



Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y  
Crítica

ISSN: 2145-8987

revistaperifrasis@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes  
Colombia

Villamizar, Gina

Las voces de la resistencia: una lectura sobre tres cuentos fuenmayoranos  
Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica, vol. 6, núm. 11, enero-junio, 2015, pp.  
72-88

Universidad de Los Andes  
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=478147219005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica  
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# **LAS VOCES DE LA RESISTENCIA: UNA LECTURA SOBRE TRES CUENTOS FUENMAYORIANOS**

---

## **VOICES OF RESISTANCE: A READING OF THREE SHORT STORIES FROM FUENMAYOR**

GINA VILLAMIZAR\*

Youngstown State University, Estados Unidos

Fecha de recepción: 24 de febrero de 2015

Fecha de aceptación: 15 de mayo de 2015

Fecha de modificación: 22 de mayo de 2015

### **RESUMEN**

Este artículo examina los personajes principales de tres cuentos de la colección *La muerte en la calle* (1967), de José Félix Fuenmayor: "Utria se destapa", "Con el doctor afuera" y "La muerte en la calle". Este análisis se propone ilustrar cómo el lenguaje de sujetos campesinos y marginales se constituye en una herramienta propicia no solo para registrar las tensiones ideológicas entre dos visiones de mundo, la urbana y la campesina, sino también para efectuar simbólicamente una resistencia frente al dominio cultural urbano.

**PALABRAS CLAVE:** Modernidad, transculturación fallida, cosmovisión campesina, experiencia urbana, lenguaje.

### **ABSTRACT**

This article examines the main characters in three stories in the collection *La muerte en la calle* (1967), by José Félix Fuenmayor: "Utria se destapa", "Con el doctor afuera" y "La muerte en la calle". This analysis suggests that the language of peasants and marginalized individuals constitutes an important tool not only to capture the ideological tensions between two world views, the urban and the rural one, but also to symbolically resist the pressure and control of the urban society.

**KEY WORDS:** Modernity, failed transculturation, rural world view, urban experience, language.

\* gvillamizar@ysu.edu. Doctora en Lenguas Hispánicas y Literatura. University of Pittsburgh.

La colección de cuentos *La muerte en la calle*, publicada póstumamente en 1967, es la obra de José Félix Fuenmayor que más resonancia ha tenido en el ámbito literario colombiano. Sus años de escritura transcurrieron entre 1944 y 1966. Este fue un momento de gran esplendor para los participantes de El Grupo de Barranquilla. Esta colección se insertó en la intensa y productiva actividad literaria de la época. Para el investigador Jacques Gilard, “estos relatos se nutren básicamente en realidades locales, marcadamente folklóricas” (39). Esta propensión obliga a repensar cómo eran estas realidades locales cuando Fuenmayor decidió plasmarlas para el lector moderno. Hay una leve sugerencia sobre el estado en que se encontraba la vida local a partir de los focos temáticos que se desarrollan en la mayoría de estos cuentos: “... el final del modo de vida tradicional, el proceso de modernización, la formación de una realidad urbana” (Gilard 39).

En la década del cincuenta, Barranquilla había pasado de ser la aldea que era a fines del siglo XIX a convertirse en el principal centro urbano y cosmopolita del país. No sorprende que Fuenmayor, al ser parte orgánica de este proceso de transición, haya propagado en los cuentos pertenecientes a esta colección un tono nostálgico y melancólico. En ellos, el autor presenta a personajes campesinos y a trabajadores humildes que exponen una conflictiva relación con su entorno. El escritor caribeño se apoya en creencias populares, en costumbres tradicionales y hasta en el humor para hacer evidente la perspectiva que tienen los representantes autóctonos de esta localidad sobre las nuevas dinámicas de la sociedad. Si adoptamos la apreciación que los críticos más importantes de la obra fuenmayoriana han arrojado sobre esta colección, es decir, Fuenmayor les da voz a aquellos personajes que no la habían tenido antes en el ámbito literario nacional<sup>1</sup>; podríamos considerar, entonces, que el lenguaje en este contexto se convierte en una poderosa herramienta de enfrentamiento a la cruda realidad<sup>2</sup>. Al inclinarse por personajes protagonistas que se caracterizan por su discurso jocoso y al basar su narración en la propuesta de la oralidad, Fuenmayor está planteando mucho más que una simple recreación de un sector tradicional de la sociedad. Esta es una conducta estratégica que le permite dar no solo una visión crítica de un medio que es hostil, sino también exponer el desajuste que han ocasionado las nuevas formas de producción cultural. El triste final de sus personajes señala su desplazamiento, mientras que su lenguaje —con toda la carga cultural que esto implica— se convierte en el medio propicio para registrar simbólicamente su lucha frente al dominio cultural hegemónico imperante. Un ejemplo indicado para entender mejor esta postura es el cuento “Utria se destapa”.

