

I.

Las voces en la narrativa de Jaime Ibáñez: *Cada voz lleva su angustia*

Julio César Goyes Narváez

Palabras iniciales

Leí la novela *Cada voz lleva su angustia*, por casualidad, en mil novecientos ochenta y cuatro. Era la quinta edición, una publicación popular, en papel periódico, dos tomos (128 y 129) de la colección del Instituto Colombiano de Cultura, Ministerio de Educación Nacional, 1974. De esa lectura me quedó el interés por el tono lírico, el argumento y, sobre todo, por la forma como hablaban y pensaban los personajes. Ahora voy a intentar dibujar un mapa y escribir unas cuantas ideas en torno a ese mundo lírico y trágico que brota de la realidad cuando la madre tierra, apasionada y estéril, abandona, como una mujer decepcionada, al hombre que la amó y explotó por mucho tiempo.

Cuando comencé a indagar sobre Jaime Ibáñez y su obra tenía la seguridad de que iba a recopilar buen material crítico y biográfico; para mi sorpresa, nada o muy poco existe en materia de crítica sobre el novelista y la novela, con excepción de *Un hueco en el aire* (1968), su última novela, de la cual el profesor y novelista Álvaro Pineda (2001) escribe tres páginas, nada halagadoras. De *No volverá la aurora* (1943a), *Cada voz lleva su angustia* (1944), *Donde moran lo sueños* (1947) y *Los trabajos y los días* (1954) pude encontrar algunas notas de prensa y alguna que otra reseña interesante, como la del humanista y antiguo director del Instituto Caro y Cuervo Rafael Torres Quintero que citaré en su momento.

Quiero observar que no se ha hecho justicia a la obra de Jaime Ibáñez, poeta, novelista, ensayista, periodista, editor y pintor, más específicamente acuarelista. Acostumbrados como hemos estado a seguir el canon establecido, a incluir o excluir según el criterio de quien se considera competente para decir lo que se debe leer o no, perdimos durante mucho tiempo la posibilidad de encontrar, habida

cuenta de las fallas de estilo, adecuación del lenguaje y construcción de personajes, la germinación de escritores que presionaron hacia la ruptura, adelantando la secularización y modernización literaria en Colombia.

La obra narrativa de Jaime Ibáñez no es quizá tan decisiva, como sí lo es la obra de Zalamea Borda en *Cuatro años a bordo de mí mismo* (1934), para reconfigurar los orígenes de la novela moderna en Colombia, que Gabriel García Márquez llevó a su máxima expresión; no obstante, sin la narrativa de Ibáñez y la de otros de sus contemporáneos, como Uribe Piedrahíta, Osorio Lizarazo y Caballero Calderón, no podríamos comprender en toda su hondura e historicidad cómo se fue fraguando el realismo local en su búsqueda por abandonar el costumbrismo didáctico y encontrar lo universal, a partir de mirar poéticamente la naturaleza contradictoria del hombre y su entorno, cómo se fueron construyendo los personajes cada vez más contemporáneos, atrapados en una civilización cada día más materialista y técnica, desarrollando su atmósfera psicológica, contundente, descarnada, lúcida y trágica.

Manifiesto mi agradecimiento a los familiares del poeta y novelista Jaime Ibáñez, especialmente a su hija Amparo Ibáñez y a sus dos nietos, Ana María y Santiago Montaña Ibáñez, quienes abrieron sus recuerdos y dispusieron con amabilidad e interés datos, recortes de prensa, fotografías y un estudio monográfico, todavía en borrador, de Santiago Montaña.

Notas para una biografía

Jaime Ibáñez nació en Manizales en 1919, mientras su padre, Alfredo Ibáñez, y su madre, Eva Castro Niño, viajaban por razones de trabajo en una comisión del Royal Bank. La ascendencia cundiboyacense de la familia Ibáñez Niño fue un hecho definitivo para enmarcar sus dos primeras novelas: *No volverá la aurora* (1943) y *Cada voz lleva su angustia* (1944); así como el incendio ocurrido en la capital manizaleña, mientras él era todavía un niño, lo que fue para *Donde moran los sueños*.

Las relaciones entre él y su madre no fueron tan íntimas y cálidas; ella era una señora bien arreglada y de costumbres impecables, al igual que su padre, quien, con la misma fuerza de la costumbre, hizo de Jaime un joven relacionado con el círculo político y por cuenta propia, lector de Dostoievski, Knut Hamsun y Gorki. Fue un intelectual de izquierda, un demócrata liberal, un romántico que quería ser muy ilustrado, alcanzando todos los niveles del conocimiento posible, como recuerda su hija. Nada extraño para los intelectuales de la época. Una vez fue invitado a participar del naciente partido comunista y aunque estaba más de

acuerdo con este sistema que con el imperialismo estadounidense, no aceptó; quizá porque, como escribe en uno de sus ensayos, «no se trata de limitar la función social del escritor a su misión como heraldo de una determinada ideología política» (Ibáñez, 1945, p. 66). Nacido en medio de la más descarada invasión estadounidense, el desempleo y el agotamiento agrario, vivió de joven los procesos del nacionalismo, la protección de la economía y la autonomía nacional, la congregación masiva en centros urbanos de las clases obreras y, con esto, la desaparición y destrucción de la identidad del campesino.

Hacia 1944 surge «la generacioncita», como la denominaron irónicamente sus predecesores *Los piedracielistas*, paradigma del poder literario, humanista y político en los años treinta y cuarenta del siglo XX en Colombia. «La generacioncita», a la que pertenece Jaime Ibáñez, estaba integrada por jóvenes menores de 30 años. Santiago Montaña dice que estos intelectuales se habían formado para ejercer el poder en medio de conflictos sociales y políticos que no se tuvieron en cuenta por quienes hasta entonces habían gobernado el país. La revolución en marcha, dirigida por el gobierno liberal de Alfonso López Pumarejo, intentó de forma tardía modernizar las instituciones y llevar a cabo la reforma agraria, a fin de estar a tono con las innovaciones tecnológicas y los adelantos científicos del siglo XX. Estos impulsos en marcha permitieron que los intelectuales y escritores de la época se interesaran seriamente y desde diferentes puntos de vista por los problemas nacionales; rondaban entonces los fantasmas de las bananeras, las huelgas del río Magdalena, la lucha sindical, los inconformismos sociales y las ideas controvertidas del progreso y la secularización.

Al tiempo que finaliza los estudios de derecho en la Universidad Nacional de Colombia publica su novela *No volverá la aurora* (1943a), en la que la tragedia humana está en la psicología de sus personajes, aquella angustia interior que se desarrolla en la desolación de los ambientes y en los diálogos líricos que sumergen al lector en ese espacio vacío que es la frustración y la incapacidad, la desolación y la impotencia. La tierra clama a través de voces que se pierden en los días de intenso verano de la Sabana de Bogotá y el altiplano cundiboyacense, voces que no logran fecundarse en vientres estériles. Es esto lo que permanece en su siguiente obra, *Cada voz lleva su angustia* (1944).

Su disciplina y compromiso con la academia lo llevó, en el año de 1944, a ser nombrado jefe de Extensión Cultural de la Universidad Nacional, cuando Gerardo Molina ocupaba la rectoría. A los 25 años ya estaba liderando procesos de divulgación literaria que luego culminarían con la publicación de la revista *Cántico*, que en sus propias páginas testificaba la producción de lo que por aquella época fue lo más representativo y visionario de la literatura colombiana. Ese grupo de jóvenes que se percató de las problemáticas sociales, de los conflictos de identidad

del pueblo y también de la identidad propia, optó por la poesía, la novela, el ensayo, el teatro y la pintura como medios expresivos y de acción política.

Siempre de sastré y bien arreglado, como su madre, de carácter fuerte e ideológicamente crítico, mantuvo relaciones con miembros activos de la política como Leopoldo Lascarro, designado secretario del ministro de hacienda en 1944, quien años más tarde le pidiera que le ayudara a organizar unos escritos que había dejado su difunta hija Elvira Lascarro, una joven de tan solo 20 años, que el mismo día de su muerte le entregara a su padre un cuaderno y otros papeles con poemas escritos durante una extraña enfermedad. El texto organizado fue publicado un año después de su muerte, en 1951. Las palabras de Ibáñez sobre la poesía de Elvira recuerdan su propia obra: «versos –y versos de tan honda penetración psicológica, de tan ardiente pasión humana– mientras vivió».

Desde 1940 hasta mediados de la siguiente década se puede considerar la etapa más prolífica de este escritor que estaba a punto de pasar de «príncipe a mendigo». Estos fueron los años donde recibía en su casa a distinguidos personajes de las letras y la cultura internacional; Pablo Neruda fue uno de ellos. Amparo Ibáñez recuerda la enorme humanidad de Neruda en la sala de su casa en Chapinero, al igual que el gusto de su padre por las tertulias, por conservar las amistades y por el licor, que más tarde lo conduciría desdichado al silencio y al olvido por parte de quienes lo conocieron.

Vendrían años que hallan su metáfora en la fuerza no controlable de la naturaleza, buenas épocas para la siembra, una constante y ascendente cosecha, pero en los tiempos de mayor producción la tierra se vuelca y empieza a irse con el viento, hecha polvo con los sueños se desvanece y se escapa de entre las manos del poeta. Atrás quedaron en la memoria de pocos y de pocas páginas amarillas o borrosas filminas, los sonetos y cuentos, como también los paisajes de la frondosa Sabana, escenas bucólicas que desde su infancia no visitó más, pero que en sus últimos días reprodujo en acuarelas fluidas y transparentes, algunas como estertores del trágico sentimiento de la pérdida de sí mismo y otras para venderlas y poder sobrellevar su vida de lírico ebrio, de quijote desolado, tal como lo adivina León de Greiff en un retrato que le hizo el 12 de marzo del 1947 y que reposa en una filmina, junto a otras de sus acuarelas, en la Biblioteca Luis Ángel Arango.

