

**LA POÉTICA DE LOS CUENTOS DE ARCHIVO
EN ALEJO CARPENTIER
ESTUDIO SOBRE LOS ESTRATOS NARRATIVOS
A PARTIR DE “EL CAMINO DE SANTIAGO”**

ADALBERTO BOLAÑO SANDOVAL*

RESUMEN

A partir de una lectura interdisciplinaria, este trabajo postula que los cuentos de Alejo Carpentier, especialmente “El camino de Santiago”, son consecuencia de muchos archivos: antropológicos, sociológicos, literarios e históricos, de orígenes múltiples, pero también que sintetizan un pensamiento inclusivista como semillas iniciales y sincréticas de apertura y de dismantelamiento crítico para la literatura latinoamericana de los años 40 del siglo XX. Se postula, además, que los cuentos de Carpentier pueden ser leídos como documentos de cultura y monumento irónico, es decir, signo del pasado y el presente, un discurso denso que adopta la expresión de un (mundo) texto multidiscursivo, o mejor, multicultural.

Palabras clave

Archivo, Multicultural, Pensar mítico, Mundo Nuevo, Mito.

ABSTRACT

From an interdisciplinary reading, this paper argues that the stories of Alejo Carpentier, especially “El camino de Santiago”, are the result of many files: anthropological, sociological, literary and historical, from multiple sources, but also a thought that synthesizes inclusivist as initial seeds and syncretic dismantling opening and Latin American literature critical of the 40s of the twentieth century. We hypothesize further that Carpentier’s stories can be read as documents of culture and ironic monument, ie signs of past and present, baroque structure, a speech dense expression takes a (world) multidiscursive text, or better, multicultural.

Keywords

Archive, Multicultural, Mythical thinking, New World, Myth.

Recibido: 29 de septiembre de 2014

Aceptado: 24 de noviembre de 2014

* Docente investigador y editor. Universidad del Atlántico. abs.bolano@hotmail.com

Pensaba en los misterios de la letra escrita, en esas hebras negras que se enlazan y desenlazan sobre anchas hojas afligranadas de balanzas, enlazando y desenlazando compromisos, juramentos, alianzas, testimonios, declaraciones, apellidos, títulos, fechas, tierras, árboles y piedras; maraña de hilos, sacada del tintero, en que se enredaban las piernas del hombre, vedándole caminos desestimados por la Ley, cordón al cuello, que apretaban su sordina al percibir el sonido terrible de la palabra libertad. Su firma lo había traicionado, yendo a complicarse en nudo y enredos de legajos. Atado por ella, el hombre de carne se hacía hombre de papel.

Alejo Carpentier,
“Viaje a la semilla”

Una miniprehistoria

Titulados originalmente como *La guerra del tiempo* (1958), en el volumen de cuentos de Alejo Carpentier escritos en los años 40 y comienzos de 1950, no solo se sintetiza un proyecto cultural, la creación de un mundo literario y la exploración cosmovisiva de lo americano, sino, además, una representación teórica de su propia narrativa en la que se cruzan una retroalimentación sociológica humanizada y una exposición antropológica e histórica que superan el aparente fracaso de *Ecue-Yamba-O*.

Ecue-Yamba-O es el resultado de

que los contrapesos y lecturas teóricas no habían sido decantados por la ficcionalización, sino que hacían parte de una propuesta arriesgada en la que la preponderancia se le daba a lo periodístico, lo documentalista y el apoyo mal digerido de las lecturas de las Ciencias Sociales y Humanas, las cuales, de alguna —o de varias formas— subsumieron la apuesta creativa. Constituía la representación de un cruce de lecturas editadas en los años 20, entre las que se encontraban Oswald Spengler, con *La decadencia de Occidente*, aparecida en español en 1924; Fernando Ortiz, con *Los negros brujos*, y Ramiro Gómez, y también de *Azúcar y población en las Antillas* (González Echevarría, 2000, p. 84). Asimismo, Carpentier se encontraba imbuido en muchos frentes y asumía de manera febricitante su labor de gestor cultural de lo americano. *Ecue-Yamba-O* constituiría su expresión más clara.

De ese mundo en que la actualización y la búsqueda de información confluían en una búsqueda constante, se encuentran: la influencia de la reconocida *Revista de Occidente*, regentada por José Ortega y Gasset, así como la de *La deshumanización del arte*, asunción de las directrices del afrocubanismo y el surrealismo. Lo que surgiría de allí sería una novela etnográfica, en la óptica que plantea James Clifford en *The Predicament of Culture* en el sentido que el “nuevo trabajador-de-campo teórico [...] elabora una especie de género científico

y literario, la etnografía, que es una descripción cultural sintética basada en la observaciones del participante” (citado por González Echevarría, 2001, p. 210). El investigador permanece en el campo, escucha, graba, aprende el idioma local. La cultura se estudiaba siguiendo comportamientos, ceremonias. La capas disciplinares no llegan a cruzarse con las de la imaginación y la creación. Una mirada más amplia permite observar que una de las consecuencias de esta etapa es que las convenciones etnográficas penetran la narrativa de los años 20, perdiéndose muchas veces el equilibrio de lo estético, como en *Doña Bárbara*, *Don Segundo Sombra*, *La vorágine* o las novelas regionalistas, o las de la tierra. Es esta la segunda época de la literatura latinoamericana, posterior a la de Mito y Archivo, según la denominación de González Echevarría (2000).

Sustratos

Cuando se piensa en “El camino de Santiago” y el resto de los cuentos y posteriormente en *El reino de este mundo* (1952), es notable la transformación entre la antigua teoría de etnografía novelizada en *Ecue-Yamba-O* y la práctica más certera en *El reino de este mundo*. Desde la aparición de los cuentos “Historia del lunes” (1933), el libreto para ballet “El milagro de Anquillé” (1937), los poemas “Liturgia” y “Canción”, publicados en la *Antología de poesía negra* de Ballagas (1935), Carpentier había

replanteado, asumido, y reacondicionado una cuentística superior, fuente y revelación de su novelística. En los cuentos, en algunos de manera lúdica (“Viaje a la semilla”, “Semejante a la noche”) logra expresar “la búsqueda de una sensibilidad continental” (González Echevarría, 2001, p. 107) a través de una “sensibilidad común”. Pero ese es el resultado de un proceso, pues en 1932, al revisar la novelística de la hora (*Doña Bárbara*, *Don Segundo Sombra*, *La vorágine*) Carpentier observa en ella (indudablemente auscultándose a sí mismo):

un sujeto constante, que está en la base de casi toda novela moderna de América Latina: el ser humano en guerra encarnizada contra un medio que lo obsesiona, lo acorrala, lo acosa, y empeñado en re-encuentrase, en definirse –patética búsqueda de sí mismo, aplazada por el combate librado contra otros hombres, contra lo que se mueve, contra esos poderes mudos: las montañas, los árboles, la soledad [...] (González Echevarría, 2001, p. 111).