1. Entre ellos: Albio Martínez, Jacques Gilard y Ramón Illán Bacca.

2. Paralelamente, estos críticos de la obra fuenmayoriana han señalado que estos cuentos pueden ser considerados como una defensa de la literatura creativa, singular, refrescante y portadora de los caracteres identitarios del ser Caribe

Utria es un campesino trastornado por su experiencia urbana, lo que hace que intente cambiar su forma de ser y, principalmente, su manera de hablar. Este jornalero solía trasladarse de la finca, su lugar de origen, hacia al pueblo y, de allí, a la ciudad para cumplir con las tareas establecidas por su patrón, el señor Manuel. De entrada notamos un malestar latente en este personaje cada vez que se acerca a la ciudad, ya que evita, a toda costa, ser reconocido como campesino: “La cosa es que no me gusta pasar con machete por la ciudad para que del porrazo la gente me calcule hombre de monte” (65). La misma situación se repite cada vez que se acerca su ingreso a la urbe:

Se apretaba el machete al costado derecho, la empuñadura contra las costillas, la punta hacia el suelo. El que me venga delante no me importa, porque atrás no tiene ojo que vea. Al que me siga por la espalda lo obligo a fijarse más que la lechuza. Cualquiera que me alcance por la izquierda tendrá que agacharse para reparar entre pierna y pierna cuando las abro. Pero de la parte derecha la hoja brilla y llama la atención. (81)

Este personaje sufre por su condición de jornalero, se avergüenza de su ocupación, de su origen y de su léxico. En él vemos el efecto de lo que Ángel Rama considera “el influjo de metrópolis externas” (41). Esta influencia impacta de manera negativa al campesino, quien paulatinamente va revelando una relación conflictiva con el mundo urbano. Paralelamente, Utria manifiesta un resentimiento hacia su patrón, el señor Manuel. Este personaje encarna a la sociedad burguesa desplegada por la ciudad, la cual había logrado ejercer un dominio económico y cultural sobre el campesinado<sup>3</sup>. Utria elabora, constantemente, reflexiones críticas y reproches que nunca llegan a los oídos de su jefe: “déjeme caminar, señor Manuel, que yo sí podría decirle que sentarse es bueno pero no tanto como usted en su escritorio” (70).

La imposibilidad de expresar sus pensamientos genera en Utria una gran tensión que caracteriza el tono narrativo del cuento. Esta tensión aumenta a medida que el campesino se introduce en la comunidad urbana. Utria padece al tener que alejarse de su población, todavía rural y donde los efectos del progreso industrial no han llegado aún<sup>4</sup>, para exponerse directamente a la influencia de la gran metrópoli. Su presencia en este lugar lo expone a nuevas costumbres, a nuevas regulaciones y a un lenguaje propio

3. Para la mitad del siglo xx, la burguesía se había constituido como la clase dominante en la ciudad, propietaria de los medios de producción y a la que pertenecían los industriales, los hombres de negocio, los banqueros y los profesionales, entre otros.

4. El contexto narrativo sugiere que el dominio burgués está centrado, principalmente, en la ciudad. La urbe, en su proceso de expansión, había comenzado a trastocar, muy lentamente, la dinámica de las periferias. En “Utria se destapa”, la periferia se concentra en el sector rural, donde habita el campesinado de esta región caribeña.

de una sociedad burguesa. En este contexto, Utria se da cuenta de que el lenguaje de la ciudad letrada es una herramienta poderosa que otorga autoridad y sabiduría, de ahí que intente capturar su riqueza lingüística. Los sábados, días en los que Utria trabaja en el jardín de Don Manuel, escucha las tertulias que sostiene el patrón con sus amigos. A sus oídos llegan expresiones y vocabulario de los cuales comienza a apropiarse, aunque de manera distorsionada: "... desarticuladas por el viento y la resonancia de otras voces, caían deformadas en su imaginación, y poco se le alcanza de su significado: eran de todos modos los vocablos finos de su adorno" (82). El "aprehender" el abundante bagaje lingüístico lo hace sentir como un sujeto renovado e incluso como un individuo superior a los otros de su clase. Para Utria, aquellos campesinos de la finca tienen una desventaja que se demuestra en su incapacidad para acceder al lenguaje metropolitano.

Poco a poco, Utria trata de incorporar y hacer uso de su nuevo léxico, buscando la oportunidad de demostrarles a sus patrones que él ya está a su altura porque domina su mismo universo cultural. Este nuevo conocimiento le sirve, también, para sus conquistas amorosas. Así aparece Martina, una campesina que vive en los alrededores del pueblo y a quien pretende conquistar con su lenguaje exquisito: "... lo que le miro no es la Lucusta, que no tiene, sino la Penélope, para cuando esté casada" (72). Esta historia de amor, sin embargo, es trunca ya que Utria es obligado a permanecer en la ciudad. Su patrón y su mujer, como típica pareja burguesa, deciden vender la finca de su propiedad y emprender un viaje a París. En consecuencia, Utria debe permanecer en la casa de sus patrones para encargarse de su cuidado y seguridad. A su vez, el señor Manuel no le da permiso al campesino para retornar al pueblo y así buscar sus artículos de uso personal. Este acontecimiento incrementa el resentimiento que Utria profesa por su patrón y su trato injusto. Utria está decidido a afrontar a su jefe, apoyado, por supuesto, en los vocablos aprehendidos en la ciudad letrada. No obstante, el campesino fracasa al ser incapaz de ejecutar su plan. Su inhabilidad pone en evidencia su desventaja con relación a las estructuras de poder establecidas en la sociedad burguesa: "... no me importa, señor Manuel, que no me puso ocasión para colocarle unos vocablos finos, porque usted nunca me reconoce el derecho" (76). El razonamiento de Utria ilustra la naturaleza represiva de este tipo de sociedad, la cual silenciaba las voces de aquellos individuos que no formaban parte activa de la vida urbana.

Al permanecer en casa del señor Manuel, Utria inicia su enfrentamiento con la ciudad moderna. La presencia masiva de ciudadanos genera un malestar que se puede percibir en el tono narrativo: "... al principio era poca gente con quien se iba cruzando, y los vocablos finos insinuaban débilmente su presentación. A medida que adelantaba hacia el barrio comercial, como encontraba más animado el tránsito, los

vocablos finos aumentaban su presión. Utria los contenía” (77). Estos vocablos, en realidad, no son para nada finos; son deformaciones elaboradas por el propio Utria quien, al capturar las palabras en el aire y al desconocer su significado, quiere apropiárselas y ponerlas en uso en el contexto de la cultura dominante. Utria tiene, efectivamente, “la lucusta enroscada como patoco” (77).