Jaime Ibáñez fue un hombre que por su preocupación por las condiciones del pueblo tuvo la iniciativa, junto a su mujer, Celia Fonseca, y otros amigos, de fundar la Universidad de América. Cuenta Amparo Ibáñez, la mayor de cuatro hijos, que por aquellos días de 1950 los cargos de su padre iban desde rector y profesor hasta ser «el de los tintos y del aseo», sin duda ingente empresa que, además de su

corto y exitoso recorrido en el ámbito de las publicaciones impresas, le otorgó reconocimiento tal como para representar a Colombia en el Congreso Internacional de la Paz, celebrado en Helsinki en 1955, y otras ciudades asiáticas, de las cuales traería experiencias ideológicas que seguirían marcando su pensamiento y su escritura.

A su llegada de esta travesía por tierras lejanas se encontró con que su obra, fundada en pro de la educación de jóvenes de escasos recursos, había sido usurpada por altos funcionarios del gobierno que la consideraban promulgadora de ideas comunistas, no convenientes ni para reaccionarios conservadores ni para izquierdistas liberales. Coincidió por esa época con «la casería de comunistas» desatada por el senador McCarthy, en Estados Unidos de América. En un país donde la violencia se justificaba por la búsqueda de bienestar para el pueblo, que no dejaba espacios para reconsiderar el debilitamiento y destrucción del campesino como forma sociocultural mayoritaria, se desarrolló aún más el sentido trágico y romántico del novelista, poseedor de una amplia percepción de las condiciones sociales y lleno de grandes proyectos; tal vez por orgullo y por la falta de decisión para romper con el silencio, permitió ser arrojado fuera del que fue su logro más alto y concreto, la Universidad de América, y su posterior cierre. Este hecho que decidió por él inclinó la balanza de quien solamente podía ser «príncipe o mendigo», según les manifestaba a sus conocidos.

Como escritor, Jaime Ibáñez surgió en medio de la sensibilidad «piedracielista» y le fue difícil abandonarla, por lo menos en lo que respecta a su lirismo impresionista y su poética sobre la naturaleza. Escribió versos, como él mismo decía, versos numerosos que se publicaron en libros y revistas.

Su reflexión y crítica acerca del pensamiento moderno y la literatura universal y local las virtió en ensayos, algunos de largo aliento y honda argumentación, como *Rilke, poeta del amor y de la muerte*, *El dolor de la tierra en Dostoiewsky*, *Hansum hijo de la naturaleza*, *El arte y las relaciones humanas*, *Introducción al estudio del arte social*, *La novela como posición de lucha*, *Gorky y Andreiev* y *Los contenidos abstractos de la poesía en Colombia*, recogidos en torno al título *Los trabajos y los días* inspirado en Hesíodo, publicado en Bogotá en 1954 por la editorial Los Andes. Allí recoge textos escritos desde 1945 hasta 1952, muchos de ellos fueron originalmente conferencias pronunciadas en Colombia, Ecuador y Venezuela, algunos publicados en periódicos y revistas y traducidos a otros idiomas.

Su primera novela la publicó cuando apenas tenía 24 años. *No volverá la aurora* es una narración de iniciación en el oficio, atrevida en el contacto regional con lo universal y profundamente romántica, puesto que Gerardo, el protagonista, es un

ser trágico cuyo destino le es impuesto desde afuera de una manera onírica y espectral, de allí que el lenguaje se torne poético y simbólico, al intentar penetrar en la oscuridad platónica que expresa la realidad extraña y lúcida que hay también en el fondo de nosotros. El joven Ibáñez le apuesta en este relato a lo interior, a lo psicológico, mezclando saberes y oficios, ideas e imágenes, sin detrimento de las fuerzas sociológicas que conviven en las realizaciones de los seres. Pero no es la historia y sus conflictos lo que le da el carácter humano, sino precisamente la poesía, por ello toda novela es poética.

En esta narración encontramos una de las características que estructurará su segunda novela: la voz interior que fluye y palpita como la sangre, la que maneja los hilos de la vida como en un panteísmo sinestésico y secreto. Andrés Holguín, en el prólogo a *No volverá la aurora*, parece adivinar «esa evolución hacia el hombre, ese paso del paisaje al corazón, necesario sin duda en la novela americana» (1943a). En el capítulo XVI de la novela leemos:

Solo en medio de esta voz. Como si la hubiera escuchado aún antes de que sus ojos conocieran los astros y las violetas, de que su nariz percibiera el olor de la tierra y el aliento de la sangre caída. Antes de que sus oídos oyeran la melodía del cielo que respira, antes de que a su tacto llegaran la luz y la sombra. Antes mucho antes de eso. Cuando la primera sangre de hombre se encendió sobre la tierra como una antorcha iluminando la creación, y contempló, por vez primera los árboles, las bestias y las palomas (1943a, p. 320).

Siguiendo al escritor noruego Knut Hansun (1859-1952), premio Nobel de Literatura en 1920, Jaime Ibáñez oscila entre el misticismo irracionalista, puramente romántico, trágico, existencial, de su primera novela, a una combinación panteísta y personal de la naturaleza en *Cada voz lleva su angustia*, su segunda novela, que apareció por primera vez en 1944. Hasta la fecha ha tenido cinco ediciones, una en francés¹. Frente al éxito de la novela, las negociaciones para llevarla al cine no se hicieron esperar; sin embargo, solo hasta 1964 el director de cine mexicano Julio Bracho pudo realizarla. La adaptación la hicieron el mismo Bracho, Fernando Laverde, Alejandro Cotto y Bernardo Romero Pereiro. El camarógrafo fue Alex Phillips y los actores Lyda Zamora, José Galves, Enrique Pontón, Judy Henríquez,

¹ Se conocen cuatro ediciones en español y una en francés, traducida por Edmond Vandercammen, en 1950. Las ediciones colombianas están fechadas así: Editorial Santafé, impresión en la Librería Leticia, Bogotá, abril de 1944, 339 páginas; la segunda edición también es de Editorial Santafé y corresponde al mismo año, las mismas páginas; la tercera edición es de Ediciones Gamma, 1961, 253 páginas; y la cuarta edición es del Instituto Colombiano de Cultura, 1974, colección popular, 2 tomos (128,129), 1974.

Carlos Muñoz, Gaspar Ospina y Jaime Velásquez. La filmación se llevó a cabo en las poblaciones de Soacha y Tocancipá. La película se estrenó en Colombia a mediados de 1965 y en México a principios de 1966 (Martínez, 1978, p. 259)².

A pesar de que la casa productora de la película Colfilms recibió muchas críticas por su política extranjerizante, al traer a directores y camarógrafos mexicanos como Bracho y Phillips, tuvo una magnífica acogida hasta el punto de elogiarla como «la mejor película que se ha filmado en Colombia». Fue una experiencia importante en el paso al cine industrial nacional con ayuda foránea. Pero la película, como la novela, tenía sus problemas, el más importante era el lenguaje usado por los personajes, campesinos que hablaban como intelectuales y con pleno conocimiento de su psicología. Esto hizo que se vieran como falsos, no obstante Julio Bracho adaptó lenguaje, personaje y actor y logró excelentes resultados (Martínez, 1978, p. 160)³.

Según Hernando Martínez Pardo, la primera edición de *Cada voz lleva su angustia* se agotó en dos meses. Como en *No volverá la aurora*, el éxito fue total. El argumento lo resume así Andrés Holguín en su reseña para *El Tiempo*:

El personaje central de esta novela es la tierra. En efecto: el autor ha tomado como tema esencial el agotamiento de determinadas regiones. Se trata de la aridez progresiva de lo que antes fuera labrantío fecundo. Debido a causas naturales, las tierras van perdiendo poco a poco sus capas de vegetación; las tierras altas huyen, así hacia los valles, como un río invisible, fluye constantemente. Esta pérdida de la tierra se resuelve en un trágico problema colectivo y éste, a su vez, en numerosos dramas psicológicos. Viene, de

² Es importante resaltar que en noviembre de 1944, a pocos meses de publicada la novela de Ibáñez, La Du crane Films, fundada en 1942 por Oswaldo Duperly, Leopoldo Crane Uribe y Jorge Uribe, y que trasladó sus estudios a Sasaima (Cundinamarca), le compró al escritor los derechos de autor con el objeto de realizar la película, pero esta no se llevó a cabo. En cambio se rodó una película con argumento de Jaime Ibáñez con el título de "Sendero de luz", que fue estrenada en el teatro Faenza, en simultánea con «El Rosedal» y «Libertador de Bucaramanga», el jueves 22 de noviembre de 1945. Así mismo, en *El Tiempo* apareció una nota de Ximénez en Babel del día, que decía: "Según los entendidos es lo mejor de cuanto del séptimo arte se haya hecho entre nosotros" (1945, p. 5).