Esta reflexión teórica se vería más sustentada en otros sustratos más explícitos cuando Carpentier, en un ensayo publicado en 1964, maestro ya de su narrativa, “En problemática de la nueva novela latinoamericana” retoma a Jean Paul Sartre en cuanto a la importancia que el filósofo francés da a los contextos (sean estos raciales, económicos, ctónicos, políticos,

burgueses, de distancia y proporción, de desajuste cronológico, culturales, culinarios, de iluminación e ideológicos), como fuentes sustantivas de la escritura literaria. Incluye como aporte Carpentier también la dimensión épica, en la que caben los estratos y bloques humanos, de los que surgen peculiaridades anímicas, psicológicas, de acción colectiva, y diferenciadas por la nacionalidad (Carpentier, 2003, p. 141). No habría más que pensar en *El reino de este mundo* y su posterior novelística como muestra fehaciente.

Justamente, en sus cuentos de los años 40 ya se encuentran conjugados los contextos enunciados por Sartre y las situaciones de epicidad que destacaba Carpentier. Y en este entorno americano, en un mundo lleno de conceptos vitalizados como criolledad, surrealismo, mestizaje o afrocubanismo, la forma narrativa se transforma: ahora se conjugan, además, la historia y la antropología, pero sobre todo la de historia como archivo y mito. La vieja perspectiva del narrador de *Ecue-Yamba-O* es la del etnógrafo que describe Clifford Geertz en *El antropólogo como autor* que estuvo (o más todo que leyó) *allí*, pero sin implicarse, sin vivirla o hacerla suya. El posterior mundo imaginativo, de reconstrucción histórica, añadido a una carga de ironía y juego, a un *sumum* más abierto, contribuyó para presentar otra versión de la carrera narrativa de Carpentier.

Se trata de un cambio dramático de escritura. En esta nueva etapa, rutilante, de reconversión, tienen sentido las palabras de James Clifford, quien señala que el cambio de la estrategia etnográfica conlleva no solo la experiencia y la interpretación de "otra" cultura sino además cambios en los sujetos, políticamente significativos, de forma que dichos paradigmas etnológicos van cediendo paso a los paradigmas del discurso, al diálogo y la polifonía (citado por González Echevarría, 2001, p. 211).

Mito y Archivo, de nuevo

De esta manera, Roberto González Echevarría tituló un pequeño artículo en el que se refiere a su importante texto *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana* (2002), en el que despliega una tesis de lectura, en sus propias palabras, muy parecido al epígrafe que se cita en este artículo:

La novela, propongo en *Mito y archivo*, surge en el momento en que un estado moderno, la España de los Reyes Católicos, se constituye y crea instituciones para redactar, salvaguardar y ordenar papeles en los que se inscriben las actividades de sus súbditos. Se trata de una burocracia patrimonial que funciona en (*sic*) base a una lógica interna, pero que en última instancia obedece la voluntad de un soberano que las sobrepasa. El archivo es la imagen de ese poder; su hipótesis o expresión concreta. El archivo

guarda también una relación, metafórica si se quiere, con las tumbas, con los túmulos, pirámides y mausoleos erigidos para almacenar cadáveres; el archivo guarda letra muerta, letra que dice de vidas que fueron, cuya retención organiza y da sentido a cuerpos y documentos. En última instancia ésa es su función principal, el secreto, el arcano de su arché, de su esencia, de su misma raíz como palabra [...] (párr. 5).

Para González Echevarría (2001) las primeras narrativas (coloniales) “simulan el lenguaje de autoridad encarnada en el discurso de la ley, cuyo depósito y símbolo es el archivo de Simancas”. La picaresca, especialmente el *Lazarillo de Tormes*, con su declaración a un juez por parte del protagonista, hace parte de esas autoinculpaciones, juramentos, convenios, pactos, memorias, informes. En fin, el “regreso atávico al recinto que guarda sus orígenes legales, el archivo, y la acumulación de formas obsoletas del discurso del conocimiento y del poder; es decir, el discurso de los viajeros científicos y la antropología” (pp. 9-10). A consecuencia de ello, la escritura se vincula con varios temas: fuga de la ley y castigo, proceso de simulaciones textuales, escritura y castigo, escritura y fundación de ciudades. Pero desde mucho antes, escritores como Miguel Ángel Asturias, Guillermo Cabrera Infante, Vargas Llosa, Oswald de Andrade, Pablo Neruda, Haroldo de Campos, habían uti-

lizado la acumulación de textos (históricos, antropológicos, ficcionales), en la búsqueda de un orden, convirtiéndolos así en materiales privilegiados del Archivo. Manifiesta González Echevarría una reflexión teórica:

El Archivo no es tanto una acumulación de textos sino el proceso mediante el cual se escriben textos; un proceso de combinaciones repetidas, de mezclas y entremezclas regidas por la heterogeneidad y la diferencia. No es estrictamente lineal, pues la continuidad y la discontinuidad permanecen unidas en precaria alianza. Este archivo ficticio, desde luego, es como volver al revés el Archivo en su manifestación política, lo que revela el funcionamiento interno de la acumulación de poder, acumulación y poder no son sino un efecto retórico en este archivo de archivos (2001, p. 53).

