DE LAS ARMAS A LAS LETRAS:

UNA BIOGRAFÍA INTELECTUAL DE ARTURO ALAPE (1953-1991)

MELISA SUAZA ARIAS

MONOGRAFÍA PARA OPTAR AL TÍTULO DE HISTORIADORA

ASESOR

ÓSCAR CALVO ISAZA

DOCTOR EN HISTORIA

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

DEPARTAMENTO DE HISTORIA

MEDELLÍN

2020

De las armas a las letras:
Una biografía intelectual de Arturo Alape (1953-1991)

Resumen

La presente investigación es una biografía intelectual del escritor Arturo Alape, seudónimo de Carlos Arturo Ruiz (Cali, 3 de noviembre de 1938 - Bogotá, 7 de octubre de 2006), quien se destacó en géneros como el periodismo, el testimonio, la historia y la literatura, y es considerado uno de los intelectuales de izquierda más importantes de la segunda mitad del siglo XX en Colombia. En primer lugar, se reconstruye su encuentro con el arte y las ideas políticas, especialmente su pasado en la militancia comunista y su participación en la guerrilla de las FARC; experiencias que lo llevaron a desarrollar una consciencia particular de la vida a temprana edad. En segundo lugar, se analiza su tránsito hacia la literatura en pleno contexto del arte comprometido, sus años de clandestinidad y su configuración como autor público en medio de un círculo de artistas e intelectuales vinculados al Partido Comunista Colombiano y a la política cultural cubana. En tercer lugar, se rememoran sus intervenciones en el teatro militante y el periodismo de izquierda, así como su dedicación a la investigación de las raíces de La Violencia y el conflicto armado colombiano; un tema que lo llevó a consolidar una imagen como escritor comprometido con la realidad social e histórica del país y con el que alcanzó el éxito editorial. Asimismo, se analizan sus dilemas existenciales frente a lo artístico y lo político, y su exilio en Cuba, donde fue testigo de la caída de la utopía revolucionaria. Por último, este trabajo también es una invitación a explorar el archivo personal del autor que custodia actualmente la Biblioteca Nacional de Colombia en Bogotá.

Palabras claves: Arturo Alape, biografía intelectual, escritor comprometido, Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), Partido Comunista Colombiano (PCC), El Bogotazo, literatura de La Violencia, testimonio.

From weapons to letters:
An intellectual biography of Arturo Alape (1953-1991)

Abstract

This investigation is an intellectual biography of Arturo Alape, the pseudonym used by the Colombian writer Carlos Arturo Ruiz (Cali, November 3, 1938 - Bogotá, October 7, 2006), whom excelled in literary genres such as journalism, testimony, literature, and is considered one of the most important left-wing intellectuals of the second half of the 20th century in Colombia. Firstly, his encounter with art and political ideas is analyzed, especially his past in the communist militancy and his participation in the FARC guerrilla; experiences that led him to develop some particular awareness about life at an early age. Secondly, is studied his transit from literature in the context of commitment art, his years in clandestinity and his configuration as a public author amid of a circle of artists and intellectuals linked to the Colombian Communist Party and Cuban cultural policy. Thirdly, his interventions in militant theater and left-wing journalism are recalled, as well as his dedication to investigating the roots of violence and the Colombian armed conflict; an issue that led him to consolidate an image as a writer commitment to the social and historical reality of the country and with which he achieved editorial success. Likewise, his existential dilemmas regarding the artistic and the political are analyzed, as well as his exile in Cuba, where he witnessed the fall of the revolutionary utopia. Finally, this work is also an invitation to explore the author's personal archive that currently guards the National Library of Colombia in Bogotá.

Keywords: Arturo Alape, intellectual biography, writer commitment, The Revolutionary Armed Forces of Colombia (FARC), Colombian Communist Party (CCP), *El Bogotazo*, Colombian literature, testimony.

[…] *volvamos á la preeminencia de las armas contra las letras:*
materia que hasta ahora está por averiguar,
segun son las razones que cada una de su parte alega;
y, entre las que he dicho dicen las letras,
que sin ellas no se podrían sustentar las armas,
porque la guerra tambien tiene sus leyes y está sujeta á ellas,
y que las leyes caen debajo de lo que son letras y letrados.
Á esto responden las armas, que las leyes no se podrán sustentar sin ellas,
porque con las armas se defienden las repúblicas, se conservan los reinos,
se guardan las ciudades, se aseguran los caminos, se despejan los mares de corsarios,
y, finalmente, si por ellas no fuese, las repúblicas, los reinos, las monarquías,
las ciudades, los caminos de mar y tierra estarian sujetos al rigor
y á la confusión que trae consigo la guerra el tiempo
que dura, y tiene licencia de usar de sus privilegios y de sus fuerzas;
y es razón averiguada que aquello que mas cuesta se estima
y debe de estimar en mas.
Alcanzar alguno á ser eminente en letras le cuesta tiempo,
vigilias, hambre, desnudez, váguidos de cabeza, indigestiones de estómago,
y otras cosas á estas adherentes, que en parte ya las tengo referidas;
mas llegar uno por sus términos á ser buen soldado
le cuesta todo lo que al estudiante, en tanto mayor grado,
que no tiene comparacion, porque á cada paso
está á pique de perder la vida […]

Miguel de Cervantes Saavedra
El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha [1605]
Capítulo XXXVIII: “Que trata del curioso discurso que hizo Don Quijote de las armas y las letras”
(París: Librería de Garnier Hermanos, 1873) 264

AGRADECIMIENTOS

A mi padre, Bernardo Suaza Sánchez (1958-2018) quien enfermó gravemente y falleció en medio de la realización de este casi imposible trabajo. A él, una dedicatoria hasta la eternidad.

A mi madre, Martha Arias Garzón por su apoyo generoso e incondicional a lo largo de este proceso académico sin presiones ni condicionamientos, siempre paciente y esperanzadora.

A mi asesor, Óscar Calvo Isaza por la oportuna invitación a la organización del archivo de Arturo Alape, así como por su comprensión con mis largas ausencias y crisis existenciales.

Al hijo del escritor, Manuel Ruiz Montealegre por el interés para sacar a flote este trabajo y la ayuda logística en la consulta del archivo mientras este estuvo en su casa.

Al conjunto de allegados de Arturo Alape, agradezco de sobremanera la atenta colaboración a la hora de traer a la memoria a quien fue su amigo y compañero, así como por la localización de fuentes para elaborar este ambicioso, pero insuficiente, ejercicio biográfico; especialmente, a la historiadora del arte Katia González por su lectura y precisiones, al profesor Gabriel Restrepo por sus acertadas sugerencias, a Carlos Montalvo por los materiales suministrados y a Teresa Montealegre por sus cálidos recuerdos.