³ Al respecto, el 29 de abril de 1965 Juan Salas escribió en *El Tiempo*: "Lyda Zamora actúa bien y le saca partido a su belleza india inconfundible. Ospina ha trabajado también con acierto en su papel de Cob y, en general, los demás actores han sabido cumplir bastante bien. Si algo va a llamar la atención del público, va a ser la excelente fotografía de Alex Phillips Jr., que lleva camino de igualar a su padre, el mejor fotógrafo del cine mejicano. La opresión de la tierra, la brava omnipotencia del cielo, de la erosión, de la naturaleza, han sido traducidos por Phillips a base de claroscuros violentos, en los que el sol parece bullir o despeñarse entre las nubes" (citado por Martínez, 1978, p. 260).

este modo, junto con la pérdida de la tierra, la huída en busca de otros parajes más fértiles, la miseria que se acentúa diariamente, el alquiler del propio trabajo que antes fecundara la hacienda propia, el desgaste de las energías en beneficio de un amo.... Aunque la tierra es el personaje que se mueve en primer plano, en esta novela que comentamos el autor asciende hasta el hombre, en busca de la conciencia individual (1944, p. 2).

Donde moran los sueños, tercera novela de Jaime Ibáñez, fue publicada en 1947 y fuera de algunas notas de prensa pasó desapercibida para la crítica nacional. Imposible encontrarla hoy en las librerías y bibliotecas públicas, la reseñamos con comentarios escritos para *El Tiempo* y *El Liberal*, respectivamente. Firmado con las iniciales A. S. apareció un comentario que decía, entre otras cosas: «*Donde moran los sueños* es una novela de transición donde al lado de páginas plenamente realizadas, llenas de vigor, de legítima belleza y de auténtica acción, encontramos todavía repentinas caídas en el terreno de lo artificial y en algunos casos escenas con cierto sello espectacular, muy cercano al truco, de folletón» (1947). Por el contrario, en *El Liberal* y sin firma, podemos leer que es «una novela madura, tanto por la técnica utilizada en su composición –bastante influida por el estilo inglés moderno– como por su magnífica capacidad para introducir al lector en el mundo íntimo y paradójico de sus protagonistas. En una prosa desprovista ya de toda vanidad retórica, el joven autor alcanza momentos de altura dramática, como los corales de los niños del pueblo, el amor de María del Rosario y la batalla de Bucaramanga» (1947).

Jaime Ibáñez publicó en 1968 su cuarta novela, *Un hueco en el aire*, en la Biblioteca Ahpia, con prólogo de Uriel Ospina. La historia narrada con todo el peso y la minucia de la violencia se sitúa entre lo rural y lo urbano, los pueblos del valle del Magdalena y Bogotá. Un camionero y una muchacha de quince años que encuentra a este a orillas de la carretera son sus protagonistas principales. Es una historia de carreteras, con atracos, violaciones y cruentos episodios de muerte y explotación sexual. Hay descripciones bucólicas y escatológicas, lenguaje culto y procaz, contrastes fuertes que oscilan entre el idilio del campo y el caos de la ciudad. Álvaro Pineda Botero, profesor y también novelista, escribió unos cuantos párrafos acerca de esta novela, por cierto muy críticos con respecto a la construcción de los personajes, los planteamientos ideológicos, las causas psicológicas y sociales: «El tono es el del horror surrealista. Las truculencias se acumulan y la carga melodramática se hace excesiva» (2001, pp. 217-219).

No obstante, la novela afronta la realidad nacional y toda su carga de violencia. Como observa Santiago Montaña, si en *No volverá la aurora* el conflicto se expresa interno como una compleja condición existencial del ser ante su naturaleza superada por el mundo, en *Cada voz lleva su angustia*, la violencia es de la tierra,

la naturaleza interviniendo en el destino supera al hombre y lo maneja con soledad y sequía en sus deseos y sus sueños; así mismo en *Un hueco en el aire*, el conflicto está enmarcado en la violencia que producen los hombres, en su fatalidad y maldad, en su lucha por sobrevivir entre el campo desacralizado y la ciudad caótica.

De la obra de Ibáñez, como casi de todo lo que escribió y pintó, hubo muy poca difusión, apenas unas cortas reseñas y notas críticas, las historias de la literatura colombiana apenas si insinúan a Jaime Ibáñez a la hora de contextualizar, pero nada más. Su vida se fue configurando en pasos que iban de la ventura a la desdicha, de la voz elocuente al silencio desarticulado. Muchas pueden ser las explicaciones para esta caída que amenazó con desintegrar su subjetividad en voces diversas: la relación no resuelta con su madre que parece insinuarse a nivel simbólico en sus relatos donde la madre tierra se configura como castigadora y devoradora, esa inadecuación con la cultura colombiana destazada por aberrantes conflictos sociales, donde su origen familiar se noveló con maestría en *Cien años de soledad*, por ejemplo; no obstante, sus familiares piensan que una de las más importantes causas tiene que ver con el hecho de que «desde joven todas las cosas se le dieron fáciles». A los 30 años había alcanzado muchos de sus anhelos, fue un consentido de los lasallistas, de Gerardo Molina y de la clase política liberal del momento. No cabe duda de que se esperaba mucho de él, que llenara el vacío de la novelística y de la temática nacional, pero «no tuvo la inteligencia para afrontar las dificultades, con los primeros escollos del camino decide derrotarse.

Mi padre fue un romántico frustrado», afirma su hija mayor Amparo Ibáñez. Mas, ¿qué romántico no lo es? Extraña paradoja para alguien que enfrentó como pudo el atentado de lo real, esforzándose por sujetarse a la dimensión simbólica; no en vano se expresó con valentía en todas las formas artísticas que conoció. Si bien la falta de rigor y concentración fueron sus enemigos, al filo de la locura entonó y espantó por cualquier ruta el delirio. Si su personalidad no era fácil porque fue muy duro crítico, contundente con sus argumentos y arrogante en su personalidad, intentó, sin duda, configurar sus sueños personales y dibujar otros colectivos, expresar la individualidad del hombre moderno, comunicar los destinos y tragedias humanas. Que lo haya logrado o no, es tarea de los lectores. Jaime Ibáñez calló definitivamente su voz bohemia, angustiada, frustrada por el deseo insaciable de la imaginación, en Bogotá a los 60 años de edad en 1979. Terminemos de dibujar esta biografía citando unos versos de su poema «Resurrección del hombre», publicado en la revista de Las Indias en mayo de 1943 (Ibáñez, 1943b):

Tú, lágrima suspensa, lánguido sueño aislado,
sumergida bandera, paloma rutilante,
olvidarte no es sino morir de pronto
dejando que los pasos trascurren por la tierra.

La narrativa de principios de siglo

Ante las prolongaciones del romanticismo, más poético que propiamente narrativo, encontramos el realismo y más tarde el naturalismo, momento en que la novela comienza a tomar conciencia de sí misma e intenta definirse y legitimarse. La novela realista, formalmente hablando, creyó ser un relato fidedigno de la experiencia y situación humana; de allí su descripción minuciosa del entorno, los pormenores de las acciones, lo detallado de las costumbres. No en vano, cuando su modelo se repitió sin ninguna adecuación o creatividad, cayó en el costumbrismo provincial que muy pocos escritores –entre los colombianos podríamos citar a Carrasquilla y tal vez a Efe Gómez– pudieron sobrellevar.

El modelo realista, dice Scholes (1966), comenzó como una unión de las corrientes cómica y sentimental en el siglo XVIII, y evolucionó en el XIX hacia una combinación más difícil y vigorosa de los impulsos picarescos y trágicos del naturalismo. De manera que el modelo narrativo realista entra en crisis y empieza a ser cuestionado por el naturalismo. La poética realista sufre un rechazo por pensadores como Ortega y Gasset (1925) y por el Formalismo Ruso (1914-1930), que se asoció a movimientos de vanguardia artística y política revolucionaria; no obstante la contradicción asumida por la Rusia triunfante de 1917, al exigir y prolongar el modelo realista de Balzac.

Las novelas realistas generalmente eran relatos didácticos, de perfeccionamiento y de integración. Los naturalistas, por el contrario, mostraban la alienación y la destrucción. Aunque ambas formas parecieran equilibrarse fusionándose hacia finales del siglo XIX, en el XX la novela continuó alejándose e intentó ir más allá del realismo y el naturalismo, apoderándose de nuevas atmósferas psicológicas y técnicas narrativas renovadoras.

Toda esta reseña es importante para comprender por qué en algunos autores, como el que nos ocupa, la novela parece oscilar entre el realismo y el naturalismo, sin descartar la inclusión de modelos canónicos como el romanticismo, que resistió la hibridación narrativa colombiana hasta mediados de siglo.

En la obra novelística de Ibáñez podemos configurar una evolución del género novelesco: por un lado, intentó establecer correspondencias con el romanticismo alemán, por ejemplo en su variante rilkiana, mística y trágica, con el realismo social y psicológico que encarnaron escritores como Dostoievski, y con cierto costumbrismo mejorado por el sesgo lírico y su impronta simbólica; por otro, porque buscó estilística, temática y ontológicamente ver en lo local lo universal, lo invisible en lo visible, lo espiritual en la naturaleza. Todos estos son presupuestos de todo romántico, de todo creador que asimila lo foráneo, comprende la modernidad e intenta crear una atmósfera poética y una narrativa propias⁴.

La de Ibáñez era una época de cambios y motivaciones fuertes en la política, la ciencia, la cultura, la filosofía, la estética; consecuencia de las grandes innovaciones y conflictos internacionales. En un ensayo de 1945, Jaime Ibáñez da su visión del poeta y en general del creador; escribe que este está acostumbrado a construir en gran parte los destinos de su pueblo, «a ser el superador de las imágenes que han de servir de guías históricas» (p. 63).