La novela *Los pasos perdidos* representa para González Echevarría (2000)

un viraje decisivo en la historia de la narrativa latinoamericana; es la ficción de Archivo fundadora”, un “desmantelamiento crítico”, lo cual conlleva un proyecto de cómo hacer un relato latinoamericano en lo referente a conformar una especie de memoria activa. Cruce de memoria y documentos, la novela proyecta la idea de que en el Nuevo Mundo no existe una nove-

la que comience la "historia y la proyecte pues todo comienzo es siempre ya historia (p. 27); pero al mismo tiempo revela los inicios de un presente vacío bajo el cual hacer la primera inscripción, aunque se encuentre allí el discurso de la ley. Como más tarde la reafirmarían Vargas Llosa, Carlos Fuentes y García Márquez, representantes y emblemas de la textualidad literaria e histórica. Aquí mito y archivo representan metáforas o estrategias para buscar (revelar) la identidad pero también manifestar su inteligibilidad. La estructura polifónica de *Cien años de soledad* representa una síntesis de entrecruzamientos de temas culturales tomados de la Biblia, la literatura universal, crónicas y libros de viajes y aventuras (Calasans, 1995, pp. 581-594), de reapropiación de la cultura popular y memoria cultural, histórica. Como proyecto totalizante que desea reflejar el espacio latinoamericano, *CAS* se identifica con *Gran Sertón: veredas*, de Joao Guimaraes Rosas, *El Siglo de las Luces* y *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier. Se conjuga también como una reunión de utopía, epopeya y mito (Fuentes, 1966, p. 11). Como epopeya incursiona en el campo de lo histórico, y, al mezclar los tiempos, darle un efecto arquetípico y homologarlo con lo natural y lo social, entra en el plano panestético, característico de lo mítico.

La recepción en Hispanoamérica del "pensar mítico" obedece al interés del artista nacional por expresar su decodificación de la propia cultura, como revisión del arte del siglo XX, para imbuirlo de las raíces folclóricas, de las creencias populares, conjuros y encantamientos (Lotman, 1996, p. 209). El "pensar mítico" se manifiesta en Latinoamérica como una reapropiación propia de los años 30 y 40 del siglo XX, en que lo popular y la magia adquieren características culturales profundas. Como ha venido a mostrar posteriormente el fenómeno de la "macondización" literaria en el mundo (véase en la actualidad a Haruki Murakami). La transculturación narrativa ejerce un papel de empuje cognoscitivo y cultural, en el que los nativos se repreguntan sobre lo explorado de su entorno, se buscan a sí mismos ante un espacio nativo explorado, especie de paraíso olvidado, como el caso de *Los pasos perdidos*, de Carpentier, o en sus cuentos "Viaje a la semilla" o "El camino de Santiago". Las temáticas sobre las que se fundamenta lo mítico son los "eternos": amor, muerte, o la "soledad" del yo en el mundo (Lotman, 1996, p. 210).

La poética de los cuentos de archivo

La acogida recibida por *El reino de este mundo* como novela-mito fundadora, así como *Los pasos perdidos*, vuelcan tras de ellas la noción de "orígenes múltiples", pero habría que pensar en el inclusivismo de los

cuentos como gestores iniciales de apertura y de desmantelamiento crítico de las novelas, pues ellos podrían pertenecer a una visión burlesca del archivo, entendido desde el siglo XVI, según señalan las directrices de la Recopilación de las leyes de los Reynos de las Indias (Libro III, título XVI, Ley I) como la forma de escribir los documentos coloniales enviados a la Corona en manos de Felipe II, “procurando que el estilo sea breve, claro, substancial y decente, sin generalidades, y usando de las palabras que con más propiedad dar á entender la intención de quien escribe” (citado por Rubio Hernández, 2007, p. 135).

Hablar de ficción de Archivo significa establecer una taxonomía que sirva a la textualidad de la identidad latinoamericana. El barroquismo de Carpentier representa una burla a la claridad del documento y lo real maravilloso representa una ideología escrituraria y cosmovisiva. El archivo narrativo carpenteriano constituye una reflexión sobre la configuración archivística como estrategia metaliteraria, y como, a su vez, la propuesta de “extrañamiento” o “desfiguración” de la sensibilidad lineal eurocéntrica mediante una mezcla de estilos, de culturas, de capas. Palabras como las expresadas en el epígrafe: *heterogeneidad y diferencia, archivo, acumulación y combinación, continuidad, permanencia y discontinuidad, política, poder, retórica, enlaces, alianzas, Ley, libertad, hombre de carne y hombre de papel* (quizá borrando

esta última expresión), hacen caer en la cuenta de una poética del barroco, o de la rehistorización de lo barroco, de diversos estratos narrativos que subrayan no solo lo externo y lo interno, sino lo semiótico y lo semántico, lo analógico y lo fáctico, pero sobre todo de lo histórico metamorfoseado en lo lúdico en tanto juego barroco. En este sentido, Carpentier se asume como el historiador interno que lee los textos, los interpreta y los reescribe o los completa. Si el protagonista de *Los pasos perdidos* remonta los principios de la escritura y el vacío para hacer la primera inscripción de la cultura, para el autor los cuentos establecen la primera inscripción para remontar su novelística.

La mejor descripción de esa poética de los estratos narrativos se encuentra en “El camino de Santiago”, que resulta una ampliación del epígrafe de este ensayo, extraído de “Viaje a la semilla”, el cual resume pertinentemente lo anterior:

Pensaba en los misterios de la letra escrita, en esa hebras negras que se enlazan y desenlazan sobre anchas hojas afiligranadas de balanzas, enlazando y desenlazando compromisos, juramentos, alianzas, testimonios, declaraciones, apellidos, títulos, fechas, tierras, árboles y piedras; maraña de hilos, sacada del tintero, en que se enredaban en las piernas del hombre, vedándole caminos desestimados por la Ley, cordón al cuello, que apretaban su

sordina al percibir el sonido terrible de la palabra libertad. Su firma lo había traicionado, yendo a complicarse en nudo y enredos de legajos. Atado por ella, el hombre de carne se hacía hombre de papel (Carpentier, 1981, p. 70).

Aquí la escritura se asume como documento de cultura y monumento. Así, la vida de Juan de Amberes (el soldado-el peregrino-el romero-el indiano), es narrada desde una perspectiva externa picaresca, una vida en transformación, de máscaras históricas, narrativas y miméticas, pero sin asumirse completamente como tal por ser narrada en tercera persona ("El ambiente del relato es picaresco", por no ser una confesión de acuerdo con el canon, de *El Lazarillo de Tormes* o *El Buscón de Quevedo*, según Sharon Magnarelli, 2009). No obstante, aclara más adelante que toda novela picaresca tiene la escritura de un viaje, la cual le da sentido en cuanto su estructura y narrador. Carpentier elabora a partir de estas nominaciones un viaje en el que su protagonista representa varias etapas de la vida europea entre 1520 y 1550: la guerra entre franceses, españoles y holandeses, el conflicto entre católicos y protestantes, la escalada colonialista, las pestes del siglo XVI, el Nuevo Mundo como utopía de riqueza, y desde el personaje principal, la búsqueda espiritual, la renuncia a ella, la búsqueda de aventura y riquezas, el desengaño, el compromiso con la ley (con la Casa de Contratación) y la huida de esta, luego de herir a un funcionario español.