Por último, al historiador Rubén D. Molina Palacio por su lectura, motivación y acompañamiento en los momentos más críticos, y al conjunto innumerable de amistades cercanas por los cafés que amenizaron las jornadas de trabajo o los encuentros etílicos necesarios para olvidar la ansiedad, así como por su preocupación y apoyo moral a pesar de mi distanciamiento…

CONTENIDO

Introducción _____ **1**

Preámbulo _____ **19**

1. Pintura, militancia comunista y experiencia guerrillera _____ **35**

1.1. La casa de inquilinato. Fuente de angustia y sensibilidad artística _____ **36**

1.2. El 9 de abril de 1948: de pesadilla a obsesión literaria _____ **40**

1.3. Los años de agitación (1953-1964). Entre la pintura y la militancia comunista _____ **47**

1.4. Jacobo Prías Alape. Implicaciones ideológicas del seudónimo del autor _____ **52**

1.5. ¡Morir por la Revolución! Experiencia en las semillas de las FARC (1965-1967) ___ **72**

2. El tránsito de las armas a las letras en el contexto del arte comprometido _____ **79**

2.1. La sombra vangoghniana como pulsión literaria_____ **80**

2.2. El "arte de vivir" en la época. Compromiso y expectativa revolucionaria_____**84**

2.3. Incursión en la literatura: *Diario de un guerrillero* (1968-1970) _____**90**

2.4. De la clandestinidad a la licitud como escritor público (1967-1972) _____ **97**

2.5. La empresa editorial y el grupo Punto Rojo _____ **115**

2.6. La escritura testimonial en los años del compromiso _____ **135**

3. De lo testimonial a lo histórico. De lo histórico a lo literario _____ **152**

3.1. Teatro militante y periodismo investigativo (1975-1980) _____ **153**

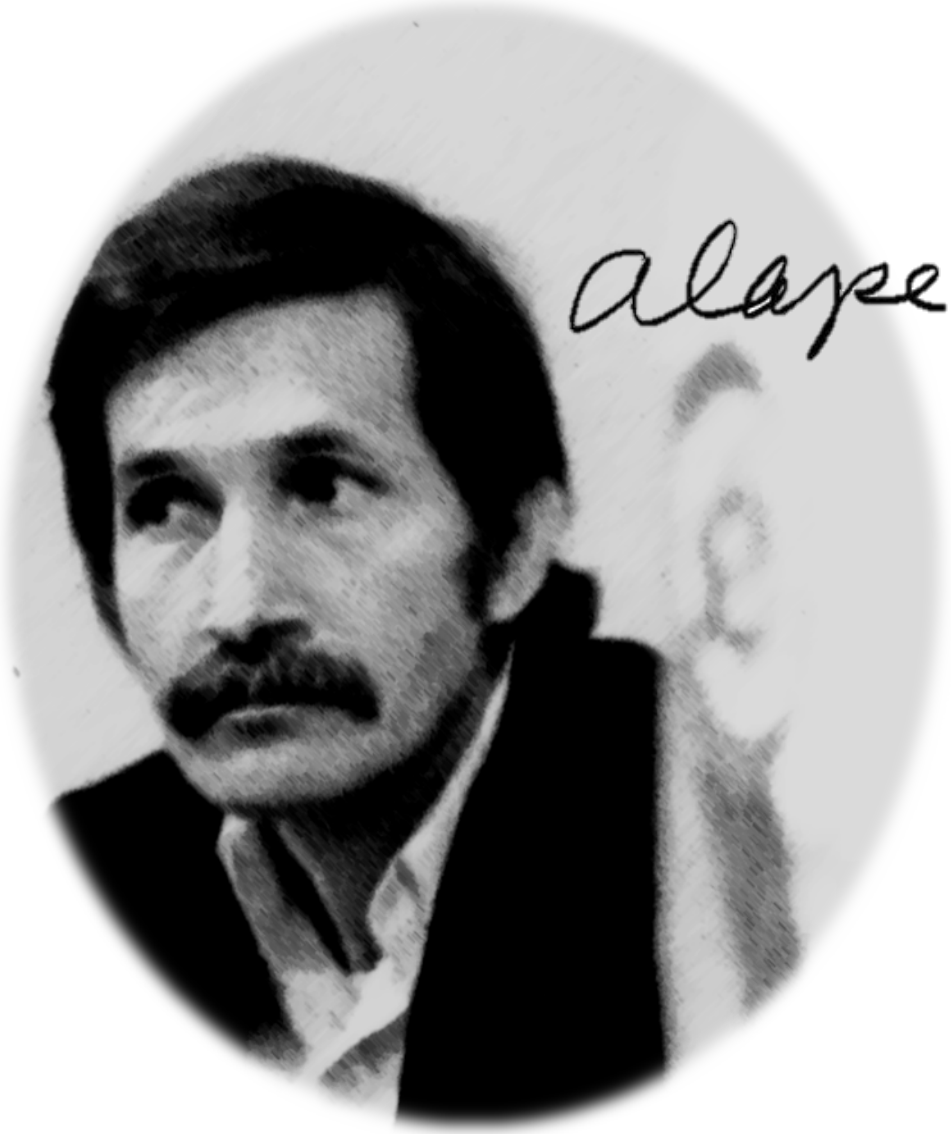
3.2. Virajes en el compromiso del autor: ¿de lo ideológico a lo literario? _____ **174**

3.3. *El Bogotazo* (1983): catarsis personal hecha un éxito editorial_____ **196**

3.4. Exilio en Cuba (1987-1991). Desencanto y autocensura_____ **214**

Consideraciones finales_____ **244**

Fuentes y bibliografía _____ **250**



"Lanzamiento de El Bogotazo Primera Edición (1983)"
BNC, Fondo Arturo Alape, Caja 33, Carpeta 138
[Fotografía con edición digital]

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es una biografía intelectual del escritor colombiano Arturo Alape, seudónimo de Carlos Arturo Ruiz (Cali, 3 noviembre de 1938 - Bogotá, 7 de octubre de 2006) quien ha llegado a ser considerado uno de los intelectuales más importantes de la izquierda colombiana en la segunda mitad del siglo XX. Su obra está compuesta por diversos géneros discursivos como el periodismo, el testimonio, la historia y la literatura, y se haya íntimamente relacionada con la realidad social e histórica del país. Además de su labor como autor, Alape también fue pintor y tuvo un pasado activo en las luchas de su generación a través de la militancia comunista. Un hecho que lo llevó a convertirse en testigo de procesos determinantes en el devenir nacional y que influenció su formación como escritor, así como la postura ideológica que caracterizó sus producciones.

Ante la imposibilidad de abarcar el grueso su periplo existencial, este ejercicio biográfico abarca tres momentos significativos de la trayectoria vital e intelectual de Alape, los cuales se encuentran atravesados por una interpretación respecto a la configuración de su compromiso político como autor y a los giros expresos en su obra a la luz del tiempo. Del mismo modo, en cada etapa analizo los rasgos principales del marco histórico y literario en el que se inserta el itinerario del autor, el cual no puede comprenderse sin abarcar parte del período conocido historiográficamente como la Violencia y el conflicto armado colombiano, al menos como este fue observado, de manera fragmentaria y contradictoria, por el propio Alape.