Luego de transitar las calles superpobladas, el jornalero llega, finalmente, a la oficina de su patrón, puesto que allí otros empleados le otorgarían el pago por su servicio. Inmediatamente se advierte la hostilidad con la que es recibido: “... entiendo que usted es Utria, ¿no? Diga pues cuánto necesita para ropa, etc. Y si quiere que el jornal se le pague por semanas o quincenas. Le aconsejo por meses para que nos ahorre sus visitas” (78). Frente a estos individuos, Utria quiere parecer un sujeto culto, sin percatarse de que sus vocablos, transformados y descontextualizados, solo provocan burla y rechazo en quienes lo rodean: “... le estoy reparando la quincena y el mes que me los pone sendamente con semana. Indilgue el século, si es de su doctrina; no catime el siquiséculo y desifique hasta la cumérica que aquí se la coloco, y vamos a la pulémica y échele” (88).

Además de provocar risa y estupor entre los trabajadores de aquella oficina, Utria es considerado loco. Esta frustrante situación hace que el campesino se marche acongojado del lugar y con deseos inmensos de gritar al mundo todo su conocimiento verbal. Así lo hace, de hecho:

Al salir de la oficina, inexplicablemente desvió Utria su camino habitual de regreso a la casa del señor Manuel ... Este cambio de dirección lo condujo a lugares de la ciudad para él hasta entonces desconocidos ... contempló a sus pies la plaza principal ... y los proveedores de frutas estancados con sus carretillas; y las vendedoras de dulces sentadas con su *chaza* sobre las piernas; y los consumidores sedientos hambreados; y los ciudadanos sin oficio y aburridos, echados en el suelo ... ante aquel gran auditorio, la tensión de Utria alcanzó al máximo ... los vocablos finos lo urgieron en tremenda oratoria. (80)

El final del cuento sugiere que el campesino interrumpe la dinámica de la comunidad que se encontraba en la plaza, para exhibirle su riqueza lingüística. Pese a esto, para aquella audiencia, el espectáculo de Utria no corresponde al modo de interacción representativo de este medio. Su conducta y su apropiación errada del lenguaje metropolitano lo exponen como un individuo desfasado y en contramarcha del modelo cultural dominante: “... ¡allí está uno nuevo!”, exclamaban algunos, indicando el estado de locura del campesino.

Más que calificar a Utria como un individuo loco, en él encontramos un panorama de cómo es y cómo se comporta esta masa urbana desplegada por la ciudad. Notemos que, para este jornalero, aquellos ciudadanos son “aburridos”, están “sin oficio” y “echados en

el suelo”, además de ser “consumidores sedientos hambreados”. Utria arroja una visión de una sociedad materialista, acrítica, abúllica y sometida a la vida moderna. Esto hace que el campesino tenga una experiencia hostil en la ciudad. Percibe su incompatibilidad con el medio a medida que se introduce y recorre espacios desconocidos para él. La dinámica de esta sociedad altera todos los niveles sensoriales del campesino, quien cree encontrar en el lenguaje metropolitano no solo una posibilidad de insertarse en esta sociedad, sino también un mecanismo de defensa ante la presión que ejerce sobre él la urbe moderna. El sugerente título del cuento indica cómo Utria “se destapó” al final de la narración, ante una comunidad incapaz de aceptar su presencia y su conducta. El campesino, sin embargo, no se da cuenta de que el discurso que emplea carece de sentido. La apropiación errada del lenguaje metropolitano es insuficiente para su desenvolvimiento efectivo dentro este escenario, lo que confirma su inadecuación a la vida urbana.

A primera vista, Utria parecería ser un ejemplo perfecto de un sujeto transculturado, siguiendo la postulación de Rama en que una cultura local ha entrado en contacto con otra metropolitana<sup>5</sup>. En un principio, notamos que este personaje recibe las influencias de la metrópoli en un momento de crecimiento demográfico y en el cual la ciudad se encuentra en proceso de expansión. El jornalero, al soportar el impacto cultural de esta sociedad, considera que debe estar a su altura. De ahí que sufre cambios drásticos en su personalidad y en su forma de hablar, rechazando particularidades provenientes de su condición campesina. Un ejemplo de lo anterior ocurre cuando Utria se topa con un amigo jornalero en plena plaza de la ciudad; Utria lo ignora cuando este lo saluda: “... descarado con el machete, será porque todo para él es monte y no sabe el respeto de la persona” (73). Pese a su disposición, Utria no hace una buena apropiación ni del lenguaje ni de los hábitos de la comunidad urbana; por el contrario, los invierte y los desarticula. Esta postura hace que el proceso de transculturación se quiebre, ya que no se produce una retención coherente de los modos culturales metropolitanos. Elizabeth Monestarios ha señalado, con respecto a la noción de transculturación propuesta por

5. Ángel Rama, interesado en describir la manera en la que se producen los intercambios culturales en América Latina, en el contexto de la modernización, se apoyó en las premisas expuestas por el antropólogo cubano Fernando Ortiz en *contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1947), para llegar a su noción de transculturación. Ortiz se interesó, principalmente, en describir y analizar los intercambios económicos y comerciales de Cuba, con relación a los Estados Unidos. Rama recupera estas ideas para trasladar el concepto de transculturación hacia el plano cultural, describiéndolo como el momento de contacto entre una cultura metropolitana y una periférica o tradicional. En este contacto, las culturas nativas están en la facultad de transformar la influencia de las sociedades metropolitanas y adaptarla a la propia. Lo anterior se da, no anulando los valores y la idiosincrasia de la comunidad receptora, sino que esta, en su capacidad creativa, hace una reestructuración de su cultura, producto de la interacción entre la propia herencia particular y la contribución externa. Para más información, revisar el trabajo de Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina* (1982) y su ensayo publicado en *The Latin American Cultural Studies Reader* (2004): “Literature and Culture”.