El poeta está dotado de una mentalidad intuitiva, de un ser lírico que contempla sus pasiones. Sin embargo, dada la realidad histórica que le toca vivir al hombre de nuestro tiempo, el creador no puede quedarse en lo individual y ser indiferente ante los valores y conflictos colectivos. Es preciso que tenga, escribe Ibáñez, «el deseo de confrontación de grandes doctrinas, magnos movimientos hacia la búsqueda de ideales de perfeccionamiento universalmente humanos» (Ibáñez, 1945, p. 64). En seguida anota que el fin del arte es la transmisión de las emociones, pero que estas:

No se operan sino en las obras que intencional o inconscientemente han logrado alimentarse de las profundas savias de las pasiones vitales, de las tragedias comunes, de lo humano que tienen los acontecimientos aún presentados en forma individual. Ese poder misterioso de dialogar con todos los hombres y de entregar en las palabras del diálogo la sangre viva no tiene otra explicación que esa; y el hondo poder de sugerencia de lo poético en el arte, cualquiera que sea, no reside sino ese escondido juego de las verdades humanas (1945, p. 65).

Me parece que las declaraciones de Jaime Ibáñez ayudan a comprender el trasfondo de sus obras, en particular el de *Cada voz lleva su angustia*, puesto que la novela en el fondo sería una fórmula estética que saca a la superficie las grandes conmociones humanas. La novela será social en la medida en que sea capaz de agrupar a su alrededor un conjunto de gentes y mejorar sus condiciones; es decir, cuando intenta solucionar un problema, plantear una situación social o una realidad determinada. Pero la novela, en términos de Ibáñez, no puede inventar verdades, sino solo descubrirlas. Tampoco se trata de defender alguna ideología en especial, sino de ir, incluso, más allá de todas ellas.

⁴ Antonio Curcio Altamar observa que para la primera mitad del siglo veinte, la novela colombiana elevó «a un plano de poetización las costumbres nacionales, en feliz enlace con la historia del país, con todo, del fondo de cada una de las novelas contemporáneas fluye irrestañable pesimismo social, amargo y desilusionado, y en ocasiones hasta pestilente, que toma direcciones contrarias a las de la alegre e inofensiva vena del costumbrismo tradicional, sumido en una ensoñación apacible» (1957, p. 221).

La novelística colombiana que se inició en el siglo XIX no tenía la carga imaginativa con que hoy la conocemos, sino que hacía parte del debate entre los proponentes de la Arcadía Heleno-Católica y los de la Utopía Liberal (Williams, 1992)⁵. Esto quiere decir que nuestra narrativa era más ideológica y discursiva que propiamente literaria. Pero esta ideología era la postura de plaza pública o embate moral de los partidos políticos liberal y conservador, no la ideología del pueblo y su tejido social. Lentamente la novela se iba convirtiendo en la forma artística y literaria en donde tenían voz las protestas contra la injusticia social, tenían voz los hombres oprimidos y humildes, pues estos habían estado representados falsamente y desde un punto de vista romántico-sentimental. El campesino, por ejemplo, se veía manso y alejado totalmente de los problemas colectivos.

Desde una mirada puramente literaria, comenzaba a esfumarse el modernismo anacrónico que cubría como un velo las miserias y las llagas de los pueblos, y empezaba la expresión de lo cotidiano, lo desgarrado, lo feo, dignificando estéticamente las necesidades elementales de la vida, al tiempo que se «acude con brío a colocar en un estrato de inmortalidad y ridiculez los fetiches de aristocracia y las diferenciaciones sociales» (Curcio, 1957, p. 223)⁶.

De esta época, que considero de transición, quedaron varias novelas que pudieron trascender lo regional y algunas de ellas lo nacional, pero ante todo fueron partícipes de una discusión a veces soterrada y a veces directa frente a la construcción social y cultural de la nación. Varios sostenían una concepción cosmopolita acogiéndose al imaginario centralista de la capital, Bogotá, llamada para entonces la «Atenas Suramericana»; otros se oponían definitivamente a ese centralismo con actitud regionalista pero con mirada y modelos foráneos. Lo cierto es que lentamente surgía la voluntad y la expresión de crear el género, la forma, el estilo, la trama, los personajes y el lenguaje nacionales.

La de Jaime Ibáñez también fue la época en que la sensibilidad literaria, especialmente lírica, era comandada por el grupo *Piedra y Cielo*, originado por el poeta tunjano Jorge Rojas en 1939 y del que hicieron parte poetas como Eduardo Carranza, Arturo Camacho Ramírez, Carlos Marín, Tomás Vargas Osorio, Gerardo

⁵ Cabe aclarar que a principios del siglo XX no se otorgaba a la novela la dignidad artística que sí tenía la poesía. Y debido a este sello de clase creativa, el género novelístico se quedó en un regionalismo que no pudo construir una tradición «orgánica»; de allí que Williams prefiera hablar de tradiciones regionales: la cundiboyacense, la costeña, la antioqueña y la del gran Cauca. No es importante si estamos o no de acuerdo con esta clasificación, lo cierto es que nos sirve para comprender la obra de la germinación nacionalista de Ibáñez en *Cada voz lleva su angustia*, a partir de lo cundiboyacense.

⁶ Resalta también que la herencia costumbrista puso el acento en el nacionalismo y contribuyó a configurar la voz de la patria, no obstante la obsesión por la técnica minuciosa del realismo, «arte de viñetas fáciles», que impide el despliegue del sentido y la expansión universales.

Valencia, entre otros. *Los piedracielistas* siguieron los postulados impresionistas de la poesía española de Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti y Gerardo Diego, pero el tinte poético de los colombianos fue formal, su ruptura, de haberla intentado, fue leve en el uso ultraísta de la metáfora, tímida en la técnica y la disposición imaginaria; si acaso hubo cierta «gracia y finura», como evalúa el poeta Fernando Charry Lara, perteneciente a la generación posterior que va a inaugurar una nueva sensibilidad poética a partir de la colección *Cántico*, dirigida por el propio Ibáñez. No obstante, Charry Lara, refiriéndose a su generación anterior, escribe que «aunque de continuo sea su acento declamatorio, por la presión de las formas en que se expresa, en sus mejores manifestaciones pretende sostenerse, aéreo, en una atmósfera de vuelo y transparencia» (1975, p. 65).

Han sido significativos los reproches de marasmo e indiferencia que se han hecho a los escritores, especialmente poetas de principios y mediados de siglo, frente a la realidad social de Colombia y frente a la actitud del hombre nuevo. Los escritores nacionales, salvo muy específicas excepciones, no pudieron asimilar, o lo hicieron a medias, los verdaderos cambios vanguardistas españoles y europeos como el expresionismo o el surrealismo. Pese a los intentos renovadores y a las rupturas generacionales que convivían en la misma época (*Centenaristas*, *Los Nuevos*, *Piedra y Cielo*, y los *Cuadernícolas* o de *Cántico*), en Colombia se prolongaban y perpetuaban las formas modernistas más decadentes, matizadas con metáforas almibaradas que tejían significados redundantes entre el amor, la patria y la muerte. Mientras tanto, en varios países latinoamericanos las vanguardias llevaban camino recorrido y habían sepultado el ideal perfeccionista e imitativo de la forma buscando expresiones nuevas, habían comprendido la relación estructural entre literatura y sociedad, entre creación y autonomía; se habían propuesto poetizar la realidad, sus entornos locales, yendo hacia la búsqueda universal de lo propio, sin idealizar ni caer en un realismo ingenuo. Tuvimos que esperar hasta los años cincuenta para que apareciera en Colombia un grupo de poetas e intelectuales que tejiera lo nacional y pusiera a tono universal al país clasista y regionalista; me refiero a los creadores, críticos y traductores que giraron en torno a la revista *Mito*, comandada por el santandereano Jorge Gaitán Durán y donde estaban, entre otros, Cote Lamus, Charry Lara, Valencia Goelkel, Gutiérrez Girardot, Álvaro Mutis y García Márquez⁷.

Jaime Ibáñez fundó el grupo *Cántico* hacia 1944, año en que publica *Cada voz lleva su angustia*. En la colección *Cántico* aparecen obras poéticas de gran repercusión en el panorama nacional, allí Aurelio Arturo publica por primera vez su inmortal *Morada al Sur* y Fernando Charry Lara sus primeros poemas. La «generacioncita»,

⁷ Se puede consultar al respecto mis ensayos sobre las poéticas de Aurelio Arturo y Héctor Rojas Herazo, *El rumor de la otra orilla* y *El deseo de la sombra*, respectivamente.

como la llamaron, constituye un momento de transición importante entre *Piedra y Cielo* y *Mito*. A propósito, Eduardo Carranza hace su balance al respecto:

El grupo de poetas que hoy se asoma sobre el país se caracteriza precisamente por su seriedad mental; por su estudioso rigor, por su dignidad literaria. Ellos saben que el poeta no puede abandonarse sobre el caliente lomo de la inspiración sin que la poesía corra los más catastróficos riesgos. Su lenguaje aletea reiteradamente en torno a la expresión exacta, al cabal hallazgo lírico; aspira pertinazmente a cristalizar en casi imposibles atmósferas; se refiere, más que al oído, o a los ojos, directamente al espíritu (citado por García y Arévalo, 1991, p. 387).

El espíritu de Ibáñez era innovador y polémico, se caracterizó por una vuelta entusiasta a la tierra, a los problemas nacionales, y aunque tal vez no lo logró como quería en su producción literaria, fue capaz de visualizar lo que venía y lo que comenzaban a hacer sus contemporáneos. De la poesía dijo que era profundamente orgullosa y que no quería comprender los nuevos tiempos, «porque sigue enamorada de la belleza y de su ejercicio»; en cambio, «la novela vive enamorada de la posición de lucha que ella misma se ha asignado sin desconocer el hecho de que es una obra de arte, pero una obra de arte engendrada por un momento de tremenda responsabilidad» (Ibáñez, 1946, p. 34). Tal vez fue esta posición la que llevó a Jaime Ibáñez a escribir novelas y a pintar la naturaleza, puesto que pintura y novela fueron los primeros géneros, según su visión, «que metieron el corazón en la sociedad, en ese movimiento renovador, para extraer de él los grandes contenidos y los grandes temas humanos que hoy nutren sus géneros» (p. 19).