En primer lugar, describo algunos aspectos autobiográficos de la infancia y juventud del escritor para comprender su iniciación en el mundo del arte y la política durante la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla; así como aspectos personales que marcaron su obra,

esencialmente los recuerdos del 9 de abril de 1948, la casa de inquilinato y el abandono del padre a temprana edad. Asimismo, describo su formación como dirigente político de la Juventud Comunista (Juco) tras abandonar una carrera iniciada en la pintura en el Instituto Popular de Cultural de Cali (1955-1959), y reconstruyo su experiencia como guerrillero de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) a mediados de la década de 1960. En este punto rememoro el capítulo de la violencia política de los años cincuenta que condujo a la evolución de las autodefensas campesinas a la resistencia armada contra el Estado colombiano: un contexto en el que Carlos Arturo Ruiz adoptó el seudónimo de Arturo Alape como un homenaje a Jacobo Prías Alape, mejor recordado como Charro Negro, líder guerrillero del sur del Tolima, cuyo asesinato se convirtió en antecedente clave en la historia de las FARC.

En segundo lugar, abordo el tránsito del entonces guerrillero hacia el mundo de las letras nacionales y su incursión en la literatura en pleno contexto del arte comprometido y del *boom* latinoamericano con *Journal d'un guerrillero* (1968) y *Diario de un guerrillero* (1970); el primero apareció en francés como el texto anónimo de un combatiente y el segundo es el libro del autor en español. Además de eso, repaso parte de la vida clandestina de Alape, una condición que superó gracias a la red de apoyo generada por su círculo de amistades del Partido Comunista Colombiano (PCC), y trato el proceso de la legalización de su vida como escritor público en un ámbito artístico y cercano a la gente del teatro militante de la década de 1970. Adicionalmente, doy cuenta de su participación y liderazgo en proyectos relacionados con los debates del arte politizado en el ámbito nacional como su participación en la creación del colectivo el Taller 4 Rojo, el liderazgo del grupo de escritores Punto Rojo y su labor editorial en Ediciones Alcaraván, imprenta través de la cual se publicaron textos

para la formación de las bases obreras y sindicales en los años setenta. Igualmente, interpreto la configuración del compromiso político de Alape como autor, así como la carga ideológica del género al que se inscribió: el testimonio; y reflexiono sobre la literatura sobre la violencia como tradición literaria nacional con el objeto de perfilar la generación literaria en la que se enmarca su obra.

En tercer y último lugar, expongo un período de actividades que le dieron gran reconocimiento a Arturo Alape como intelectual de izquierda. Una etapa marcada por la intervención del escritor en proyectos paralelos a la literatura que expresaron el inconformismo social que caracterizó el Frente Nacional. Por un lado, destaco su intervención en el teatro militante a través de la obra de teatro *Guadalupe años sin cuenta* (1975), una reflexión de La Violencia a través de la dramaturgia militante, cuya trascendencia continental marcó la historia del teatro nacional; por otro, elaboro un repaso de su trabajo como periodista en la revista *Alternativa* (1974-1980), medio de información recordado por su carácter crítico y punzante frente al manejo del poder de los gobiernos del acuerdo bipartidista. Además, señaló los cambios en el compromiso político del autor, expresos en los giros de su obra y sus correspondencias con las trasformaciones históricas del país.

En esta parte analizo cómo Alape siempre estuvo en una búsqueda estética materializada en la experimentación literaria, pero que en cierta medida estuvo coartada por el peso ideológico de sus producciones iniciales y la falta de una formación académica. Sin embargo, el autor confrontó las tensiones entre la política y el discurso literario a través de la práctica escritural; pero antes de materializar su obra narrativa emprendió una extensa investigación histórica por los orígenes de la violencia en Colombia que, como se podrá observar, lo llevó al reconocimiento nacional, plasmado en el éxito que obtuvo con la

realización de *El Bogotazo: memorias del olvido* (1983), su obra más conocida y que por su significación, describo en profundidad.

Finalmente, reflexiono sobre la configuración de Alape como el "biógrafo" de Manuel Marulanda Vélez (Tirofijo) en la década de 1980 y los cambios evidentes en la concepción de su obra tras la experiencia de exilio en Cuba (1987-1991), donde fue testigo del fin de la utopía revolucionaria que marcó a su generación. Luego de la decepción que representó la experiencia del exilio, el escritor se impuso una especie de restricción frente a la historia política del país y encontró la tranquilidad necesaria, con la intervención de la pintura, para la construcción de su obra narrativa. Un hecho que lo condujo a una intensa introspección biográfica y a un distanciamiento de la escritura histórica; mas no al abandono de su compromiso como autor.

Por último, esta propuesta biográfica es experimental e intenta romper con algunos formatos de la escritura de la historia convencional. Una iniciativa personal motivada por las apuestas de la historia intelectual y las aventuras de la renovación historiográfica que ha atravesado la disciplina que me permitieron concebir un trabajo de esta naturaleza. En ese sentido, no se presenta una semblanza cronológica y adulatoria del periplo existencial del autor, sino que se revalorizar la biografía como género historiográfico, es decir, como formato que permite un análisis particular de la historia a través del prisma de una vida, su obra y su contexto histórico; sin dejar de lado el decurso propio del personaje susceptible a ser biografiado, sus transformaciones y contradicciones.

La biografía como género historiográfico

La historiografía colombiana de reciente data viene desarrollando un género de la escritura de la historia que no pierde vigencia a pesar de los años: la biografía. En el siglo XIX se empleó para la exaltación de personaje notables pertenecientes a las élites de las naciones emergentes, individualidades que era dignas de ser rememoradas por encarnar ciertos valores identitarios que representaban el *ethos* patriótico de cada pueblo. Aquellos ejercicios tenían funciones claras dentro de los discursos del nacionalismo y de una historia oficial: forjar en la memoria social émulos (héroes útiles) de virtudes morales e institucionales como parte de un pasado digno. Herencia de una forma de escritura de la historia que durante mucho tiempo —desde la Antigüedad hasta la Modernidad— consistió en la narración de sucesos políticos y bélicos protagonizada por cualquier soberano, su casta y sus pleitos por el poder, apenas objetada por los intelectuales de la Ilustración. Entrado el siglo XX, aquella historia tradicional, de corte narrativo y romántico, anclada en el hecho político-militar y en la excesiva importancia de los individuos —que además padecía el mal de los tres ídolos, el "ídolo biográfico", el "ídolo cronológico" y el "ídolo político"— [1] se puso en cuestión ante la revolución historiográfica de los *Annales* franceses, así como por la preminencia dada al análisis de las estructuras sociales y económicas (las permanencias, las generalidad, las repeticiones) sobre lo accidental, lo singular o lo subjetivo.