Rama, que lo que su análisis “does not consider is that even if these cultural agents may be active at the moment of intercourse, they are certainly not active in an equal manner nor they hold similar positions of power” (106).

Queda claro que, aunque Utria esté activamente dispuesto a acceder al lenguaje y a las costumbres metropolitanas, fracasa en el proceso de apropiación y adaptación de estas particularidades, puesto que no comparte la misma jerarquía de sus patrones. El lenguaje de la ciudad letrada es un instrumento de poder controlado fundamentalmente por las grandes élites de esta sociedad. A este respecto, la especialista en la obra fuenmayoriana María José Bustos, ha comentado:

... en este cuento la posibilidad de la palabra se encuentra íntimamente relacionada con la posibilidad de ejercer poder ... todo el cuento, con una alta carga de humorismo, presenta el absurdo intento de Utria de hacerse cargo de un lenguaje que él intuye como el arma de poder, ya que al lograr el dominio del lenguaje de los señores es compartir parte del poder que ejercen sobre él y su vida. (Bustos 182)

No obstante, Utria es consciente de la disparidad que existe entre él y sus patrones. Cada vez que intenta poner en uso su nuevo vocabulario, su patrona vocifera “cállate animal” (82), mientras que el señor Manuel exclama: “Utria te estás volviendo loco” (82). El mismo campesino reflexiona en torno a la desigual relación de poder que mantiene con el señor Manuel, quien no le da ocasión para escuchar sus “vocablos finos”, puesto que simplemente no le reconoce ese derecho. Su reflexión deja ver una jerarquía dominante y un proceso de adquisición cultural desigual, en el que una parte de la estructura local ha sido atiborrada por el fenómeno metropolitano. Pese a esto, el hecho de que Utria fracase en la captación del lenguaje urbano indica que en él se ha dado un proceso de transculturación fallido. Este desenlace sugiere que “cualquier proceso dado de transculturación puede entenderse, también, no como un camino hacia el sentido, sino como un camino hacia la indagación aporética, que es la destrucción del sentido” (Moreiras 216). En este cuento no se da una nueva construcción aplicable en los procesos de intercambio cultural. Por el contrario, se da una destrucción a partir de la deformación del lenguaje metropolitano. Es justamente aquí donde encontramos un enfrentamiento directo con la fuerza avasalladora de la modernización y que Fuenmayor confronta a través de su personaje protagonista.

El registro simbólico de la lucha que Utria efectúa a partir del lenguaje comienza con una desintegración de la potencia discursiva del modelo cultural dominante. Fuenmayor encara el lenguaje hegemónico de la ciudad letrada y lo ridiculiza a través de la ineficacia verbal del jornalero. Para combatir este dominio, se apoya en



la sabiduría y en la cosmovisión del campesinado, las cuales funcionan en la narración como mecanismos de subversión que desafían la supremacía urbana preponderante. El universo cultural del campesino se impone y le hace frente a una cruda y hostil realidad. Veamos el siguiente fragmento donde Utria metaforiza las correspondencias entre el reino animal y el reino vegetal:

El señor Manuel dice que ella es reina del jardín de reino vegetal y dice que también hay, aparte reino animal con su rey león. No tan aparte, señor Manuel. La patilla camina como caracol; el bejuco trepa como culebra; el cadillo se agarra como garrapata; el girasol se va dando vuelta para no perder de vista al sol; hay hojitas que se duermen al anochecer y se despiertan al amanecer como los pajaritos; la bonga echa a volar sus semillas como mariposas; y hasta hay flores que dicen que son del masculino y llaman a los bichitos del aire para que les lleven sus cositas a las flores que dicen que son del femenino. (87)

Esta cavilación demuestra cómo Utria se afirma en su propio lenguaje y en las imágenes inherentes a su mundo de referencias, donde sí logra desafiar la erudición metropolitana y alcanza a posicionarse como un hombre ilustrado. Paralelamente, Utria es capaz de subsistir sin la regulación de artefactos indispensables para la vida moderna. Cuando los patrones de Utria deciden marcharse a Europa, una de las primeras tareas que le endilgan al jornalero es la de despertarlos muy temprano por la mañana: “A las cinco Utria llamó con los nudillos a la puerta. El reloj del señor Manuel debía estar bien porque los toques de Utria coincidieron con el sonar del despertador” (89). Sin tener necesidad de poseer dispositivos como alarmas y relojes mecánicos, Utria se afianza en su relación con la naturaleza. Las máquinas, pese a haber alterado la noción temporal y espacial del sujeto, tropiezan con la sabiduría campesina que se resiste a ser desplazada. Esta postura le permite a Utria, por un lado, soportar la presión de la sociedad moderna y, por otro, le concede una autoridad que las dinámicas urbanas le habían negado.

Fuenmayor efectúa un ejercicio interesante con Utria. La postura ambivalente del campesino pareciera indicar su sometimiento a la experiencia urbana. No obstante, la hostilidad que padece en este escenario, así como la apropiación errada del lenguaje metropolitano y su afianzamiento en su propio universo cultural, son conductas estratégicas que revelan su enfrentamiento a la embestida de los modos de producción cultural que propone esta sociedad. Fuenmayor recurre con frecuencia a este tipo de personajes campesinos, capturando su capacidad discursiva, explorando las imágenes que circundan su ámbito y la relación que sostienen con su entorno y hasta consigo mismos, para concederles un espacio que perturbe el dominio al que son sometidos por parte de la metrópoli moderna.