No es que Ibáñez desechara la poesía por no representar un frente de lucha, sino que distingue sus campos humanos y estéticos. Para él, el poeta también pisa terrenos sociales, no obstante es subconsciente, difuso, enmascarado, «poco sistemático». La forma poética, en tanto imagen y metáfora no es reveladora sino veladora; por el contrario, el novelista «trata de manifestar aquello con la mayor claridad posible, y lo ordena y sistematiza tratando de llevarlo al lector en la forma más clara y convincente» (Ibáñez, 1946, p. 23).

Estamos, sin duda, frente a un cambio de lógica y sensibilidad, al paso de lo rural a lo urbano siguiendo la flecha del progreso internacional, frente a la transformación de los medios de producción puramente agrarios a otros, combinados con los industriales y capitalistas. La novela —y la poesía desde luego— se yergue necesaria para pensar, sentir y denunciar los nuevos problemas sociales y humanos que

comienzan a construir la realidad nacional en su búsqueda de secularización y modernización. Pues el lector contemporáneo se interesa, escribe Ibáñez:

Por el personaje, no ya porque éste tiene todo lo que él no tiene, sino precisamente porque tiene todo lo que el lector tiene. Sus vicios, sus miserias, sus virtudes y sus grandezas. Nada importan ya las proezas, ni el salir vivo de las situaciones difíciles. Importa la vida corriente de todas las horas y salir tan lacerado, tan derrotado y tan herido como le hubiera acaecido a cualquiera que en la mesa de estudio o en el tranvía está leyendo la novela (1946, p. 22).

A partir de aquí comenzará un complejo y difícil camino hacia la configuración de la literatura moderna en Colombia tal como la conocemos hoy, con toda su carga de realismo mágico, neorrealismo y experimentación histórico-cultural.

Las voces de la novela

Si la literatura es la integración de todos los motivos e intenciones de lo humano, como decía Alfonso Reyes, convirtiéndose en la disciplina que no se desvirtúa con esa integridad, sino que por el contrario vive de ella, la novela sí que evidencia este aspecto, tal vez por el interés que la crítica ha puesto en este género, pero con mayor razón porque esa integración dialéctica le ha permitido interpretar y expresar nuestra época.

El propio Ibáñez en su ensayo sobre *La novela como posición de lucha* anota que este género es el espacio de encuentro de estructuras culturales que de otra manera quedarían aisladas, sin integrarse. De modo que la novela es tan intercultural como interdisciplinaria, pues acoge diferentes conocimientos y saberes: ciencias naturales, historia, sociología, filosofía, psicología. Jaime Ibáñez escribe que «ella necesita y recibe, en el diálogo, en las descripciones, en los relatos y en las reflexiones de sus personajes, la colaboración de esos descubrimientos hechos por otras ciencias» (1946, p. 32). Anota como ejemplo el caso de *La montaña mágica* de Tomás Mann, donde se dinamizan la filosofía y la medicina, en medio de dramáticas y poéticas escenas. En *Cada voz lleva su angustia* ocurre algo similar cuando se encuentran las almas y los cuerpos de Nicolás e Isidro, Nicolás y el médico Jorge Fernández que le amputa la pierna a Isidro. Narrador y personajes complementan la visión de mundo. Las referencias médicas, filosóficas, especialmente existencialistas y el reencuentro con la trascendencia neorromántica, con la idea de patria de corte «piedracielista», obligan al lector a una actividad reflexiva y emotiva propia de la sensibilidad de la época:

—La gente sufre... sufre mucho... Pero no te aconsejo... Es duro... Uno se extravía, se pierde, no acierta a saber qué debe hacer ni distingue entre lo que está bien o está mal.

—Yo nunca he pensado en eso —dijo el muchacho—. Eso de lo bueno o de lo malo no lo sé.

—¿Inocencia...? ¿Ignorancia...? —dijo el médico—. ¿Crees que se puede distinguir en un momento...? ¡Ah...! Si uno pudiera saberlo, distinguirlo en un momento.

El muchacho le miraba sin entender.

—Solo quiero ser médico —exclamó débilmente.

—Tendrás que aprender muchas cosas antes...

—¿Cuáles...?

—Muchas...

Y echó una bocanada de humo que se deshizo en el aire. El sol declinaba. Se hacía débil y la luz en el occidente comenzaba a entretejer sus oros. Sólo un rumor acompañaba la voz del médico. Se volvió sonriente al muchacho.

—Historia de Colombia... Geografía... Gramática... mil cosas para no saber ninguna.

—¿Y entonces...?

—Bueno. Te darán el título dentro de veinte años si comienzas ahora. Entonces vendrá el miedo, la angustia, habrás perdido la ignorancia, la inocencia... no sé yo qué.

—¿Y para qué todo ese estudio...? Usted le cortó la pierna a Isidro sin gramática. Tal vez yo lo puedo hacer ahora... después de haberlo visto a usted.

—¿Eso crees...? ¿Te gustó la manera de hacerlo?

—¡Mucho! ¡Ah! Qué felicidad verlo cortar aquí, allí, ver salir la sangre... moverse los hilillos blancos... —y como volviendo a lo anterior— ¿Historia...? ¿Eso qué es? ¿Y Colombia...?

—¿Colombia...? Es tu patria...

—¿Patria...?

—Sí. La patria es el alma. El alma es todo lo dulce y todo lo amargo que vas recogiendo por el mundo. Las lágrimas... los ojos de las personas amadas, el recuerdo de una voz que le llena de ganas de llorar.

—¿Eso es Colombia?

—Y los paisajes que se quedan temblando en el corazón... Y el recuerdo de los héroes...

—¿Héroes...?

—Sí. Los hombres que supieron encontrar el alma y se olvidaron de todo. Les quedó solo el alma.

Un pájaro pasó casi rozándoles el pelo y voló sobre las colinas hasta perderse en la tenue luz de la sabana (Ibáñez, 1944, p. 261).

Cada voz lleva su angustia refleja la intención del novelista de integrar dialógicamente los géneros y las disciplinas científicas, sociales y naturales; sobre todo, en la propuesta narrativo-lírica y en la construcción de los personajes, que van armando el sentido mediante la relación psicológica del destino que afrontan. Partiendo de su individualidad y del significado particular de sus deseos van hilando la totalidad sociológica de la obra hasta alcanzar la visión trágica, el momento culminante de la trama, cuando, por un lado, Nicolás le prende fuego al rancho de Isidro y en la huida cae desnucado a un barranco, y, por otro, cuando Ferro descubre para su desventura la sequedad, no únicamente del alma de su hijo Nicolás, sino de la única tierra que parecía florecer, simbolizando el fin del paraíso, la cortapisa de la vida campesina, la transformación de un modo de vida rural y natural a otro, urbano y artificial:

El sol caía radiante sobre las colinas y arrojaba la sombra del buey y del hombre sobre la tierra. Ferro afirmó la mano en la mancera y clavó el arado en la tierra.

—¡Adentro, Pintado!... —gritó.

El arado hendió la tierra y abrió una herida incruenta.

Los terrones negros saltaban a los lados y quedaban inmóviles.

Caminó unos pasos. De pronto los terrones cambiaron de color. Era una mezcla roja y negra, como si brotara sangre de la herida.

Ferro se detuvo espantado. El terror le paralizó. Su rostro se hizo pálido y desencajado. Un horror infinito le cruzó el corazón.

Se inclinó y agarró tembloroso uno de los terrones rojos. Los destrozó entre los dedos y sus manos cayeron pesadamente, casi hasta las rodillas.

La tierra giró a sus pies como un remolino que huía, huía llevándole en su tormenta misteriosa. Pequeñas gotas de sudor aparecieron en su frente (Ibáñez, 1944, pp. 334-335).

Jaime Ibáñez, en su ensayo ya citado sobre la novela, hace hincapié en que ya no es posible aceptar que los personajes «fueran muñecos sin espíritu, sujetos a la mano del autor, sin discriminación personal». Sin embargo, cuando intentamos aproximarnos a ellos por la forma como piensan y dicen lo que piensan, encontramos que estos parecen manipulados por alguien omnisciente, el novelista o Dios mismo, que conserva las riendas de sus destinos. Los personajes de *Cada*

voz lleva su angustia no hablan como ellos sino como el narrador en la propuesta narrativa quiere que hablen, es decir, que la propuesta bucólica de Ibáñez no busca penetrar en el alma campesina, puesto que deja la lengua y su riqueza dialectal auténtica por fuera.

En el prólogo, el autor, con plena conciencia de su proyecto, previene a sus lectores observando que se usan en los diálogos «palabras comunes desprovistas de la desfiguración con que hablan nuestros campesinos» (Ibáñez, 1946, p. 8). En seguida escribe que «hubiera podido hacerlo en otra forma, deteniéndome estérilmente en lo superficial, pero he preferido hacerlo así como reacción a la literatura vernácula que funda todo su poder en los dialectos y modismos del pueblo» (p. 8); para concluir que le «importa el espíritu, lo vital, profundamente humano. Lo externo, lo aparente, me tiene sin cuidado» (p. 8).