En ese contexto, la biografía se vio eclipsada ante la permeabilidad del estructuralismo de tradición durkheimiana y marxista en las ciencias sociales, y particularmente frente al auge de la sociología. De ese modo, el estudio de las lógicas individuales perdió toda

[1] Véase sobre los "tres ídolos de la tribu de historiadores": François Dosse, *La historia en migajas*: de Annales *a la nueva historia* (México: Universidad Iberoamericana, 2006) 34.

legitimidad científica y se supeditó al análisis de las estructuras como mero reflejo de las leyes sociales: lo individual comprobaba la regla. En ese momento la práctica biográfica como formato de escritura de la historia quedó totalmente estigmatizada. Pasó de ser un saber erudito a género impuro, un híbrido entre historia y literatura, es decir, "un parásito" que perturbaba los objetivos de la cientificidad de la disciplina. De ese modo, se configuró una barrera que separó lo biográfico de lo histórico por un lapso de tiempo. Condenado al desprecio de los historiadores, el género quedó a merced de novelistas, periodistas o escritores aficionados. La "seriedad" del oficio del historiador distaba de la "frivolidad" de las biografías de ese entonces. Un género de moda como literatura comercial a mediados del siglo XX que redujo el formato a simples relatos entretenidos en los que un poco de sangre, peleas por ambición, intrigas amorosas y sexo, eran la fórmula del éxito editorial. No obstante, algunos historiadores marginalmente siguieron apostándole al género.[2]

Durante ese tránsito de la historia episódica a la historia problema y global promovida por la primera generación de los *Annales* y reafirmada por la segunda, estuvo presente la importancia del estudio sobre la mente y el individuo; aunque opacados por los procesos sociales y económicos (los grandes movimientos, las edades y las civilizaciones, objetos que obsesionaron a los historiadores de la segunda mitad del siglo XX). Sin embargo, algo muy alejado de la búsqueda de una "historia total" preconizada por Fernand Braudel hubiese sido ignorar el papel del individuo por la vista estructural. La interrelación entre aquel y la sociedad en su conjunto hace parte de la historia social, económica y, no menos importante, mental, que los *Annales* promovieron desde su inicio. Baste recordar que uno de los

[2] François Dosse, *El arte de la biografía: entre historia y ficción* (México: Universidad Iberoamericana, 2007) 21.

fundadores de esta corriente, Lucien Febvre, replanteó la necesidad de un estudio "total" de las estructuras determinantes del devenir humano, incluyendo la geografía como lo reafirmó Braudel, pero enfatizando también en el análisis de los individuos como sujetos históricos y parte esencial de las estructuras del pensamiento, empleando la psicología —sobre el "esquematismo" sociológico de Marc Bloch— como herramienta de análisis de la historia general. En ese sentido, sus trabajos fueron pioneros de los estudios biográficos y la historia intelectual que se desarrolló con posterioridad.

En contravía del desprecio hacia la biografía por parte de la institucionalidad histórica, Febvre realizó estudios de corte biográfico como *Martín Lutero: un destino* (1928) o *El problema de la incredulidad en el siglo XVI: la religión de Rabelais* (1942), valiéndose del argumento según el cual la biografía podía ser útil para ilustrar fenómenos que expresaban regularidades sociales o vidas arquetípicas de una época a través del estudio de un personaje y su obra. De acuerdo con eso, concibió los estudios biográficos como esquemas ejemplarizantes; no de ciertos valores morales como las biografías clásicas, puesto que Febvre rechazaba con firmeza esa concepción de la historia basada en los "grandes hombres", sino como ejemplos del pensamiento colectivo o ideas dominantes de una época. Lo que denominó finalmente como el "utillaje mental", lugar de encuentro entre las creencias individuales y colectivas que componen el sistema cultural de un período. No obstante, a Febvre se le objetó que en su aspiración de construir una psicología histórica o "psicohistoria", tendió a homogenizar el pensamiento de un colectivo y abandonar las realidades sociales en beneficio de lo mental. Otro polo dentro de las etapas de los *Annales* que luego tuvo su auge con la historia de las mentalidades.[3]

[3] Dosse, *La historia* 84.

Al entrar en crisis el enfoque estructuralista, surgieron nuevas preguntas por la conciencia individual, lo subjetivo y lo singular en medio de un giro hacia los temas de la cultura. Un efecto de la revolución cultural de 1968 que sacudió todos los campos del conocimiento, especialmente a la disciplina histórica y sus coqueteos con la antropología, la filosofía y la psicología. Entre los años setenta y ochenta, los *Annales* sufrieron una ruptura frente a la escuela braudeliana, objetada por su uniteralidad, que desplazó la atención hacia la historia de las mentalidades. Una corriente historiográfica que se caracterizó por su indefinición epistemológica y una agenda de estudio un tanto desorientada. En términos generales, los estudiosos de esta corriente se inclinaron hacia el estudio de las actitudes mentales, los sistemas de pensamiento, los universos culturales y las maneras de vivir de cada época (lo íntimo, lo cotidiano o lo privado). Este desplazamiento trajo consigo cambios progresivos en la escritura de la historia, en el análisis de lo social por lo individual, e introdujo sujetos y objetos ignorados hasta ese entonces como los intelectuales, los artistas, las mujeres, los niños o la gente común; elementos decisivos en el renovado interés por los estudios de caso, las historias de vida y las biografías.

Jacques Le Goff perteneció a esa generación de historiadores que se sacudió de la sombra dominante de Braudel y regresó al camino esbozado antes por las obras de Bloch y Febvre. Así le dio vida, una segunda vida, a lo que él y sus coetáneos difundieron como historia de las mentalidades o historia de imaginarios. Ceñido a la impronta de Bloch en *Los reyes taumaturgos* (1924), Le Goff creyó que era válido escribir la historia de una creencia como forma de estudio de un tiempo o contexto. A eso agregó, más cercano del influjo de Febvre, —y pese a su desconfianza inicial hacia el género— el interés por la escritura

biográfica, manifiesto en una obra como *Saint Louis* (1996), el rey-santo.[4] Un estudio riguroso sobre el enigmático monarca francés, así como uno de los mejores ejemplos de la renovación de la biografía.