Los primeros capítulos del cuento aluden a los rasgos míticos spenglerianos de Carpentier: a la Europa cansada, enferma, frente al sueño americano. Acaso la peste y la pesadilla de Juan de Amberes (todavía soldado) sean una metáfora condensada de las tribulaciones del continente, abrumado por las guerras de expansión capitalistas y religiosas, de las pestes, la invasión internacional y el dolor consecuente, de allí que lo onírico, conjugado con lo surreal hacen pensar en un escape y una fuga, una sátira en clave carnavalesca para señalar la proximidad de las autoridades como una penetración amenazante aun en el nivel del sueño.

El viaje al sur del continente desde Holanda, es no solo un desplazamiento metonímico sino de conocimiento. Como *summum* ideológico, el cuento representa un producto de traducción que define también la transculturación americana: el viaje como paraíso imaginado, como traslación espacial, pero también simbólico, viaje en el tiempo. América como "paraíso" significa que Juan de Amberes ha tomado la decisión de salir del "tiempo" occidental (hegeliano), para internarse en el tiempo del mito o en la mitificación de la utopía señalada por Michel de Montaigne. Es aquí pertinente relacionar y aplicar lo anotado por González Echevarría, tomando a *Aura* y *Cien años de soledad* como ejemplos, cuando indica que la conciencia "individual del historiador/escritor filtra la pretensión ahistórica del mito al someter los acontecimien-

tos a la temporalidad de la escritura” (2001, p. 55). Ello tiene una explicación: la recepción en Hispanoamérica del “pensar mítico” obedece al interés del artista nacional por expresar su decodificación de la propia cultura, como revisión del arte del siglo XX, para imbuirlo de las raíces folclóricas, de las creencias populares, conjuros y encantamientos (Lotman, 1996, p. 209). La transculturación narrativa dota a los escritores de una visión en la que sus personajes se buscan a sí mismos ante un espacio nativo inexplorado, especie de paraíso olvidado, como el caso de *Los pasos perdidos*, de Carpentier, o en sus cuentos “Viaje a la semilla” o “El camino de Santiago”. Lo mítico se muestra aquí a través de la muerte y la soledad de Juan en el mundo.

El multiforme Juan de Amberes (el soldado-el peregrino-el romero-el indiano), no solo se constituye en la representación de una carga semántica (Ricoeur), sino de una reapropiación histórica y una recurrencia racial, que, además, por yuxtaposición, la condensación metonímica de los diversos universos discursivos, lingüísticos, sociales del cuento. Los contextos señalados en los años 60 por Carpentier los utiliza 20 años atrás, a través del barroquismo de su exposición, como un difuminador de lo factual, pero, ante todo, como ideología artística. El desequilibrio narrativo y estructural que presenta *Ecue-Yamba-O* al dar preeminencia a lo sociológico y a lo documental, en “El camino de Santiago” se convierte en un reacondiciona-

miento literario en el que dimensión antropológica del ser renacentista y colonial se expande y difumina. Juan es inicialmente un personaje que busca lo divino, o realmente a sí mismo, y en ese proceso se encuentra con la Historia. Ha vivido abandonado a ella y de sí mismo, pero Carpentier lo atrapa y lo hace vivir un momento relevante, a pesar de que él mismo no acierte a vislumbrarlo. Es el narrador omnisciente y su impersonalidad, o la estructura narrativa neobarroca (o la necesidad ideológica del escritor de mostrar una transformación sociocultural), la que no permite ver (o muy entrelíneas) que, como los pícaros, Juan se arroga haber cambiado.

La “pica” que pone Carpentier en los años 40 a los escritores europeos es la de iluminar con su cuento el espacio y el tiempo, los cambios de mentalidades y el de levantar una cartografía (¿ideológica?) en la que las ciudades europeas y americanas de mitad del siglo XVI se presentan como un reflejo de lo real y lo simbólico, revelando una posición de conocimiento, de colonizador literario o de conquistador cultural, para transgredir las fronteras transnacionales eurocéntricas. El regreso (y el peregrinaje todo) de Juan el indiano conviene en ser una mirada “otra”, la yuxtaposición y transformación de mentalidades, y no solo de máscaras. Desde esta perspectiva, lo que viene a retratar Carpentier en “El camino de Santiago”, en el peregrinaje para marchar hacia el Nuevo Mundo, es una transculturación al revés.

La “pica” se adquiere (o se ejecuta) como un ejercicio de reconquista, un movimiento que aguza la posibilidad de mirar, de aprender del otro en un juego de espejos burlescos; así, un etnógrafo (un viajero) europeo reaprende del otro americano por *estar ahí* (Geertz) con su propio repertorio histórico, pero sobre todo, para darle otra dimensión. Los nuevos espacios históricos y utópicos reconfiguran el nuevo conocimiento, el nuevo diálogo, el del intercambio, pero al mismo tiempo la prolongación de conflictos. El correlato-Holanda-España-Guerras dereligi6n–colonialismo-Nuevo mundo-plantaci6n caribeña, marcan un señalamiento, un paralelismo de conflictos. Lo “nuevo” es indicativo, en realidad, de viejos palimpsestos históricos pues el cuento es una superposici6n de planos y los diversos nombres de Juan concurren para un retrato prolongado, paralelístico, del individuo y de los contextos. Estos interesan en la medida en que son veladas ejecuciones de las capas de conocimiento que expresa el escritor. En Carpentier el Mundo Nuevo es una prolongaci6n del Viejo Mundo, una dimensi6n donde los paralelos se funden a trav6s de los mismos problemas: guerras, religiones, persecuciones. La mirada satírica, y, mucho mejor, irónica, de Carpentier sirve para objetar, prolongar y enriquecer la crisis social, política y religiosa española y de Europa de mitad del siglo XVI.