En esta colección de cuentos Fuenmayor introduce a otro campesino que pareciera ser una antítesis de Utria. En el cuento “Con el doctor afuera”, tanto el personaje principal como el escenario narrativo se oponen de manera radical a “Utria se destapa”. En primer lugar, el protagonista campesino permanece anónimo a lo largo de la narración. Fuenmayor elabora aquí una estrategia discursiva con la que se propone presentar, a través de la experiencia rural de este jornalero, la perspectiva de toda una comunidad campesina. En este cuento se da un movimiento inverso al que vimos con anterioridad. El núcleo central de la narración ocurre en las inmediaciones de una finca, en el corazón del monte. Desde este lugar, un ordeñador recuerda con nostalgia a un antiguo patrón, a quien solían llamar el doctor (era en realidad un doctor en leyes), un sujeto ajeno a la vida provinciana y quien llegó a aquel lugar en las siguientes condiciones: “... ni biche ni verde para madurar, sino maduro para pudrirse” (23). Este cuento es, en su totalidad, una metaficción sobre el fenómeno de la memoria. Fuenmayor la metaforiza presentando la imagen de un saco. Para el campesino, este es el lugar hacia donde se dirigen y en el que se acumulan los recuerdos. Estos solo pueden ser recuperados cuando se experimenta un estímulo que los traiga de vuelta hacia el presente de los personajes. En este caso en particular, el estímulo que hace que el campesino recupere los recuerdos que tiene de aquel doctor es generado por un taburete que este le había regalado un poco antes de morir. Cada vez que este jornalero se sentaba en su taburete, no hacía sino recordar los eventos acaecidos en aquella finca y la relación que entabló con el sujeto urbano.

En la aproximación que Fuenmayor hace del lenguaje rural, no solo recrea la idiosincrasia campesina, sino que también trasciende sus categorías para situar a su personaje protagonista como un intelectual de la vida. Veamos el siguiente fragmento donde el ordeñador explica cómo funciona el saco (la memoria) y cómo se recuperan los recuerdos que allí yacen: “... no puedes sacar ninguna cosa que salga de ella sola sin que se le vengán pegadas las otras. Vamos a ver. Saca a manuelita. ¿Te salió sola?” (14). Este individuo, sin ser consciente de ello, está teorizando sobre los mecanismos de la memoria involuntaria. Marcel Proust, en el primer volumen de *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), titulado *Du côté de chez Swann* (1913), recrea, a través del episodio de la magdalena, uno de los ejemplos más emblemáticos de la memoria involuntaria:

Al volver a casa, mi madre viendo que yo tenía frío, me propuso que me tomara, en contra de mi costumbre, una taza de té...Mandó mi madre por uno de esos bollos, cortos y abultados que llaman magdalenas...Me llevé a los labios unas cucharadas de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las miga del bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior.

Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que lo causaba...Dejé de sentirme mediocre, contingente y mortal...Bebo un segundo trago que no me dice más que el primero; luego un tercero, que ya me dice un poco menos...

Ya se ve claro que la verdad que yo busco no está en él, sino en mí. (26)

En este episodio, el personaje que experimenta estas sensaciones no se da cuenta de que está recuperando un momento del pasado. La magdalena es un detonante de los recuerdos que, en un principio, crean un estado de extrañeza y felicidad. El personaje intenta repetir la experiencia al beber un poco más del té que contiene trozos de la magdalena. El personaje pierde el encantamiento cuando reconoce que estas sensaciones se deben a la función de la memoria, que ha traído los recuerdos. En el caso del cuento fuenmayoriano, el campesino reconstruye la experiencia de un momento particular de su vida, a partir de la impresión que le produce la imagen de su taburete. Esta imagen desencadena la aparición inconsciente de sus recuerdos, creando un movimiento de vuelta hacia el pasado. A diferencia del caso proustiano, el campesino no experimenta una sensación de alegría o extrañeza. En su caso, la función de la memoria revela no solo nostalgia por la vida y muerte de aquel doctor, sino que expone, también, una tensión ideológica entre dos visiones de mundo: la urbana y la campesina.

Estos recuerdos, al permitir dar una vuelta rápida y repentina hacia el pasado<sup>6</sup>, dirigen la narración hacia distintos momentos en los cuales ambos personajes compartieron historias y experiencias de vida. Los diálogos que sostienen estos sujetos arrojan dos perspectivas abiertamente diferenciadas. Una de ellas expone ideas y reflexiones que surgen a partir de la correspondencia que el ordeñador ha entablado con el medio rural. Su postura ante la vida se desprende de la relación que ha efectuado con su realidad, con la naturaleza, con el mundo vegetal y el animal. Es por esto que su lenguaje responde a un universo cultural donde la vida en el campo tiene primacía:

Eso de cómo es una persona no se contestar bien contestado que es como a mí me gusta contestar. A mí pregúntenme por una vaca y ya estoy dando con las palabras que la pintan hasta mejor que un retrato. También un burro lo puedo explicar que lo reconocen en seguida solo o entre otros burros. Pero si es gente, después te salen con que como dijiste era equivocado, y es porque tú dices cómo lo viste pero no sabes cómo lo va a ver el otro; porque ni la gente está lo mismo siempre ni tampoco el que la ve está siempre lo mismo. (16)

Desde otra perspectiva, el doctor lleva consigo los valores y los hábitos de una sociedad urbana. Hay que aclarar que este señor “era un forastero que le compró la finca a Don

6. Técnica literaria conocida como *analepsis* o *flashback*.

Clodo y en ella se metió y de ella no salió más, hasta que le llegó su hora y lo sacaron del baúl” (16). Pese al tono cordial y afectuoso de estas conversaciones, se evidencia una tensión ideológica que se manifiesta fundamentalmente en la diferencia de clase y en la visión que cada uno de ellos tiene del mundo. El ordeñador, muy sutilmente, lo deja saber: “... el doctor se reía de lo que yo hablaba, siempre se estaba burlando, qué iba yo a hacer, tan bueno era el doctor. Y también yo lo excusaba porque él era hombre de ciudad, no comprendía el monte, y ya no iba a aprender” (23).