Sin embargo, una de las críticas más asiduas contra esta corriente o deficiencias, en palabras de Peter Burke, es que tendió a sobrestimar el grado de consenso individual en una sociedad dada del pasado, al tratar actitudes opuestas como si fueran homogéneas. Es decir, como si al hablar del "hombre medieval" o del "francés del siglo XVI" no hubiese importantes diferencias en las actitudes de todos los demás habitantes de Francia en ese mismo período, entre hombres y mujeres, ricos o pobres, analfabetos y cultos. De allí deviene además una objeción clásica al concepto alemán del *Zeitgeist* o "espíritu del tiempo" a través del cual se buscaba explicar la "mentalidad" propia de una época, ignorando el resto de ideas que conviven en un mismo periodo, emergentes o contradictorias al pensamiento dominante.[5] Esta debilidad teórica del término y su pretendido carácter universal llevó afirmar que la mentalidad era aquello "que comparte Napoleón con el más humilde de sus soldados, o Cristóbal Colon con el ultimo de sus marineros", negando el rol fundamental e ineludible del conflicto de clases en la esfera cultural, y la relevante distinción entre la cultura de las clases dominantes y la cultura popular.[6] Es así como la historia de las mentalidades fue perdiendo renombre y sus temas pasaron a la agenda de otras corrientes como la historia intelectual, la

[4] Gilberto Loaiza Cano, "Jacques Le Goff, historiador y biógrafo (1914-1924)", *Historia y Sociedad* 26 (2014): 285.
[5] Peter Burke, "Relevancia y deficiencias de la historia de las mentalidades", *Formas de historia cultural* (Madrid: Alianza Editorial, 2000) 217.
[6] Carlos Antonio Aguirre Rojas, "Los Annales de las 'mentalidades' y de la 'antropología histórica': los años de 1968-1989", *La "Escuela" de los Annales. Ayer, hoy y mañana* (México: Contrahistorias. La otra mirada de Clío, 2005) 136.

microhistoria o la historia cultural.[7] Asimismo, el concepto pasó a ser reemplazado por el de representaciones sociales o imaginarios colectivos.[8]

Desde mediados de los años ochenta, la caída de los grandes paradigmas explicativos y la muerte de los sujetos históricos colectivos (la masa por el individuo) permitieron una revalorización de la biografía como género historiográfico, principalmente como una de las formas de "retorno al sujeto" y del "giro lingüístico". François Dosse destaca el rol de los representantes de la microhistoria en esta torsión, sobre todo de Carlo Ginzburg con *El queso y los gusanos: el cosmos según un molinero del siglo XVI* (1976) y Giovanni Levi en *La Herencia inmaterial: la historia de un exorcista piamontés del siglo XVII* (1990); en tanto responsables de una innovación en el análisis de problemas generales a través de diferentes escalas de observación, en las formas de pensar de quiénes eran susceptibles de ser biografiados, así como en el uso de un acervo documental excepcional y el refinamiento narrativo de la escritura histórica.[9]

A partir de entonces se generaron diversas agendas de estudio del pasado humano que pusieron en evidencia que por medio de voces e itinerarios singulares —sujetos "globalizantes" según Le Goff— pueden estudiarse procesos generales. En síntesis, se reconoció que el individuo no puede pensarse desligado del tejido social, pero que tampoco pueden desconocerse sus lógicas particulares. En palabras de Gilberto Loaiza Cano, se podría concluir que la biografía contemporánea trata de reconstruir la vida de individuos en

[7] Esto en relación a la historiografía francesa, y su influencia en el ámbito nacional. Sin embargo, en otras latitudes la agenda de las mentalidades o de los temas intelectuales tuvo otros giros, por ejemplo, hacia la historia conceptual o la historia de las ideas.
[8] Alexander Cano Vargas, "De la historia de las mentalidades a la historia de los imaginarios sociales", *Ciencias Sociales y Educación* 1.1 (2012): 135.
[9] Dosse, *El arte* 250.

situación, es decir, con relación a su contexto normativo y a su proceso existencial. De acuerdo con eso, el ejercicio biográfico es una búsqueda del "todo con las partes y de las partes con el todo".[10] Un recurso para acceder a través de la singularidad a la universalidad.[11]

La proliferación de este género a través de diferentes enfoques lo reafirma como una forma válida de escritura de la historia y como una de las tantas alternativas para la investigación histórica. Pese a eso, la biografía no deja de tener sus firmes detractores, ante el presunto "escapismo narrativo" que podría ofrecer, en desmedro de estrategias argumentativas, o como un retroceso a modelos basados en el culto de "vidas ejemplares", un retorno hacia lo accidental desconectado de contexto más amplios. La atención en el individuo genera desconfianza y respetables reticencias frente a las urgidas visiones globales o totalizantes que defienden los historiadores de los grandes paradigmas.[12] Sin embargo, la validez de la biografía como género historiográfico en la actualidad reside en la rigurosidad científica de la que carecían los formatos tradicionales o comerciales, aunque paralelamente se publiquen semblanzas sensacionalistas que inundan las librerías. Del mismo modo, la legitimidad del género en ámbitos académicos se debe también a la búsqueda documental exhaustiva como al descubrimiento de archivos privados, lo que cumple además una importante función en términos de la memoria histórica.

La biografía se presenta hoy como un género preocupado por la veracidad histórica y sensible al uso de la imaginación, como medio para acceder a la realidad, de manera muy

[10] Una referencia personal a la precisa argumentación del profesor Gilberto Loaiza Cano, quien ha cultivado el estudio de la historia intelectual, respecto al debate sobre la biografía como género para la historia. Véase: "Introducción", *Manuel Ancízar y su época (1811-1882). Biografía de un político hispanoamericano del siglo XIX* (Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín, Fondo Editorial Universidad Eafit, 2004) XVIII.
[11] Dosse, *El arte* 428.
[12] Loaiza, "Introducción" XI-XVI.

cercana a aquello que Michel de Certeau llamó la *operación histórica.* En la consideración de Dosse, el desafío biográfico permite una reflexión acerca del carácter ambivalente de las coordenadas epistemológicas de la historia como disciplina que remite inevitablemente a la tensión entre dos polos: el científico y el de la ficción.[13] Por esa misma razón, resulta ser un espacio para la experimentación de las Humanidades y las Ciencias Sociales en general. Finalmente, por su naturaleza híbrida, fáctica y ficticia al mismo tiempo, tradición y novedad a la vez, la biografía siempre será objeto de polémica dentro de los debates historiográficos. Aunque es un género propio de escritores maduros en las humanidades, no deja de ser interesante asumir el reto que algunos historiadores han llevado a cabo con ejemplaridad, transmitiendo esa seducción por lo biográfico bajo la perspectiva de la historia intelectual y el uso de herramientas de la literatura y la sociología que posibilitan dar cuenta de vidas ignoradas en sus múltiples dimensiones como sustancia de la historia nacional.