De manera que Ibáñez hace dialogar a sus personajes campesinos usando un lenguaje propiamente literario. Rafael Torres Quintero, en una reseña crítica publicada un año después de editada la novela, opina que hay una contradicción al pensar que el lenguaje autóctono sea una manifestación «estérilmente superficial» y no espiritual, profundamente humana. Hace una defensa de la palabra en todos sus sentidos, enfatizando en el don civilizatorio y espiritual por medio del cual penetramos en el alma de los hombres. Dos preguntas decisivas guían la discusión que traemos:

¿Cómo, pues, quien se propone revelar el drama interior de unos seres inteligentes y sensibles, prescinde de buscar en sus palabras, en sus propias palabras, la complejidad de sentimientos que les atribuye? ¿Cómo podrá un lector comprender a unas personas de quienes se le asegura que son campesinos nobles y buenos pero rudos e ignorantes, angustiados por la tortura de la esterilidad de su tierra, que hablan entre sí como si fueran letrados ciudadanos o expertos analistas de los más varios fenómenos psicológicos? (1945, pp. 474-477).

Jaime Ibáñez tenía plena conciencia de la polémica que se iba a dar y aun así lo hizo escribiendo el prólogo y ejecutándolo en su novela. Convencido de intentar superar la ramplonería vernácula y el descriptivismo provincial en que había caído la narrativa regional, se propuso universalizar el alma del campesino extrapolándola a través de lo simbólico y la expresión lírica. Creyó que la novela no podía seguir siendo de costumbres, sino de fuerzas naturales que obran misteriosamente sobre el alma humana. Fue preciso escuchar la voz interior que en el fondo es la misma voz de todos, la voz telúrica en ausencia o presencia que hay en todos los hombres. Como él mismo escribe:

El psicoanálisis abrió la puerta de un aposento que guardaba riquísimos tesoros. Ya el novelista no estaba trabajando sólo en la configuración de sus personajes ni en el desarrollo de sus acciones. La manera de tratarlos había cambiado radicalmente. No se le pedía una definición formal de ellos, de su cuerpo o de sus rasgos físicos, sino la definición de sus rasgos interiores, de sus reacciones como tipo psicológico, con todo el desenvolvimiento de sus complejos, de sus orígenes espirituales, sin tener en cuenta las formas externas que en general eran sólo una consecuencia de sus posibilidades interiores (1946, p. 20).

Así era como había surgido la novela rusa que Ibáñez tanto admiraba; *Crimen y castigo* de Fiódor Dostoievski era su máximo modelo. Humillados y ofendidos, libertad y poder, límites de la moral, oposición entre la muchedumbre y los dirigentes, angustia, deseo insatisfecho y juego de pasiones. Jaime Ibáñez estaba en la exploración de nuevas técnicas narrativas donde las voces interiores se muestran innovadoras por medio de búsquedas psicológicas que ven en las cosas y en el entorno con el que se relacionan los personajes, la expresión y la contención de sus conciencias; lastimosamente no las realizó en la dimensión que se hubiera querido para la historia de la literatura colombiana.

Los personajes obedecen a algo o alguien, se creen predestinados y hasta cierto punto resignados. Acogiéndose a una especie de metafísica de la tragedia, Ibáñez trata de encontrar en la novela un destino con la forma más alta. Observa que en la vida desciende la nostalgia como muerte, mas esta nostalgia solo se alcanza en la tragedia, cuando el Yo y el mundo llegan a «la mismidad», cuando el personaje y la tierra se integran y aquel, por conciencia de la muerte de la tierra, cae en la cuenta de su propia muerte y de lo que verdaderamente le pertenece. Los personajes al luchar contra el destino y anteponer el amor, se convierten en símbolos que de una u otra forma sobrepasan la individualidad. Sin embargo, creo que es la poética rilkeana la guía de esta búsqueda trágica, a través del amor y la muerte:

Estos dos poderes se disputaban como siempre las almas. El amor y la muerte.
Y en el beso de amor estaba el frío de la muerte.
Y los corazones palpitaban enamorados, cruzados por la muerte.
Y Cob miraba a Teresa.
—Amor mío, —le decía, dejando las palabras con ternura—. Si esto sigue así moriremos.
Y Ferro miraba a María.
María. Tome esto para que los perritos no se mueran.
Y la muchacha recibía torvamente y comía.

Así todos.

Y la tierra les contemplaba hecha la imagen mustia del amor y de la muerte (1944, p. 173).

Todos los personajes mantienen una tensión de amor el uno hacia el otro y entre todos a la tierra: «Ferro amaba a María, María amaba a Cob, Cob amaba a Teresa, Teresa amaba a Cob, Isidro a Nicolás, y todos amaban la tierra. Era un lazo de unión de los espíritus de las dolientes colinas» (Ibáñez, 1944, p.173).

Los personajes de *Cada voz lleva su angustia* no son esencialmente buenos o malos, están habitados por la amargura que implica la esterilidad de la tierra, su plataforma vital; llevan consigo una angustia que el narrador se encarga de transformar en voz, cada uno intenta a cada instante redimir su vida, encontrarle horizonte a su destino. Así Jacob o Cob, es un muchacho de 22 años, moreno, aindiado, fuerte y enamorado, que no se resigna a perder la tierra; sin embargo, cuando cae en la cuenta de que esta lo ha vencido porque es superior a sus fuerzas, huye con Teresa y su cuñado Pablo hacia los Llanos Orientales en busca de un lugar promisorio; le han dicho que el gobierno está regalando tierras fértiles por allá. Ferro intenta impedirselo retándolo para que como un hombre se quede, pero Cob no cede, porque es de hombres también irse; no quiere quedarse a sobrevivir en la miseria; un día juró que no vendería la tierra ni comería animales enfermos ni se llenaría de llagas.

De suerte que Jacob representa la esperanza en la búsqueda de nuevas tierras para trabajar y vivir. Al iniciarse la narración, Cob y su hermano Isidro concentran el relato, parecen ser los personajes principales, pero lentamente van sufriendo una transformación que los vuelve secundarios. Cob es el personaje a través del cual conocemos algo del pueblo vecino, sus habitantes y nuevas condiciones sociales; a través de él aflora la conciencia crítica del narrador, el inconformismo para con la exclusión racial, la injusticia social, la claridad histórica de la hibridación cultural:

—Indios... dicen indios... como una ofensa... Nos odian... —Y mirándose las manos como si buscase en ella algo misterioso que le explicase lo que no comprendía, se quedó un instante mudo. Nada en ellas era pequeño, nada inútil.

—¿A quién se lo debemos agradecer?... —dijo lentamente como si hubiera encontrado parte de la explicación. —¿A la tierra?... ¿A Dios?... ¡Bendita tierra! ¡Bendita tierra! Somos los últimos, María. —Y sus ojos buscaron en la penumbra los dulces ojos de la muchacha. Una vez hallados los contempló tristemente, tiernamente, como su juventud virginal. —Los últimos... Pero nuestra sangre está en todos... Eso lo sé... A veces encuentro en otros, aun

en esa gente extraña y vacía algo nuestro que les ilumina, que les llena el corazón, ¿sabes?... Entonces me siento inclinado hacia ellos... Los siento cercanos... Pero la otra sangre los traiciona... los vuelve esquivos y temerosos. Sí... Todos los que pisan la tierra nos sienten aún. ¿Qué importa que la tierra se agote y que nosotros nos agotemos con ella?... A veces pienso que ella se muere de vernos (Ibáñez, 1944, pp. 64-65).

Isidro es medio hermano de Cob, un campesino viejo que ha labrado la tierra toda su vida, tiene los ojos azules fruto de una relación fortuita de su madre con un extraño que pasó por la vereda. Él, que tiene sueños visionarios, más que nadie ha sentido la miseria y la desilusión por la tierra que se volvió desértica, arrasada por el viento de las colinas. Imposible no asociar a este personaje con San Isidro Labrador y sus milagros agrícolas a los que se refiere la tradición oral. Isidro en la novela de Ibáñez es un mártir, que duda cabe, pero no puede llevar a cabo ningún milagro. Convive con una llaga que al ser tratada con remedios caseros se agrava y se convierte en un cáncer que le impide trabajar y moverse por el campo. Su amistad con Nicolás es definitiva para el clima de la novela, pues en los capítulos en que se encuentran todo transcurre en una suerte de complicidad, sentimientos encontrados y sensaciones dolorosas al tiempo que placenteras. Nicolás le lava la herida con eucalipto hervido en agua caliente y le raspa la carne dañada con una navaja.

Nicolás llenó el balde en el arroyo y volvió. El humo que salía por entre la paja del techo y por la puerta le entusiasmó. Parecía un nido incendiado. Sonrió y siguió caminando.

El viejo, envuelto en humo, se movía como sin cuerpo.

—Haría un bonito incendio este rancho —dijo el muchacho riendo— Me pareció que estaba encendido.

Isidro le miró extrañado. Luego sonrió también.

—A ver, el agua —dijo.

Y poniendo en ella unas ramas de eucalipto, colocó el balde sobre el fuego. Cuando empezó a hervir, el viejo se destapó la llaga y el muchacho se la bañó con maligno placer.

—¿Qué pasará, si raspamos esa carne dañada?

—¿Qué?... —preguntó el viejo espantado (Ibáñez, 1944, p. 202).