En esa serie de estratos narrativos, se conjuntan las peripecias de Juan de

Amberes con sus metáforas sobre el archivo en forma de ley, la fuga y la persecuci6n por lo punitivo, y el de la ciudad como estructura de lo normativo, la ciudad letrada y la ciudad real tras el fugitivo*. La fuga de Juan, luego de herir a Jácome de Castell6n, en un juego de dados, traza varios escapes: de la ciudad real, de Santiago, que solo existe en la historia, con la llamada ciudad letrada que quiere ser fija e intemporal como los signos. Es aqu6 donde cabe un ejercicio de complementariedad y aclaraci6n en las labores críticas acerca de varias temáticas entre Ángel Rama y Rodríguez Echavarría: ambos leyeron a Foucault, el de *Vigilar y castigar*, en este caso a trav6s de las combinaciones ciudad y ley, fundaci6n y escritura, antes descritas. Al quedar su nombre asentado como Juan de Amberes en los libros de la Casa de la Contrataci6n, ha cerrado un contrato con el Rey, con el Documento, con el Archivo, pero también, representa su estadi6 en el Nuevo Mundo el despliegue de la *ciudad real*, coaccionante, como

* Esta tesis podr6 complementarse con *La ciudad letrada*, de Ángel Rama hipotetizando que Rama se anticipó desde 1984 a González Echevarría, quien editó *Mito y archivo* en inglés en 1990. Rama plantea que la América del siglo XVI como basti6n de control neocolonial, representa “el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes. Una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma, estaban estrechamente asociados a las funciones del poder”; de allí que la funci6n poética fuera utilizada por letrados como “una escritura de compra-venta hasta en una oda religiosa o patriótica” (pp. 25-29). En ese caso, a trav6s de las ciudades, “La evoluci6n del sistema simbólico siguió siendo impetuoso a trav6s del tiempo” (p. 34).

el de la *ciudad letrada* pues Carpentier trabaja en el plano de la primera como ciudad de significaciones, que ordena e interpreta la ley. Lo que se observa allí son los signos duales de las ciudades literarias latinoamericanas: el paso del espacio mítico a la utopía degradada*. De la ciudad en tanto intención legalista, pero que, desde el plano simbólico el escritor la fija como ciudad letrada. Desde el otro ángulo, en el campo de los significantes, aparece la ciudad real, física, donde el visitante suele perderse en su multiplicidad y fragmentación (Rama, 1984, p. 37). Para Juan, en sus propias contradicciones, significa su huida el escape a nuevas dimensiones: raciales, históricas, religiosas. El cuento encarna, entonces, como una representación de la ciudad letrada, con nuevas significaciones, nuevas utopías, ya no degradadas. En la Literatura como nueva, como otra, ahora sí, otra, una nueva Historia.

De alguna forma, el cuento es una proyección de los contrastes del archivo, de la sujeción del significado y de la norma aplicada: el viaje como un contrato de sujeción a la ley de Felipe II, pero al mismo tiempo, genera, en otra proyección, la fuga en el Mundo Nuevo, a la selva, como el cuento de Carpentier “Los fugitivos”. De manera parecida, es otro viaje a *otras se-*

millas, a otras culturas, al encontrarse con el judío, el calvinista y Golomón, el cimarrón, y más tarde con doña Mandinga y doña Yolofa. El crisol de razas martiano o de Vasconcelos, aun fragmentado, se logra mediante la literatura, en un encuentro simbólico, en el mestizaje de la literatura y los cuerpos de los protagonistas, es decir, en el cruce intercultural.

Desde una lectura de la aún incipiente identidad latinoamericana muestra, hasta esa fecha de publicación del cuento (1948) (¿?), la proyección, la posible construcción de una entidad compleja, heterogénea y cultural, como formación étnica que desarrolla después sus características densas. Aquí la noción de archivo no solo se refiere a un grupo de personajes como extrapolación del tejido cultural sino de una transformación y su inserción como complementación de signos coherentes e inseparables del marco cultural y social, en concordancia con lo que proponen Lotman (1996) y Bajtin (1993). Integración que sucede en el plano de la cultura, entendida por Clifford Geertz como urdimbre de significaciones. De allí que “El camino de Santiago” pueda ser leído como documento de cultura y monumento, es decir, signo del pasado y el presente, conformando con ello una forma de invención y de reinención de América. Si se ha afirmado que lo real maravilloso (a partir de *El reino de este mundo*), mediante una lectura cuidadosa, se constituye una muestra o versión de la antropología ameri-

* Apelo al nombre de un ensayo de Fernando Aínsa titulado “Del espacio mítico a la utopía degradada. Los signos duales de la ciudad en la narrativa latinoamericana”. En *Revista de Cesla* (2000). No. 1.

cana (Espina Prieto), con ello se demuestra, una vez más, que la narrativa y la poesía como estructuras artísticas que compilan, plantean y desarrollan la "metáfora epistemológica" de Umberto Eco, como "complementos de mundo" autónomos y personales, ocupan, revelan y representan identidad, sueños y discursos, a la cultura de la época, se puede hipotetizar a Carpentier (apelando a Geertz y su concepto de *descripción densa*) como un creador de discursividad densa a la que acuden, de manera libre, el barroco en tanto recurso exacerbado de la imaginación, configurando una narración pluridiscursiva, por la que confluyen lecturas interdisciplinarias que se convierten en una cosmovisión multicultural, en fin, una búsqueda, como lo latinoamericano, en un palimpsesto del que surge el ser humano, su carácter y cultura transfigurada en una poética antropológica.

Este cuento, y las posteriores novelas de Carpentier, generan inestabilidad e indeterminación literaria de índole genérica merced a su hibridismo multidiscursivo, pluricultural. Estas narraciones son los prolegómenos de la subsiguiente narrativa y poesía latinoamericana. En palabras de Carrasco (2002), pertinentes para la literatura latinoamericana desde Onetti, pero que adquiere especial consistencia en Borges y Carpentier, los resultados son textos mutantes, que conllevan una *antropología poética* (como lo ha señalado Carrasco para la literatura del Cono Sur, especialmente de Chile,

pensando en nuevos conceptos ante las nuevas necesidades teóricas. Para Carrasco (2002) la antropología poética contempla

la ruptura de niveles y normas de género, de estilo y de contenido semántico. Los conceptos y modelos de la física cuántica, la historia, la teología, la biología evolutiva, han contribuido a la creación del *Cántico Cósmico* de Ernesto Cardenal [...] tal como los modelos del materialismo histórico y dialéctico habían motivado el *Canto General* nerudiano, y la narración de viajes, la descripción geográfica, el relato mítico y la pedagogía de la escuela activa el *Poema de Chile* de Gabriela Mistral; la zoología como correlato simbólico de tipos humanos algún libro de Nicolás Guillén; y el traslado de contenidos históricos, contingentes y referenciales desde la historia, la crónica o el reportaje a los poemas de Nicanor Parra y Enrique Lihn, o la conformación de sus poemas como noticia, alusión histórica o comentario ideológico (p. 207).