Una biografía intelectual de Arturo Alape

Hoy por hoy, la historiografía nacional se ha interesado por el estudio de individuos, grupos o generaciones que han hecho parte de la vida intelectual del país y que han dejado su importa a través de su quehacer académico, cultural o político, emprendimientos significativos que han impulsado el renovado interés por la historia intelectual en el ámbito local. Por un lado, se encuentran análisis de intelectuales representativos de las esferas del poder que incidieron significativamente en el acontecer social y político de los siglos XIX y XX; personajes que tuvieron un papel determinante en la configuración de una idea de nación y en la legitimación de un orden en ejercicio de sus bienes culturales.[14] Por otro lado, se hallan investigaciones

[13] Dosse, *El arte* 18.
[14] Gilberto Loaiza Cano, *Poder Letrado. Ensayos sobre historia intelectual de Colombia, siglos XIX y XX* (Cali: Editorial Universidad del Valle, 2014); Juan Guillermo Gómez García, *Intelectuales y vida pública en*

sobre algunos círculos universitarios o cierta sociabilidades literarias o políticas que contribuyeron a la reflexión de estas ideas de forma crítica o que sostuvieron posturas totalmente contrarias a frente al poder.[15] Asimismo, se han propuesto reflexiones más generales de los intelectuales colombianos, que permiten entender sus características históricas;[16] o ejercicios biográficos que reconstruyen la trayectoria específica de un individuo,[17] o que indagan sobre su labor particular en terminados contextos.[18]

Pese a lo anterior, la historia intelectual y de los intelectuales colombianos sigue siendo un área de estudio con muchas deficiencias —o posibilidades abiertas— en la actualidad. Con relación a ese punto, son escasas las investigaciones respecto a los intelectuales al margen del Estado o dentro de las heterogéneas diversificaciones de la izquierda colombiana. Vacío historiográfico sobre el cual cobra algún sentido una biografía intelectual de Arturo Alape, cuya obra es referida en algunos análisis literarios, pero de quien no existe una semblanza biográfica o algo que se le aparezca, pese a su incidencia en el desarrollo cultural de la izquierda colombiana a través de sus diferentes intervenciones artísticas e intelectuales en la historia, el periodismo, la literatura y el teatro. En ese sentido, se plantea una

Hispanoamérica. Siglos XIX y XX (Medellín: Editorial Universidad de Medellín, 2011); Renán Silva, *República liberal, intelectuales y cultura popular* (Medellín: La Carreta Editores, 2005).

[15] Daniel Llano, *Enemigos públicos: contexto intelectual y sociabilidad literaria del movimiento nadaísta, 1958-1971* (Medellín: Fondo Editorial FSCH, Universidad de Antioquia, 2015); Luz Ángela Núñez Espinel, "Marxistas, liberales y antifascistas. Configuración de una generación intelectual de izquierda en Colombia (1930-1951), (Tesis Doctoral, Universidad de los Andes, 2014)"; Ricardo Arias Trujillo, *Los Leopardos. Una historia intelectual de los años 1920* (Bogotá: Uniandes-Ceso-Departamento de Historia, 2007).

[16] Miguel Ángel Urrego, *Intelectuales, Estado y nación en Colombia. De la guerra de los Mil Días a la Constitución de 1991* (Bogotá: Universidad Central-DIUC; Siglo del Hombre Editores, 2002).

[17] Andrés López Bermúdez, *Jorge Zalamea, enlace de mundos. Quehacer literario y cosmopolitismo* (1905-1969) (Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, Escuela de Ciencias Humanas, 2014); Óscar Calvo Isaza, *Biografía de nadie. José Antonio Lizarazo* (1900-1964) (Tesis de Maestría, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2005).

[18]Rafael Rubiano Muñoz y Juan Guillermo Gómez García, *Años de vértigo. Baldomero Sanín Cano y la Revista Hispania (1912-1916)* (Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad de Antioquia, GELCIL y KULTUR, 2016); Juan Guillermo Gómez García, *Cinco ensayos sobre Rafael Gutiérrez Girardot* (Medellín: Ediciones Unaula, 2011).

aproximación a la trayectoria intelectual y vital del autor a través de la interpretación de su compromiso político. Esta categoría es pertinente para comprender un tipo de intelectual dominante —no el único— en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial y durante la Guerra Fría, puntalmente, entre las décadas de 1960 y 1970 en el ámbito latinoamericano.

En palabras de Miguel Ángel Urrego, el escritor comprometido y el científico social fueron los tipos dominantes de intelectuales en el panorama nacional durante ese período, caracterizado por las contradicciones generadas por el modelo de exclusión que marcó el desarrollo de la violencia de mediados de siglo, así como por las ideas emanadas por la Revolución cubana (1959) que sustentaron la lucha armada como medio para alcanzar un sistema de poder diferente. De ese modo, lo específico de aquella generación de intelectuales es que se definieron en contra del Estado y por una utopía social. Esa perspectiva los llevó a militar en las diversas organizaciones políticas y militares de izquierda conformadas en Colombia.[19] Sumado a eso, Claudia Gilman indica que el compromiso se expresaba a través de la obra como en la vida del autor ya que este implicaba siempre alguna clase de intervención intelectual que excedía la producción literaria o artística en cuestión.[20]

No obstante, el declive de la Unión Soviética y el reemplazo de la utopía por la nostalgia fragmentaron el ideal del compromiso. En la década del ochenta, muchos intelectuales renegaron de su pasado activo en la efervescencia revolucionaria y se acomodaron a las lógicas del sistema capitalista. Los intelectuales disidentes o críticos, redujeron su campo de acción a lo estrictamente intelectual, mientras otros fueron cooptados

[19] Miguel Ángel Urrego, *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia. De la Guerra de los Mil Días hasta la Constitución del 1991*. (Bogotá: Universidad Central-DIUC; Siglo del Hombre Editores, 2002) 29.
[20] Claudia Gilmam, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2003) 145.

por el Estado, y animados por los estímulos ofrecidos por el poder.[21] De esa forma, pasaron a competir en el mercado editorial, a ejercer como profesores o periodistas o se limitaron al ámbito de la cultura y la academia. Se presentó entonces un cambio en el tipo dominante de intelectual, generado por la derechización de la política mundial y la emergencia de otras concepciones del mundo más conformistas o indiferentes frente al *statu quo.* Sin embargo, algunos autores siguieron comprometidos con el ideal crítico del intelectual en la producción de su obra.

En consonancia con lo expuesto hasta el momento, las preguntas que guían esta apuesta biográfica son: ¿Arturo Alape fue un escritor comprometido? ¿cómo se expresó ese compromiso más allá de su obra? ¿de qué forma se transformó el compromiso frente a los avatares de su época? Como se podrá observar, Alape nació como un escritor esencialmente comprometido. Dio el paso de las armas a las letras en un contexto en el que el arte era concebido como un frente de batalla dentro de la lucha revolucionaria, por eso sus obras inaugurales tuvieron un fin político. Sin embargo, tuvo choques con la línea del partido y la concepción ideológica de sus primeros escritos se transformó en una búsqueda más literaria; un cambio que obedeció a las lógicas internas del personaje y especialmente a sus propias inquietudes intelectuales, como a las correspondencias con las transformaciones de su generación y su tiempo. Pese a eso, el compromiso con la realidad social e histórica del país siempre caracterizó su trayectoria como autor.

[21] Urrego 30.