Isidro no quiere que los demás sepan que carga con una llaga en la pierna y la oculta hasta que es demasiado tarde y el médico tiene que amputársela. Es un hombre resignado sin esperanza alguna que ha perdido todo, su madre, la tierra y las ganas de vivir. Muere incinerado dentro de su propio rancho por obra de Nicolás que le prende fuego. El fuego purifica y redime, tal vez ese sea su sentido último;

no obstante, Isidro representa en gran medida «el pecado original» en la herida que en silencio carcome y lentamente pudre el cuerpo y el alma. Durante toda la narración se nota ese angustiado tránsito, ese desgarramiento que lo pone, como en cualquier personaje de Dostoievski, en la «línea del destino, que es el dolor de la tierra»⁸:

—He soñado algo confuso, —recordó Isidro arrugando la frente —No tengo clara la memoria. —Y como justificándose —Siempre he creído que los sueños son la manera común que tiene Dios de hablarle a los hombres; cuando quiere decirles algo los duerme en cualquier sitio y se lo dice. Hizo una pausa y pasándose las manos por el pelo escaso volvió a hablar.
—Pero no puedo saber qué fue lo que soñé —cerró los ojos —recuerdo un gran árbol que se movía violentamente. Tú, Cob, y tú, María, eran los ramajes verdes. Yo me sentía como una astilla seca, sin vida, todo podrido (Ibáñez, 1944, p. 44).

Nicolás es hijo de Ferro y una prostituta que nunca le dio muestras de amor. Ferro tuvo que hacerse cargo de él y ese es el motivo para volver a su tierra, después de prestar servicio militar e intentar hacer vida trabajando como chofer en Bogotá. Al niño lo cuida también la abuela, una campesina bondadosa que le proporciona amor, pero que Nicolás no puede comprender. Su reacción ante los adultos es de temor y rechazo, tal vez odio; se la pasa huyendo y viviendo furtivamente entre las colinas. Un día que su abuela decidió regañarlo abruptamente, este le pegó y al verla en el suelo desmayada huyó hacia el bosque. Con los animales, la vegetación e Isidro, mantiene una relación violenta, sadomasoquista. El incendio que un día Nicolás había creído ver en el rancho de Isidro cuando volvía con un cántaro de agua finalmente se vuelve real, porque lo provoca. Personajes como Nicolás configuran esa búsqueda de lo primitivo y salvaje, esa curiosidad natural y misteriosa que constituye la psicología humana, sobre todo la de un niño cuya personalidad ha crecido incierta entre el odio y el temor a su madre; pareciera reproducirse aquella percepción nietzscheana de la maldad sin pecado, con la que se define la infancia:

⁸ Ibáñez construye sus personajes bajo la dinámica irresoluta del oxímoron, se vive muriendo, se muere viviendo. "La vida destruye y construye fatalmente". En su ensayo sobre el novelista ruso escribe que los personajes de *Crimen y castigo*, de *Los endemoniados*, de *Los Karamazov* o de cualquiera otra obra son por el contrario los seres que nacen con todas las culpas y todos los dolores de sus antepasados. Son hijos de un hombre que a su vez es hijo de otro hombre. No son hijos de Dios. Entre Dios y ellos se han interpuesto todas las miserias de siglos y siglos, las guerras, los vicios, las desdichas, las desilusiones, las perfidias, las persecuciones, las traiciones de centenares de generaciones" (1954, p. 105).

Mataba animales atormentándolos. Era su gran placer conseguir una rana y clavarla en una pequeña tabla pulida por él mismo. Con un cuchillo muy afilado le abría el vientre para ver funcionar el organismo. La cortaba con extremo cuidado temiendo matarla. A través de la fina película que cubría el vientre del animal, miraba correr la sangre por las diminutas venas, veía palpitar el corazón y funcionar los intestinos. Entonces en sus ojos brillaba una maligna luz de felicidad. Después le pinchaba los ojos para ver conmoverse el organismo con mayor intensidad, y cuando ya no resultaban centros de tormento, le acercaba a la boca pajas encendidas y esto volvía a conmover al animal (Ibáñez, 1944, p. 44).

Considero que hay algo más en esa figura que está poseída por voces que se contradicen, que parece confundir la realidad con los sueños y que mezcla el resentimiento con el temor; es la actitud de rechazo a una civilización mecánica y positivista. Su final trágico redondea esta visión, lo encontraron al borde de la colina «sangrante con la cabeza horriblemente hundida contra el pecho», se había desnucado en la oscuridad. En el envés de esta metáfora encontramos otra que pregunta por el futuro de un ser que está a medio camino entre una ciudad que apenas se organiza y el campo que empieza a destruirse, entre una madre que le da la vida y al tiempo lo desprecia, entre un padre insatisfecho que busca angustiosamente, pero en silencio, el amor de una mujer, la fertilidad de la tierra.

María «era una mujer joven, tendría veinte años. Era menuda, delicada, morena, de ojos negros y pómulos brillantes. Sus labios eran gruesos, carnosos y dulcemente delineados. El pelo partido en dos vertía su negrura tranzada sobre los senos firmes y pequeños. Su frente estrecha se iluminaba por el fuego. Las manos pequeñas y ásperas descansaban en las rodillas» (Ibáñez, 1944, p. 19).

María es la heredera de la tierra donde vive con Jacobo, su primo, del que está enamorada sin que este lo advierta conscientemente. Ella es la razón y el impulso para que Cob no se rinda ante la devastación de la tierra. Es ella quien mantiene el fuego encendido, prepara la comida, le remienda los pantalones y le da ánimo cuando este parece rendirse. Representa la mujer que conserva la cultura y la transmite, para ella la casa es el centro del mundo, todo lo antiguo y nuevo que hay en la faz de la tierra; dispone de lo sagrado y fortalece el mito de la fecundación y los rituales de la vida diaria. Su destino está sujeto siempre al hombre, bien sea su padre, su esposo o como en este caso, su primo, que finalmente la deja a cargo de su amigo Ferro.

En la novela hay pasajes donde el narrador omnisciente la presenta casi como una mujer mítica, integrada a la naturaleza, centro del mundo de Cob, Isidro, Ferro y Nicolás; en cada uno despierta sentimientos diferentes: ternura, protección,

pasión, miedo. Es la única que acompaña a Ferro hasta cuando este también descubre que su tierra es roca. Al principio va en contra de su voluntad, exigida por su primo, pero después se queda por la ternura que le inspira; además, es el único personaje que sin quejarse se adapta a las nuevas circunstancias. Al salir de su casa por la miseria en que vive e ir a la de Ferro por protección, comienza el desarraigo, no solo para ella sino para su primo. Los dos abandonan la tierra en el sentido mítico y se vuelven vagabundos en un mundo amenazador, sin lugar alguno donde habitar. Aquí, el término habitar no está sugerido en el sentido de posesión externa de una vivienda y su entorno, sino en la relación interna donde está justificada la misión redentora.

María se movía entre la claridad, casi inmaterial. Había en ella una compenetración con el día, con los elementos de la creación. La cruzaba el aire, se dijera, y la luz pasaba por ella como a través del agua. Parecía brotada de la tierra como una prolongación de su sustancia, de su fuerza y de su extinguiamiento. Existía esa íntima relación entre la mujer y la tierra... El hombre ante ella adquiere una actitud casi idéntica y ambas ante el hombre aparecen unificadas. Ejercen una acción semejante. Cuando se siente el ímpetu de huir, de desprenderse del mundo, están la tierra y la mujer confirmando la condición de criatura determinada por fuerzas objetivas (Ibáñez, 1944, p. 165).

María también tiene sueños y visiones como Isidro. El narrador se encarga de comunicar con mucha precisión el poder que poseen las mujeres para predecir el futuro, aunque ellas no sean conscientes de ello. ¿Homenaje a la diosa tierra? Esa diosa misteriosa que seduce en la línea de la prohibición incestuosa, pero además destierra y devora. De la coloquialidad femenina el narrador saca ejemplos como «lo había supuesto» o «era de esperarse», y concluye que «no lo han soñado, no lo han calculado, no resulta su suposición de un proceso mental; pero en su corazón hay una voz oculta que las previene, les adelanta el sentido» (Ibáñez, 1944, p. 131).

Considero que Ferro es el personaje que tiene más carga narrativa y de contrastes; a través del narrador sabemos algo de su pasado, su vida en la ciudad, el retorno al campo, sus sentimientos y la pérdida de lo que tanto amaba: su madre, su hijo y la fertilidad de su tierra. Un ser insatisfecho que purga y continúa; trágico, en suma. El narrador lo describe como:

Un hombre maduro y fuerte. Su rostro bañado por el sol era rojizo por el viento y el frío; sus espaldas anchas y sus manos poderosas y delicadas. En sus oscuros ojos había una tristeza vaga y una fiera singular. Su mirada,

como todas las miradas de los indios, era horizontal, con paisajes hundidos y profundos. Su boca de labios gruesos, era grande, extremadamente tierna y desfigurada por los dientes grandes y desiguales. El mentón poderoso como labrado a golpes en piedra morena y la nariz aplastada y corta. La frente estrecha y plana le daba un aspecto de animal. Sólo mirándole detenidamente podía hallarse en su rostro una firme dulzura y conociéndolo, podía confiarse en él (Ibáñez, 1944, p. 68).

Ferro era un hombre de contrastes extremos, rudo y tierno, feo, pero su corazón bondadoso le creaba el aura suficiente para relacionarse con los demás. Los hombres de la comunidad lo respetaban y veían en él a alguien generoso que les indicaba el futuro del campo. María pudo al fin ver esa ternura y lo acompañó hasta cuando su tierra también se había secado. Es el padre de Nicolás, fruto de una relación desolada con Clementina, una prostituta que conoció en Bogotá cuando prestaba el servicio militar y con la que se fue a vivir tratando de rehacer su vida y subsistir en la ciudad. Se empleó como chofer y un día encontró a Clementina con un hombre en su propia cama. Desde ese momento sintió repugnancia por todo, por la mujer y por la ciudad, de pronto renacieron en él las imágenes de infancia en su tierra natal, tomó en brazos a su pequeño hijo y se marchó para jamás volver.