Mientras el doctor disfrutaba de la jocosidad discursiva del campesino, aquel jornalero desplegaba su sabiduría con autoridad, perfilándose como un sujeto ilustrado:

—Doctor —le dije—, el día es muy bonito pero la noche es linda también ...  
—¿qué es esa letanía que me estás enjaretando? —dijo. —Mi letanía —dije yo— ... que de día puede uno ponerse a buscar a Dios, pero de noche hasta puede uno encontrarlo ... Pasa, doctor, que cuando uno aguanta las palabras que deben ser se va en palabras que no son. Lo que yo estaba por decirle es que nunca lo he visto meterse en la noche del monte ... Él seguía riéndose. —Lo que sucede —dijo— es que te gusta la noche porque eres animal nocturno. (25)

En ejemplos como el anterior descubrimos cómo la recuperación de los recuerdos se encarga de exteriorizar dos visiones de mundo que son opuestas. Es claro que, para el doctor, la conducta del campesino es graciosa, debido a su manera de hablar, a las reflexiones que hace y a las conclusiones a las que llega, ya que están pensadas todo el tiempo en función de la vida en el campo. El jornalero, por su parte, justifica constantemente la postura del doctor, precisamente por tratarse de un sujeto urbano, ajeno a las regulaciones rurales. Estos diálogos pintorescos y aparentemente amistosos revelan una tensión entre las distintas ideas y valores asociados a los hábitos de cada uno de estos personajes.

El ordeñador, a través de su sabiduría, efectúa una lucha que se propone contrarrestar la intromisión de los saberes y las prácticas metropolitanas. Para lograr este objetivo, el jornalero se sumerge en su experiencia rural, dotando a su discurso de una riqueza lingüística que da cuenta de su capacidad intelectual. La relación que sostiene con el medio y sus creencias regionales pretende obstaculizar la influencia de la agenda modernizadora. La conducta de su patrón, por su parte, revela que carece de la instrucción necesaria para subsistir en este medio. En efecto, el doctor funciona como un agente de la sociedad urbana, cuya fuerza expansiva había logrado ingresar a las inmediaciones del campo. Es sugerente que el ordeñador nos dé una imagen desfavorable de su patrón. Es un sujeto en estado de decadencia, indiferente ante el desmembramiento de su hogar e incapaz de ejecutar acciones efectivas para su vida.

Su condición pasiva y su aguda adicción al alcohol ocasionan su muerte. A lo largo del cuento, observamos que este personaje no solo carece de las herramientas indispensables para entablar una relación coherente con el monte, sino que también se niega a entablar este tipo de correspondencia. Fuenmayor busca resaltar, a partir de la interacción que existe entre ambos personajes, un choque cultural que hunde sus raíces en las distintas actitudes asociadas a las creencias y costumbres inherentes a las comunidades urbana y rural. Tanto la conducta del doctor como la del campesino señalan la desarmonía creada por las distintas visiones de mundo.

Este contacto señala, también, los tiempos de cambio para la vida campesina. La presencia del doctor sugiere que los límites entre la ciudad y el campo han empezado a acortarse, facilitando el acceso de modos de producción industrial que desplazan al campesinado. Esta coyuntura es visible luego de la muerte del doctor. Cuando este fallece, su mujer, quien recién llegaba de la ciudad, dispuso que la presencia del ordeñador no se requería más: "... despídalo en seguida. Ya estoy viendo que en esta finca hay más gente de la que se necesita" (29). El jornalero, a través de sus recuerdos, presenta la intromisión de saberes y conductas urbanas que ocasionaron el descenramiento del campesinado. El taburete desencadena la afluencia de imágenes que reposan en el saco, es decir, en la memoria. Una vez extraídas, revelan, por un lado, el estado de condena del medio rural y, por otro, la resistencia propuesta a partir las particularidades que se niegan a desaparecer.

El ordeñador de "Con el doctor afuera" comparte con Utria el don de la palabra. A través de su capacidad discursiva, ambos demuestran no solo su sabiduría, sino también una actitud combativa de desintegración del lenguaje metropolitano dominante, así como de los nuevos saberes y de las novedosas formas de producir cultura. Los dos son individuos que han sido perturbados, directa e indirectamente, por la experiencia urbana. En un caso se trata de un sujeto que encara la presión de la ciudad moderna y en el otro de la resistencia que se efectúa desde el campo ante el empuje de un proceso de modernización que desconoce las dinámicas del medio y que desaloja a sus pobladores. Esto obliga a que cada uno de estos personajes jornaleros se apropie de la correspondencia que existe entre ellos y su universo cultural, para así autorizar a su lenguaje, cargado de sabiduría, como herramienta de transgresión a la supremacía urbana.