Naturaleza de las fuentes

Para la elaboración de este perfil biográfico del escritor Arturo Alape empleo fuentes de diversa índole: manuscritas, orales, bibliográficas y digitales. Entre el año 2015 al 2017 tuve la oportunidad de participar en la organización del archivo personal del autor, bajo la coordinación del director de este trabajo, Óscar Calvo Isaza, en compañía de un equipo de jóvenes investigadores de la Universidad de Antioquia del cual formaban parte Sebastián Hincapié (Sociología), Daniel Castro (Ciencias Políticas), Felipe Meneses (Historia). Trabajamos en el archivo dos años de manera intermitente ante las cenizas de Arturo Alape que su hijo Manuel Ruiz conservaba en su apartamento, lugar donde estuvieron gran parte de los documentos los años previos a la organización; precisamente por su iniciativa se llevó a cabo esta labor: una forma de saldar una deuda que sentía con la divulgación y el conocimiento de la obra de su padre. Cuando terminamos de inventariar los documentos no solo pudo saldar esa deuda, sino que cumplió el deseo de su padre de esparcir sus cenizas en el río Carare, un afluente en conexión con el pasado guerrillero del autor. Afines del 2018 el archivo personal de Alape fue donado finalmente a la Biblioteca Nacional de Colombia (Bogotá), institución encargada de su custodia en la actualidad.[22]

Además de la investigación en el archivo, realicé entrevistas a familiares y amigos del escritor, puntualmente a Manuel Ruiz Montealegre (hijo), Teresa Montealegre (primera compañera sentimental), Gabriel Restrepo Forero (amigo), Carlos Montalvo (amigo) y Katia González Martínez (última compañera sentimental), quienes también concedieron a la autora valiosos documentos que poseían dispuestos para la elaboración de esta investigación.

[22] "Archivo personal de Arturo Alape fue donado a la Biblioteca Nacional de Colombia" (2018): https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/actividades/noticias/en-la-bnc/archivo-personal-de-arturo-alape-en-la-bnc (30/11/2018).

Asimismo, empleé las diversas entrevistas realizadas al autor y publicadas en diferentes años recopiladas por Carlos Vásquez-Zawadzki en *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape* (2003). Una obra multivolumen publicada con ocasión del Honoris Causa otorgado a Arturo Alape por la Universidad del Valle en el año 2003, uno de los recursos más ricos en detalles biográficos sobre el autor y que fue fundamental en la elaboración de la presente investigación.

En ese mismo sentido, cabe destacar la entrevista de Augusto Escobar Mesa en *Cuatro náufragos de la palabra: Diálogo compartido con Héctor Abad Faciolince, Arturo Alape, Piedad Bonnett, Armando Romero* (2003). Una narración reflexiva y sugerente que inspiró gran parte de la estructura de este ejercicio biográfico, complementado con las ideas abiertas planteadas por Camilo Jiménez, expuestas en un artículo clave titulado "Elementos para una valoración de la obra de Arturo Alape" (2011). Para la comprensión del autor dentro de la historia de la literatura nacional fue esencial el encuentro con la tesis de maestría en Literatura de Alejandra Laverde, "Tiempos, espacios y personajes en la novelística de Arturo Alape. Con una aproximación historiográfica" (2006), cuyo análisis permitió la caracterización de la obra del escritor y su inserción en una tradición literaria.

Por último, es necesario destacar el valor de una fuente poco convencional, como el Blog de Arturo Alape, creado años atrás por la iniciativa de algunos amigos del autor y que condesa notas periodísticas de su actividad después de su muerte (homenajes, eventos, escritos).[23] Un soporte digital que preserva documentos exclusivos que no se hallan en otra parte, como "Viaje forzado" (2001), una interesante entrevista realizada por el periodista

[23] Véase: https://arturoalape.blogspot.com/

alemán Peter Faecke durante el exilio del escritor en Alemania (1999-2001), donde Alape cuenta detalladamente una gran parte de su vida y obra.

PREÁMBULO

El principio y el fin: retorno a la niñez

Las experiencias de la infancia marcan significativamente la vida de las personas, aunque no la determina en todo, muchas de las angustias, pasiones o inclinaciones que se tienen en la adultez provienen de esa etapa primaria de la existencia. En el caso de Carlos Arturo Ruiz, nombre de nacimiento de Arturo Alape, el regreso a la niñez lo acompañó como una sombra agobiante que racionalizó a través del arte en la madurez de su quehacer literario. Para la comprensión de ese proceso, en términos prácticos, sintetizo la obra del escritor en tres ámbitos predominantes: el testimonio, la historia y la literatura. El primero fue la materia prima por excelencia del autor, la historia nacional su mayor inquietud intelectual y la literatura fue su búsqueda estética constante en el mundo de las letras. Su obra de ficción destila detalles autobiográficos que se desprenden de la amargura de esos años característicos por la inocencia, recordada por muchos con nostalgia.

Los cuentos y novelas que Alape escribió luego de veinte años de dedicación a la escritura para conquistar un puesto en la memoria de la literatura colombiana, evidencian una especie de purga existencial a través del arte, no solo de las angustias que lo acompañaron desde que era un niño, sino también de los sinsabores que fue acumulando en el camino por el estigma de ser un autor con una posición política de izquierda. Por esa razón, el trabajo literario al que se consagró después de haber escrito por muchos años sobre la historia contemporánea del país, es una de las fuentes más interesantes para rastrear aspectos de su trayectoria personal, política y artística. Una observación del conjunto de su obra y su relación con su vida es pertinente para guiar la lectura de este ejercicio biográfico.

Asimismo, el arquetipo del *uróboro*, la serpiente que se come así misma —antiquísimo símbolo del infinito o de la totalidad— me resulta útil para ejemplificar la trayectoria intelectual del autor. Al observar su ciclo en perspectiva es como si hubiese querido trazar el principio y el fin de un círculo que parte desde las raíces de la violencia del país hasta las de la propia existencia. Se dice que el *uróboro* se asesina y fertiliza a sí mismo, llevándose la vida y dándose luz a sí mismo, formando una espiral evolutiva de constante regreso; pero no a unos orígenes remotos desde un futuro nuevo en una progresión lineal, sino al corazón de la vida misma, según los principios alquímicos de donde procede este arquetipo. Al haber transformado su vida en inspiración para su propia obra, el autor terminó por devorarse a sí mismo como la serpiente. Ese proceso de retroalimentación simboliza además la búsqueda de la inmortalidad, en este caso a través de las letras.