Con Ferro, el narrador aprovecha para exteriorizar las ideas que tiene frente a algunas instituciones sociales agenciadas por el Estado. Ferro aprendió en el ejército a manejar automóviles y luego, cuando conoció a Clementina, le dio por ganar dinero, aprender a leer y a escribir, a hacer cuentas y algo de geografía e historia. Había sido reclutado y alejado de su tierra cuando tenía 21 años, vio y supo muchas cosas, eso lo llenó de rencor y le endureció el corazón:

El trato con gentes desconocidas le fue penoso, la vida del cuartel se le hizo insufrible, pero la soportó silenciosamente, porque, sin saber por qué, ni tener conciencia de aquel deber, conoció el castigo que se daba a los rebeldes. Un día vio azotar a un hombre por desobedecer una orden. Era un camarada suyo, un campesino de Choachí, indio como él, que se negó a cepillar las botas de un oficial. El teniente lo obligó a quitarse el cinturón y a desnudarse medio cuerpo. Sobre la espalda del soldado vibró el látigo con un sonido sordo y doloroso (Ibáñez, 1944, p. 70).

Ferro sufría lo indecible por su hijo que no era nada amable y miraba con odio todo lo que encontraba a su paso. Su padre hacía todo lo posible por cambiar la actitud de Nicolás, a veces creía que este cargaba la violencia y crueldad de su

madre y sentía que el destino de su hijo sería algo fatal, y así fue. Es la forma como se acerca el final y desata la tragedia cerrándose con la tierra hecha polvo.

Ferro amaba a María, veía en ella todo el poder de una tierra virgen, promisoría, pero era delicado y no violentaba el carácter de la muchacha. Cuando habla Ferro, escuchamos a un ser poético alimentado de símbolos tan fuertes como la tierra y María; es un soñador romántico que desea lo imposible. Dirigiéndose a Cob, le dice: «Sucede que los hombres deseamos cosas imposibles. Imagina un día hermoso. Así quisiéramos tener siempre el corazón. Pródigo como la luz. Pero es imposible. El día es un gran recipiente, una caja donde Dios vierte la luz» (Ibáñez, 1944, p. 179).

En lo que dice este personaje está concentrada gran parte de la significación de la novela de Ibáñez. En otro pasaje, en el bar del pueblo, Ferro le confiesa a Cob:

—Creo que la he amado desde hace mucho tiempo. La amo en los caminos, en la noche, en el día.... En las pequeñas cosas.... Cuando siembro el trigo, es ella quien arroja la semilla, es ella quien lo hace crecer, quien lo mece y lo madura. Parece que todo en el mundo estuviera viviendo por ella y que todo estuviera sometido a su voluntad (Ibáñez, 1944, p. 180).

Isidro, Cob, Ferro, María, Nicolás y los demás son personajes que están condicionados por su entorno, por la naturaleza que los rodea; esta les habla, los determina, les reclama y los condena. Jaime Ibáñez asimila las propuestas existencialistas de principios del siglo XX, especialmente la de Ortega y Gasset, cuya filosofía influenció a varias generaciones: «Yo soy yo y mis circunstancias». Así mismo, la voz mítica de la tierra como paraíso perdido, configura la culpabilidad religiosa del hombre al haber abandonado su inocencia ontogénica y filogenética. Cuando Jacob decide irse, lo hace de noche y en medio de una tormenta, entonces la tierra con su voz dolorida le habla:

¿Y a dónde vas?... Tras el amor fecundo, tras los sueños fecundos sobre mi estéril cuerpo —decía la tierra—. El camino que busques te apartará de ti. Escúchame, detente, débil criatura mía. Sólo conseguirás fatigarte. ¡Vuelve!... ¡Vuelve!... ¡Vuelve!... ¡Cob!... ¡Cob!... ¡Jacob!... ¡No verás la escala de los ángeles mi pequeño Jacob!... Sólo podrás santificar la piedra donde has soñado tu propia miseria, Jacob, ¡Jacob!... ¡Despierta! (Ibáñez, 1944, p. 286).

El inicio y el final de la novela están marcados por esos designios bíblicos que advierten que el hombre alejado del paraíso y la bienaventuranza original no tendrá sitio para ser feliz. En el Génesis habla la tierra y también en el final, porque

«cuando la labres, no te dará sus frutos: vagabundo y fugitivo serás sobre la tierra». La religión católica ha mantenido un dominio sobre el estado de culpa del hombre alejado del Dios cristiano, sin aceptar los sentidos sagrados y la religión que los indígenas mantuvieron por siglos y que los campesinos reelaboraron de forma soterrada y tal vez incipiente. Cuando Cob le dice al cura del pueblo que la tierra se ha dañado, este se pone en guardia y lo primero que hace es preguntarle desde cuándo no va a misa. Jacob responde tímidamente que desde hace mucho tiempo, pensando en «un delito horrible y que el castigo era la pérdida de la tierra» (Ibáñez, 1944, p. 95).

La verdadera protagonista de la novela de Ibáñez es la Tierra, con mayúscula, porque es la voz interior que carga el hombre y con la cual asume y evalúa el mundo, quien da y quita, quien proporciona la vida, el amor y la muerte. La tierra es la mujer, el olor femenino las delata, el misterio las fertiliza y el vientre maltratado las seca. He aquí su cifra, su dimensión simbólica: la diosa proporciona la vida, atrae pero aniquila. R. W. Emerson solía decir que el mayor placer que proporcionan los campos y los bosques es la sugerencia de una relación oculta entre el hombre y la naturaleza. Al comienzo de la novela el narrador nos introduce al mundo natural de la mano del trigo, pues este ha sido un vegetal que ha acompañado al hombre durante siglos. Está dotado de cierto animismo y parece tener «conciencia de su propio valor, de la poética expresión de su espiga» (Ibáñez, 1944, p. 15). El trigo como símbolo encierra la tragedia y la dicha, la miseria y la riqueza. Sin embargo, la relación oculta reside en la actividad armónica del hombre con la naturaleza, mas cuando esta se rompe, el desequilibrio produce voces que no encuentran centro ni alegría, sino angustia.

El tema central del abandono de la tierra y la crisis de su riqueza natural en *Cada voz lleva su angustia* vuelve a tomar vigencia en nuestros días si pensamos desde la estética de la naturaleza y el ecologismo. Después de un periodo importante en la historia de la cultura de Occidente, donde fueron prolíficos los discursos y las acciones a favor de la naturaleza (siglo XVIII y XIX). En los momentos actuales hay un resurgimiento de esas estéticas neorrománticas, performáticas en el mayor de los casos, sobre todo a partir del año 68 con la conciencia de la era industrial y la crisis ecológica. Pero, por otra parte, no deja de ser un escozor el hecho mismo de que sea justamente en nuestra época de esterilidad humanista y de abandono de los afectos, cuando más veneramos –el sadomasoquismo es real– a la mujer y a la tierra; la sociedad de mercado y la publicidad dan buena cuenta de esa ambigua relación con la diosa.

En la novela de Ibáñez se puede avizorar ese choque emocional e intelectual del paisaje intervenido y manipulado por el hombre de nuestros días, desprovisto ya

del relato del porvenir y de la dimensión simbólica que otrora sostuvo el deseo constructor de historia del sujeto moderno:

La tierra los miraba. Comprendía mejor los espíritus que se agitaban sobre su cuerpo estéril. Sentía sus pasos, el palpar de sus corazones, el curso de sus sueños. Como una vieja mujer que ya no puede entregar nada porque todo lo ha dado, porque está agotada de esa entrega incondicional y constante, la tierra se contentaba con contemplarlos y adivinar sus almas (Ibáñez, 1944, p. 171).

Referencias

- Charry, F. (1975). *Lector de poesía*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Curcio, A. (1957). *La evolución de la novela en Colombia*. Bogotá: Instituto Caro Cuervo.
- García, J. y Arévalo, G. (1991). *Historia de la poesía colombiana*. Bogotá: Casa de Poesía Silva.
- Goyes, J. (1997). *El rumor de la otra orilla*. Bogotá: Si Mañana Despierto.
- Goyes, J. (1999). El deseo de la sombra. *Revista del Caribe*, 30.
- Holguín, A. (1944, 18 de junio). Cada voz lleva su angustia. *El Tiempo*, p. 2.
- Ibáñez, J. (1943a). *No volverá la aurora*. Bogotá: Santafé.
- Ibáñez, J. (1943b). Resurrección del hombre. *Revista de Las Indias*, 17(53).
- Ibáñez, J. (1944). *Cada voz lleva su angustia*. Bogotá: Santafé.
- Ibáñez, J. (1945). Introducción al estudio del arte social. En J. Ibáñez, *Los trabajos y los días*. Bogotá: Los Andes.
- Ibáñez, J. (1946). La novela como posición de lucha. *Revista de Las Indias*, 20(94).
- Ibáñez, J. (1954). *Los trabajos y los días*. Bogotá: Los Andes.
- Martínez, P. H. (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Guadalupe.

Pineda, A. (2001). *Juicios de residencia. La novela colombiana 1934-1985*. Medellín: Eafit.

Scholes, R. y Robert, K. (1966). *La naturaleza de la narrativa*. London: Oxford.

Torres, R. (1945). Reseña crítica. *Revista de Las Indias*, 78, 474-477.

Williams, R. (1992). *Novela y poder en Colombia (1844-1987)*. Bogotá: Tercer Mundo.