La heterogeneidad de discursos conlleva esta propuesta de antropología, pero en este caso se puede hablar de una *poética antropológica*, de un hibridismo cultural más amplio.

Carpentier, el nuevo cronista

Desde la perspectiva de la literatura de viajes (como otra forma de archi-

vo) o de los nuevos cronistas, la de Carpentier se eleva, gracias a su lenguaje, por encima de las de los viajeros de los siglos XVI y XVII, caracterizados por López Varelo (1997) por: objetividad analítica, préstamos y referencias a otros autores, reflexiones filológicas, noticias sencillas, descripción de paisajes míticos. La mirada del nuevo cronista Carpentier, encarnado en Juan de Amberes, a este respecto, tendría más que ver con la de Marco Polo, al observar un nuevo universo, pero no exótico, sino bárbaro, un contraste, y luego un juego de la declinación. El análisis de Varelo, cabe de igual forma, a la mirada de Juan el europeo, pero antes que nada, al narrador, que a veces no suele trasladar su mirada al personaje. Anota Varelo otras características acerca de los cronistas:

Las deficiencias literarias del narrador se ven enriquecidas por la multiplicidad de imágenes que aporta, precisamente porque el desborde informativo le empuja a aumentar cualitativamente la visión que le atrae en un aparente pérdida de su personalidad como viajero (p. 231).

De manera parecida, acuden “analogías léxicas y adjetivaciones sensoriales” mediante “yuxtaposición de informaciones paralelas” (*Ibid.*). El barroco carpenteriano tiene iguales sustratos.

“El camino de Santiago”, desde esta

perspectiva, encierra una sedimentación de voces en la que cada uno de sus personajes representan epítomes genéricos: el católico, el protestante, el judío, el gobernante, el regente, el cimarrón tráfuga y las esclavas, los inquisidores. Juan de Amberes representa las fases del engaño, la máscara, y, de alguna manera, las diversas perspectivas de un europeo o de la Europa de la época: peregrino, romero, tamborero, soldado, estudiante, indiano. Actor de una comedia barroca, la mirada irónica de Carpentier lo ubica, sin embrago, en el reconocimiento del otro. El cuento se destaca, así, como muestra de una crónica, de un develamiento, pero esta nueva crónica tiene la mirada perspectivista, colocando su “pica” en ambos continentes, sugiriendo que la extensión de situaciones en cada mundo es la prolongación del otro: Inquisición, matanzas de protestantes en Europa y América, corrupción, cumplimiento de la ley en las dos orillas continentales. El mito del paraíso perdido, del exotismo y del tiempo detenido en América es solo un juego mitificador de los europeos. Las Indias o el Nuevo Mundo son el reino también del desengaño.

Se trata de la reinención de la narrativa americana, de reconocer la alteridad, de introducir la modernidad como una experiencia releída desde dentro, cuya poética apunta a redignificar, replantear, todas las significaciones y sentidos. De superar las renunciaciones y modelos no pertinentes de la novela europea, así como de la

novela de la tierra o novelas telúricas americanas, pues en un mundo nuevo, poscolonial, el arte puede articularse a partir de relatos inmemoriales, a través de una “desescritura”. No en vano, señala González Echevarría (2001, p. 42), Carpentier había leído también a algunos antropólogos como Lévi-Strauss y Michel Leiris durante su viaje-exilio en Nueva York. Ello lleva a una reflexión de González Echevarría aplicada al protagonista de *Los pasos perdidos*, que coincidiría con la poética consciencia antropológica de Carpentier:

Desempeña esos papeles porque ya ninguno es vigente, ninguno le proporciona el apoyo ideológico para llegar a la verdad, a un comienzo, a un origen. Su propia historia es la única que puede autenticar, esto es, la historia de su propia búsqueda y recolección de historias, la narración de historias pasadas, la repetición de sus formas (*Op. cit.*, pp. 43-44).

Crónica y tiempo barroco en “El camino de Santiago”

La sedimentación del tiempo, es, de hecho, una forma archivo del cronotopo. El espesor cronológico se convierte en una metáfora del tiempo histórico distorsionado, del tiempo rehecho. El tiempo barroco es aquel que condensa la caída, la negación, el tiempo reminescente lezamaniano. Como viene a mostrar Juan el indiano, en el gran teatro del mundo

carpenteriano, el viaje representa un desplazamiento no solo de la Historia sino de la personalidad, de la cultura. Él manifiesta esa reencarnación no solo tropológica sino cronotópica. En “El camino de Santiago” la intercomunicación de lo temporoespacial dentro de las coordenadas socio-históricas del momento en que se realiza el viaje supone una fuente de información para revelar la mentalidad de los personajes involucrados. Carpentier condensa en este cuento el tiempo como una compilación de datos históricos, etnográficos, religiosos, de contextos, etc. Juan el viajero abre el espacio geográfico como espacio de/en el tiempo. En este sentido, Carpentier rompe con la linealidad de la aventura y narrativa de viajes y crea el doble tiempo, el tiempo corregido, o mejor aún, el tiempo de la reconciliación, el tiempo multicultural de metamorfosis, encarnado en Juan el indiano. Para Magnarelli (2009, p. 71) en la obra de Carpentier el viaje es sucedáneo de una empresa fútil y se convierte en una trayectoria circular. Hasta el capítulo IV, Juan es un europeo español que ha visto en Burgos a un indiano y un negro realizando actos de magia, retórica barata y mitificación de Lo Americano, pero a partir del capítulo X, la historia (como en Borges) se repite con leves variaciones, entre ellas, la del encuentro, ahora en Sevilla, entre Juan el romero con Juan el indiano, la condensación y re-uniión de personajes y de tiempos conviene en convertir el relato. El capítulo X supone otro palimpsesto no

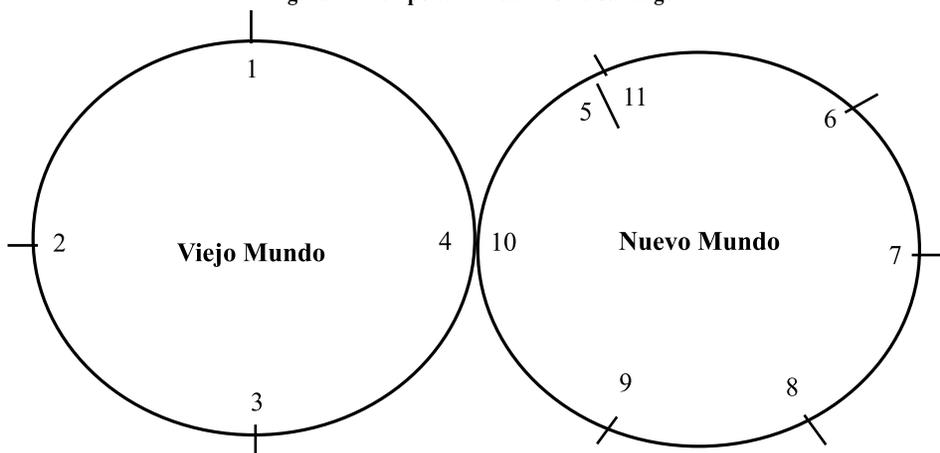
solo archivístico o cultural, sino literario y de máscaras al enriquecerse la historia del innominado indiano y el negro que aparecieron en el capítulo IV.

