M. (1973). *Aire de tango*. Bedout.

Mejía Vallejo, M. (1985). Escribo por instinto de conservación. *Revista Universidad Nacional*, 1(3), 3-4.

Mejía Vallejo, M. (1990). *Memoria del olvido*. Universidad de Antioquia.

Mejía Vallejo, M. (1995). *La tierra éramos nosotros*. Universidad Pontificia Bolivariana.

Mejía Vallejo, M. (2000). Las noches de la vigilia. En *Otras historias* (pp. 17-159). Biblioteca Pública Piloto.

Montes, M. (2015). Hacia una semiótica de las emociones como efectos de sentido. *VI Jornadas "Peirce en Argentina"*. Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, 93-100. <https://goo.su/vaXe3>

Peirce, Ch. (1998). *El hombre un signo*. Crítica.

Ricoeur, P. (1996). *Sí mismo como otro*. Siglo XXI.

Ricoeur, P. (2006). *Del texto a la acción*. Fondo de Cultura Económica.

Silva, E. (2005). Paul Ricoeur y los desplazamientos de la hermenéutica. *Teología y Vida*, 46, 167-205.

Troncoso, L. (1986). *Proceso creativo y visión del mundo de Manuel Mejía Vallejo*. Procultura.

Troncoso, L. (1990). El recuerdo, otra manera de partir o de volver. *Otras historias de Balandú* (pp. 161-165). Intermedio Editores.

Urrego, E. (2020a). Balandú, voz poética de Manuel Mejía Vallejo. *Revista de Estudios Colombianos*, 56, 38-47.

Urrego, E. (2020b). Macondo y Balandú, la geografía literaria colombiana del Caribe a los Andes. <https://goo.su/M7KB>