Uno de los cuentos más representativos y quizás el más conocido de esta colección es "La muerte en la calle". Fuenmayor introduce como protagonista ya no a los campesinos de los cuentos analizados con anterioridad, sino a un mendigo que transita día a día la ciudad. Pese a esto, "La muerte en la calle" comparte con Utria y "Con el doctor afuera" la tematización del fenómeno de la marginalidad en un contexto

urbano. La visión que tenemos de los hábitos rurales y citadinos, así como de sus valores, opera desde la óptica que nos presentan los personajes principales de estas obras. Este cuento, en particular, se compone a través de un monólogo interior que sostiene el personaje mendigo<sup>7</sup>: “... a mí me ven pasar, como mudo, y la gente pensará que a mí no me gusta hablar; pero no es así, es lo contrario, porque yo siempre estoy hablando, hablando conmigo mismo” (57). La estructura narrativa nos sumerge en los pensamientos y en las impresiones que tiene este individuo sobre el medio y sobre el lugar que ocupa en este escenario<sup>8</sup>. El inicio del cuento perturba al lector, ya que el tono funesto del protagonista insinúa su condición crítica:

Hoy me ladró un perro. Fue hace poquito, cuatro o cinco o seis o siete cuerdas abajo. No que me ladrara propiamente ni que me quería morder, eso no. Se me venía acercando, alargando el cuerpo pero listo a recogerlo, el hocico estirado como hacen ellos cuando están recelosos pero quieren oler. Después se paró, echó para atrás sin darse vuelta, se sentó a aullar y ya no me miraba a mí sino para arriba. (55)

Solo hasta el final del cuento descubrimos que en realidad el mendigo habla en las últimas instancias de su vida. Pese a desconocer la extrañeza que percibe desde el inicio del cuento, emprende una reconstrucción de los distintos eventos acaecidos a lo largo de su historia. La evocación de estos momentos significa reavivar la experiencia que el mendigo tuvo en la ciudad. Al llegar casi al término de su existencia, reconoce que tanto la falta de valores como la vida masificada en esta ciudad produjeron su inadecuación y su consecuente exclusión del escenario urbano. En efecto, aquí, el desencuentro con la ciudad moderna, además de ser tematizado, moviliza el ímpetu narrativo del cuento. El lector es atrapado rápidamente por la impresión que produce el discurso del mendigo, no solo por tratarse de un sujeto que está llegando al término de su vida, sino también por la representación que hace del medio cruel en el que le tocó vivir. En este escenario, las dinámicas urbanas controlan los modos de producción cultural, en donde se da primacía al valor del dinero y a la clase social. La imagen que este mendigo arroja sobre esta ciudad es una que marginaliza a sujetos como él, negándole una oportunidad de supervivencia. Observemos el siguiente fragmento

7. James Joyce fue uno de los primeros escritores en experimentar con esta técnica narrativa, relacionada también con el *Stream of consciousness*, la cual consiste en hacer “written representation of a character inner thoughts, impressions and memories as if directly “overheard” without the apparent intervention of a summarizing and selective narrator” (179 The Oxford Dictionary of Literary Terms).

8. Fuenmayor fue uno de los primeros escritores latinoamericanos en experimentar con la técnica literaria del monólogo interior. Luego lo hizo Cortázar con su personaje Horacio Oliveira en *Rayuela* (1963), y más adelante Manuel Puig en su novela *La traición de Rita Hayworth* (1968).

donde el protagonista ilustra su padecimiento ante una colectividad que ejerce un maltrato tanto físico como psicológico:

Los muchachos con quienes yo me estoy cruzando son malos. Hablan sucio y feo. Y se fijan en uno, y le tiran piedras y le gritan apodos. Si es uno solo, yo sé que se hace el que no me ve, pero me está preparando y buscando la ocasión. Si son dos, o tres, o cuatro, o cinco mi peligro es mayor porque entonces se descaran, juntos pierden el miedo y cada uno quiere ganarles en maldad a los otros. (61)

El mendigo luce desprotegido ante la hostilidad del medio. Durante su proceso agónico, antes de su muerte, se cuestionaba aún por el acoso al que fue sometido por aquellos muchachos. Este sujeto marginal se presenta a sí mismo como un individuo sin malicia e inocente, en contraste con los moradores de esta zona urbana, cuya agresividad y persecución ocasionan su desplazamiento hacia la periferia de la ciudad, casi a la entrada del monte: "... en mi casa puede llover lo que quiera llover, y no me mojo ... y por allá no he visto a ningún muchacho" (63). Es interesante que el discurso del mendigo carezca de un tono rencoroso y vengativo o que demuestre de alguna manera su postura combativa frente al mal trato recibido por los residentes de la ciudad. Esta conducta genera en el lector aún más simpatía y pesadumbre por las desventuras de este sujeto. Su estrategia de supervivencia consiste en el distanciamiento de los valores y de las prácticas urbanas, ya que está consciente de que no son un modelo a seguir. Es por esto que se refugia en su propia identidad, en su honradez y en su decencia.

Este sujeto, pese a pedir limosna por la calle, es capaz de desprenderse de lo material, evidenciando que el valor del dinero no ocupa un espacio primordial en su vida, como sí lo es para la sociedad en la que transita diariamente. Un episodio memorable que ilustra esta idea se da cuando el mendigo recibe una gran limosna, con mucho más dinero de lo esperado: "... envolví el billete en un papelito y lo amarré al fondo de la mochila. Ahí está, desde entonces; para que cuando yo muera el que me recoja le encuentre y sea suyo" (58). Paralelamente, el mendigo concibe sus propios mecanismos de defensa, que pone en uso en el contexto de la cultura dominante:

Todo eso lo sé yo. Pero me defiendo. Y un modo es que no les huyo, y si me gritan, no es conmigo. Y tampoco les doy tiempo ni lugar para que me pongan algún apodo que se me quede pegado, porque nunca me ven achantado ni dando vueltas por esos sitios que hay donde se amontona gente, que unos vienen y van y se ve que están como en ocupaciones y diligencias; y otros parece que algún viento los hubiera tirado allí para nada o que creo que están esperando que el mismo viento que allí los echó les lleve algo, y no saben qué. Yo nunca estoy por esos sitios. (62)

La apreciación del mendigo, cuya voluntad es aparentemente descriptiva, contiene una crítica punzante hacia el tipo de relaciones que se concretan en la ciudad moderna. Los ciudadanos de esta urbe están demasiado ocupados como para detenerse y contemplar lo que ocurre a su alrededor. La visión de este sujeto proporciona una idea clara de la multitud que se agolpa, en un desplazamiento constante, con “ocupaciones” y “diligencias”, ignorando las particularidades y marginalizando a individuos como el mendigo alienado del ritmo urbano preponderante. Su presencia física y su conducta moral están en contramarcha de la dirección propuesta por esta sociedad. De ahí que luzca desorbitado y afectado por el repudio violento de los residentes de la urbe. Es por esto que busca, constantemente, estrategias que le permitan sobrevivir ante la crueldad del medio.

La postura estratégica de resistencia, expuesta a través de la evocación de los momentos conflictivos de la vida del mendigo, indica que es un individuo alienado de la comunidad urbana. Su muerte es también la muerte simbólica de los sujetos arrojados a la marginalidad por una sociedad agresiva, que desecha subjetividades que no se acoplan al compás del ritmo moderno burgués. Fuenmayor, sin embargo, pone en primer plano la voz marginalizada y, a través de ella, recrea la experiencia adversa en la ciudad. Esta inclinación pretende ocasionar, por un lado, solidaridad en el lector, quien padece junto al mendigo a lo largo de su agónica narración. Por otro lado, esta impresión no tiene otro fin que el de demostrar la oposición activa entre los miembros menos favorecidos por esta sociedad: el campesinado y los mendigos que día a día recorren la ciudad. No es extraño, entonces, que Fuenmayor se incline por este tipo de personajes en todos los cuentos pertenecientes a esta colección.

Entre estos, hay algunos campesinos que han sido impactados por el fenómeno de la migración, reubicados en un espacio ajeno a sus prácticas y sus hábitos. La inadecuación y las circunstancias conflictivas que encuentran dentro del escenario citadino señalan su falta de correspondencia con el medio y, a la vez, indican que al reafirmarse en sus propias costumbres y en su lenguaje descubren estrategias de supervivencia y de lucha frente a un medio hostil. Estos cuentos, en su totalidad, comparten la primacía que Fuenmayor le otorga al poder de la palabra. El lenguaje es una herramienta fundamental para la supervivencia tanto en el ámbito urbano como en el rural. La potencia discursiva de estos personajes marginales, dotada de sabiduría, de prácticas y de costumbres asociadas a la vida en el campo y las relaciones que estos sujetos sostienen con su mundo de referencias, los distancia de una comunidad degradada, adversa e injusta. El lenguaje funciona aquí como un mecanismo de protección y como una táctica discursiva que perturba el dominio opresor de la sociedad moderna.



La obra fuenmayoriana, en su conjunto, responde al impacto que la modernidad ocasionó en el puerto caribeño de Barranquilla y la incidencia que este proceso histórico tuvo sobre su creación artística. Es por eso que, a lo largo de su genealogía artística, Barranquilla es tematizada, en su calidad de puerto de entrada de la modernidad, como un espacio transfigurado, alterado y subyugado a nuevos productos culturales, provenientes de las grandes metrópolis europeas y norteamericana. Este empeño alteró simultáneamente la voluntad del campo y cercenó su ciclo de vida natural. Pese a la crisis que padecen las tradiciones ligadas a la vida rural, Fuenmayor puso en un lugar privilegiado las voces marginadas por la sociedad burguesa. El lenguaje y las prácticas de estos personajes buscan no solo transgredir modelos imperantes, sino también promover una resistencia desde las subjetividades que se niegan a desaparecer.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bacca, Ramón Illán. *Escribir en Barranquilla*. Barranquilla: Uninorte, 1998. Impreso.
- . "Voces de Barranquilla". *Revista Huellas* 69-70 (2004): 60-68. Impreso.
- Bustos Fernández, María José. *Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana: Macedonio Fernández, José Félix Fuenmayor y Jaime Torres Bidet*. Tesis. University of Colorado, 1990. Impreso.
- Fuenmayor, José Félix. *La muerte en la calle*. Medellín: Papel Sobrante, 1967. Impreso.
- Gilard, Jacques. "El grupo de Barranquilla y la renovación del cuento colombiano". *Lectura crítica de la literatura americana: actualidades fundacionales*. Ed. Saul Sosnowski. *Biblioteca Ayacucho* IV (1997): 36-53. Impreso.
- Martínez, Albio. *José Félix Fuenmayor: entre la tradición y la vanguardia*. Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano, 2011. Impreso.
- Monasterios, Elizabeth. "Rethinking Transculturation and Hybridity: An Andean perspective". *Latin American Narratives and Cultural Identity* 7 (2004): 94-110. Impreso.
- Moreiras, Alberto. "José María Arguedas y el fin de la transculturación." *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 1997. Impreso.
- Proust, Marcel. *Por el camino de Swann*. Argentina: Biblioteca Virtual Universal, 2006. Web. < <http://www.biblioteca.org.ar/libros/133600.pdf>>
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo Veintiuno, 1982. Impreso.
- "Stream of consciousness." *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. 3<sup>rd</sup> ed. 2008. Impreso.