Desde esta óptica, los capítulos del I al IV resultan de la introducción del discurso del Viejo Mundo, mientras que a partir del capítulo V significa el final parcial con Europa, un adiós, borrar el tiempo (la historia): “Dice ahora, a quien quiera oírle, que regresa de donde nunca estuvo” (1981, p. 29). El V constituye un capítulo-bisagra: puerta con el Nuevo Mundo, cruce de culturas en Burgos. En el reloj de la Historia (ver figura El tiempo en “El camino de Santiago”) todo se puede componer, refutar. La narración (aquí literaria, es decir, hermenéutica) de Carpentier transforma y se transforma: leer por segunda vez significa re-figurar, resignificar, re-hacer el relato. Así, la segunda parte desde el capítulo

VI hasta el IX, se da un cruce entre la farsa, el desengaño de la utopía y el sueño del retorno, pero sobre todo, desde el plano narracional. Ahora la historia del indiano y de Golomón se magnifica, estableciendo quizá Carpentier que la nominación de los personajes del capítulo IV constituyen una negociación con la Historia, con el Nuevo Mundo, un enriquecimiento del que deriva que conocer su prehistoria, constituye un crecimiento multicultural. Pero también que el viaje, a diferencia de lo que afirma Magnarelli, de carácter fútil, Carpentier lo considera una condensación multicultural, un entrelazamiento de nudos, reunión o tejidos étnicos, históricos, culturales.

El capítulo X, designado también como circular, podría entenderse con lo que señala González Echevarría (1993) acerca de la doble visión del Retorno en Carpentier, atributo del

Figura: El tiempo en “El camino de Santiago”



Tomado del artículo de Magnarelli “El camino de Santiago” y la picaresca de Alejo Carpentier, 1974

“viajero permanente” en su época madura, comenzada en los años 40. Más allá de ello, lo que se observa es un palimpsesto que revela los diversos niveles de la encarnación barroca y de sus niveles discursivos: retrato de lo europeo, autonomía americana, espesura de lo musical conjugándose en tanto palimpsesto de diversos niveles estructurales: es decir, el tiempo se convierte en un eje de espesura semántica, estructural y en el nivel anacrónico de la historia. Según ha señalado Benítez Rojo*, “El camino de Santiago” ha adoptado la estructura genérica del “Canon *perpetuus* a 2 (núm 2)” de Bach y Carpentier la reescribe†. Como copia de tal movimiento musical, el cuento retrasa el movimiento del tiempo, según lo ilustra Benítez (1983, p. 297), así:

Tema: do re mi fa sol la si do re mi ...

Copia: - - do re mi fa sol la si do

El resultado de esto, es una estructura encadenante a través de compases que se van retrasando en el relato a partir del capítulo X, con lo cual se consigue una dinámica infinita, creando una paradoja de *tiempo-no-tiempo*. En la escritura es imposible lograr este fenómeno de interdicción. No obstante, entre el capítulo IV y el X,

* Benítez Rojo retoma a Hans y David en Musical *Offérin* By Johan Sebastian Bach. Autentic Text and versión For Pratical Performance (1944), quien analiza la partitura detalladamente.

† Benítez señala también que, siguiendo tal analogía musical, “Viaje a la semilla” se guía por el “Canon a 2” (núm. 9) y “Semejante a la noche” por el “Canon per tonos” (núm. 6) (1983, p. 246).

se perciben los *temas* y las *variaciones*, con las consecuentes yuxtaposiciones históricas y semánticas en el capítulo X, o lo que denomina Benítez Rojo “una densidad o grosor paradigmático de mayor grado que en el IV”, así como la asunción de una “carga semántica del protagonista” (pp. 397 y 309). Se trata, como expresara Carpentier, de “hacer recurrir la historia”, pero esta recurrencia, esto juego de superposiciones representa también la expresión de una ideología, de una segunda oportunidad entre la unión de la utopía y el desengaño, además de las convergencias raciales y culturales.

La “pica” que establece Carpentier en la piel de la narrativa se metaforiza también como una “pica” histórica: la coexistencia de las unidades discursivas, temporales, históricas y espaciales, en un diálogo sin distinciones con Europa en un punto coyuntural de la inflexión histórica. Existe, entonces, ciertas repeticiones e igualdades, solo que con diferentes estructuras económicas o espaciales, pero dicha unión es mucho más verificable entre los personajes: son una repetición ampliada de los del capítulo IV a los del X, pero esta versión ampliada (este viaje) conlleva el conocimiento, la claridad que significa conocer el Nuevo Mundo, dialogar con él. Los personajes innominados del capítulo IV adquieren, en su papel de *Döppelgänger* culturales del capítulo X, una traslación, un cambio ontológico: “*Soy el otro enriquecido por su cultura*”.

El Regreso como exhumación y asimilación conlleva un proceso de transculturación. En este caso la dominante (musical, narrativa, artística) representa el movimiento perpetuo de la cultura. Se trata, en sí, de un sueño de armonía cultural en el siglo XVI, de pica cultural revertida. Carpentier apela a un espejo histórico de retroalimentación: el neobarroco carpenteriano establece una corrección histórica, un *episteme* rupturista, una expiación catártica, el repliegue de la univocidad del eurocentrismo, una especie de desasimilación en el enriquecimiento de Juan de Amberes, o de Flandes, por Juan el Indiano. Una reversión de la historia a través de una Reconquista por Retorno. Acaso “Viaje a la semilla” contiene igual sentido: se reescribe hacia atrás porque el retorno a la historia, el diálogo de las orillas es la mejor representación. El vacío histórico-cultural puede ser reemplazado por la Nueva Historia de la literatura. Lo Maravilloso en tanto muestra de la posibilidad de lo Infinito se asume como espacio explicativo, redención socioantropológica y cultural. “El camino de Santiago” juega a ser la recomposición del no-lugar del mito. Las palabras de Zunilda Gertel relacionada con *Terra Nostra* de Carlos Fuentes son atinadas para la narrativa de Carpentier, muy de acuerdo con lo neomítico de Lotman: “son ejemplos significativos de esta evolución de la novela hacia un discurso cultural, de sentido postmítico” (p. 64).

Para el mismo Fuentes (p. 12) la novela

se muestra como deseo, como proyección, como ambición. Como epopeya incursiona en el campo de lo histórico, y, al mezclar los tiempos, darle un efecto arquetípico y homologarlo con lo natural y lo social, entra en el plano panestético, característico de lo mítico. En la óptica de Lotman (1996), el “pensar mítico” hace parte del interés del escritor latinoamericano por empezar a decodificar su propia cultura e historia, como una revisitación de las creencias populares (p. 209). Ello es notable en “Viaje a la semilla”, “El camino de Santiago” o “Semejante a la noche” pues en ellos aparece la metáfora de la escritura que se inscribe en los espacios míticos e históricos, aparentemente desde fuera porque los ejes temáticos involucran un amplio espectro en el que caben lecturas que van desde lo sexual, lo religioso, lo antropológico hasta los símbolos, la muerte, el espacio, etc. Sin embargo, lo que nos interesa es lo que se reflexiona, lo que se escribe desde dentro. Podría agregarse algo más: que la narrativa de Carpentier se inscribe en la noción “neomitológica”, es decir, una readecuación o una puesta en escena neobarroca, en el sentido que plantea Lotman (1996, p. 221) al describirla como “altamente intelectualizada, orientada a la autorreflexión y la autodescripción”. Se colige allí una relación entre cierta combinación del carácter estético del ser y del mito que se convierte en forma artística, bajo lo cual sucede una más profunda penetración en sus misterios. Mundo y texto son uno, con lo que se piensa que

su existencia se efectúa más allá del tiempo. Obra centrípeta y centrífuga a la vez, sus relaciones se estrechan con la novela de la modernidad, que reactualiza, parodia, engulle géneros. Se intenta rehacer un mundo perdido: crearle culturas, comportamientos, e introducirlo paralelamente al universo establecido. Liberar –como dice Fuentes–, a través de la literatura, “los espacios simultáneos de lo real” (p. 9).

Sí, como indudablemente Carpentier se apoyó en los mitos para mostrar el Mundo Nuevo, lo Real Maravilloso hace parte de esa mitificación. El barroco carpenteriano, especialmente en “El camino de Santiago”, consiste en la alternancia de signos, o mejor, niveles de signos que entran y salen para demostrar la posibilidad discursiva del barroco literario como memoria, como sincronía de diversos niveles, una productividad no acabada. Pero también, se registran las alternancias de signos históricos, culturales, geográficos, la recurrencia temporal como transfiguración reiterada, recuperada, del olvido histórico.

Lo Real Maravilloso y su escritura neobarroca revelaron la conciencia crítica, ideológica, de la asimilación del discurso histórico, del Archivo como un conocimiento para desarrollar nuevos caminos: un espíritu y sentido propio, búsqueda de los orígenes, reflexión y elaboración de la historia y la creación de una conciencia americana autónoma, independiente.

Referencias

Bajtín, M. (1993). *Problemas de la estética de Dostoievski*. Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Benítez Rojo, A. (1983). “El camino de Santiago, de Alejo Carpentier, y el *Canon perpetuus* de Juan Sebastián Bach: paralelismo estructural”. En *Revista Iberoamericana*, XLIX(123-124), abril-septiembre. Extraído de: revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/.../378...

Carpentier, A. (1981). *Cuentos completos*. Barcelona: Bruguera.

Carpentier, A. (2003). “Los puntos cardinales de la novela en América Latina”. En *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría crítica literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Carrasco M., I. (2002). Interdisciplinariedad, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual. *Estudios Filológicos*, (37), 199-210.

Calasans Rodrigues, S. (1995), en *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez* (Comp. y prólogo de J. G. Cobo Borda). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Gertel, Z. (1981). “Semiótica, historia y ficción en *Terra Nostra*”. *Revista Iberoamericana*, XLVII(116-117), 63-72. Consultado: julio de 2011. Extraí-

do de <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/3642/3815>.

Fuentes, C. (1969). "La segunda lectura". En *La nueva novela hispanoamericana, Cuadernos de Joaquín Mortiz* (pp. 58-67). México. Reimpreso en *Cien años de soledad*. (1997). Bogotá: Norma, Colección Cara y Cruz.

González Echevarría, R. (2000). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.

González Echevarría, R. (2001). Mito y archivo de nuevo. En *Otro Lunes. Revista hispanoamericana de cultura*. 5(18). Madrid, España. Extraído del sitio <http://otrolunes.com/?hemeroteca/numero-18/sumario/este-lunes/mito-y-archivo-de-nuevo-roberto-gonzalez-echevarria>. Consultado septiembre 15 de 2011.

Lotman, I. (1996). *La semiosfera. I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Fronesis, Cátedra, Universitat de València (Traducción: Desiderio Navarro).

López Varelo, M. (1997). "Discurso historiográfico y narrativo barroco en los libros de viajes del siglo XVII". *Revista de Filología Románica*, II(14), 225-236. Madrid: Universidad Complutense.

Magnarelli, S. (2009). "El camino de Santiago" de Alejo Carpentier y la picaresca. *Revista Iberoamericana*, 40(1974), 65-86. Universidad de Pittsburg. Extraído de <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/2550/2738>. Consultado en julio 2011.

Ospina Prieto, R. (2004). "Lo Real maravilloso revisitado. ¿Una antropología caribeña?" Conferencia inaugural de la VII Conferencia Internacional de antropología. Cuba: noviembre de 2004. Descargado de: www.cuba-arqueologica.gov. pág. 1.

Rama, Á. (19854). *La ciudad letrada*. Hannover: Ediciones del Norte.

Rubio Hernández, A. (2007). "La escritura en el archivo. Mecanismos de dominio y control en el Nuevo Reino de Granada". En *Estudios Políticos*, (30), 143-165, enero-junio, Medellín.