El testimonio: estímulo para la escritura comprometida

Arturo Alape fue un escritor tardío en el mundo de las letras. Su primer encuentro con el arte fue a través de la pintura. Sin embargo, mientras se formaba como pintor, conoció la política y se distanció del arte por entregarse de lleno a las luchas de su generación. Aunque con anterioridad este había tenido una formación intelectual siendo dirigente de la Juco, su incursión en la literatura no fue sino hasta los treinta años de edad y sin una formación académica precedente. A finales de los años sesenta se publicó el libro *Journal d'un guerrillero* (1968) dado a conocer en Francia como el texto de un combatiente anónimo de las nacientes guerrilleras comunistas en América Latina.[24] Una obra de corte testimonial que evidencia el compromiso político con los campesinos desplazados de las llamadas "zonas rojas" que luego de resistir por años como autodefensa a la violencia estatal, dieron origen a

[24] *Journal d'un guerrillero* (Paris: Éditions du Seuil, 1968).

la guerrilla de las FARC. Alape fue testigo presencial de ese proceso y el libro que luego publicó en español como *Diario de un guerrillero* (1970) es un testimonio colectivo elaborado a partir de sus notas tomadas en el monte. En la guerrilla enfermó de paludismo, situación que lo puso entre la vida y la muerte y que lo llevó hacer el tránsito de las armas a las letras.[25]

En los años setenta tomó la decisión de convertirse en escritor, aun cuando muchos se alistaban en las filas de la guerrilla, y pese a su falta de formación universitaria, Carlos Arturo Ruiz adoptó el seudónimo de Arturo Alape para salir de la clandestinidad y darse a conocer públicamente como autor. Después de la publicación de su primer libro se dedicó a la escritura de varios cuentos que aparecieron en *Las muertes de Tirofijo* (1972) y *El cadáver de los hombres invisibles* (1979).[26] Libros de cuentos inscritos en la línea de lo testimonial, ligados a la experiencia en la lucha guerrillera, en los que el escritor empleó no solo el testimonio en bruto, sino algunos recursos literarios influenciados por la narrativa latinoamericana de ese entonces. Aunque fueron apreciados por una parte de la crítica literaria que llegó a considerar a Alape uno de los mejores cuentistas de La Violencia, el tinte ideológico que destilan aquellos relatos también fue objeto de polémica. Entre tanto el continuó militando en el PCC, participó activamente en las discusiones relacionadas con la política cultural de esa organización y mantuvo un fuerte compromiso como autor, en un contexto en el que la relación entre literatura y política era fundamental.

En el ámbito personal Alape se casó con su primera compañera sentimental Teresa Montealegre, compañera de militancia comunista, y vio nacer a su primer hijo Manuel Arturo

[25] Arturo Alape, *Diario de un guerrillero* (Bogotá: Abejón Mono, 1970).
[26] Arturo Alape, *Las muertes de Tirofijo* (Bogotá: Ediciones Abejón Mono, 1972); *El cadáver de los hombres invisibles* (Bogotá: Ediciones Alcaraván, 1979).

(1975). Durante este lapso el escritor trabajó en un par de textos inéditos cuyos manuscritos reposan en su archivo personal. El primero, *El tren de la selva*, una novela infantil que escribió para su hijo centrada en relatos de ciempiés, caimanes, elefantes, caballos y otros animales con moralejas existenciales, de la cual salieron varios cuentos infantiles que se publicaron muchos años después.[27] El segundo, *La marcha del Coreguaje* o simplemente *La marcha*, un crudo relato de uno de los desplazamientos más trágicos de los campesinos que huían de la violencia política.[28] Una obra inédita e inconclusa de gran valor testimonial y etnográfico de la condición humana en situación de guerra.

De manera paralela a la narrativa, Alape creó una imprenta en compañía de su primera compañera sentimental, un emprendimiento para la sobrevivencia económica, la autopromoción de sus libros y algunos fines comprometidos (la instrucción política de la clase obrera). Asimismo, desarrolló otros proyectos intelectuales y artísticos que le dieron una sobresaliente popularidad dentro de la intelectualidad de izquierda como su participación en *Guadalupe años sin cuenta* (1975) y el trabajo en la revista *Alternativa* (1974-1980).

La historia de la violencia nacional: mayor obsesión intelectual

La década del ochenta fue una de las épocas más prolíficas de Alape como autor, en términos del reconocimiento alcanzado como investigador. Luego de una intensa actividad en el mundo del teatro militante y la prensa alternativa publicó *Un día de septiembre: testimonios del paro cívico de 1977* (1980), que significó un giro temático respecto a sus creaciones anteriores; es decir, se enfocó en un tema urbano luego de tres libros inspirados en la

[27] Arturo Alape, "El tren de la selva", Bogotá, [1970]. BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 13, Carpetas 67A-67B, ff. 1-342. Arturo Alape, *El caimán soñador* (Bogotá: Panamericana, 2003); *El caballo y su sombra* (Bogotá: Panamericana, 2003).
[28] Arturo Alape, "Las marchas del Coreguaje", Bogotá, [1970]. BNC, Fondo Arturo Alape, Caja 1, Carpeta 1, ff. 1-162.

violencia rural, además suspendió la realización de su obra narrativa por el imperativo de los tópicos históricos que lo inquietaron por más de una década.[29] Para la elaboración de aquel texto, Alape empleó de una forma particular las versiones de los testigos que entrevistó y las fuentes documentales que consultó (comunicados de las centrales obreras, informes oficiales y prensa de la época), y a través de una confrontación de voces y fuentes, el escritor construyó un interesante relato urbano alrededor de los momentos que marcaron el Paro Cívico Nacional del 14 de septiembre de 1977: un día sin precedentes en la historia de los movimientos sociales en el país y un hito dentro de la izquierda colombiana. Cabe decir que la estructura de *Un día de septiembre* se convirtió en un antecedente metodológico clave en la realización de sus obras posteriores.

Alape destinó más de un lustro en el estudio de las raíces de la violencia de mediados de siglo, indagó miles de expedientes judiciales, documentos de archivo, prensa, fotografías y radio referidos al 9 de abril de 1948, igualmente realizó más de cien entrevistas a testigos directos e indirectos en los hechos que acaecieron aquel día en la capital del país. *El Bogotazo: memorias del olvido* (1983) fue el resultado de esos años de investigación, obra que alcanzó un importante éxito editorial.[30] Poco después el escritor publicó *La paz, la violencia: testigos de excepción* (1985), un libro que trata las vicisitudes que marcaron el desarrollo del conflicto armado colombiano y reflexiona sobre las fallas en las negociaciones de paz que se suscitaron en diferentes gobiernos con algunos grupos alzados en armas durante la segunda mitad del siglo XX; también es una obra importante por su gran riqueza testimonial, pero con menor unidad y fluidez narrativa que su predecesor.[31] En el intermedio

[29] Arturo Alape, *Un día de septiembre: testimonios del paro cívico de 1977* (Bogotá: Ediciones Armadillo, 1980).
[30] Arturo Alape, *El Bogotazo: memorias del olvido* (Bogotá: Fundación Universidad Central, 1983).
[31] Arturo Alape, *La paz, la violencia: testigos de excepción* (Bogotá: Planeta, 1985).

de sendos trabajos de corte histórico, Alape lanzó su primera novela *Noche de pájaros* (1984), cuyo protagonista es un hombre perseguido por la zozobra de las noches de la violencia conservadora en Cali.[32] Esta primera tentativa esencialmente literaria terminó siendo eclipsada por la relevancia de sus obras investigativas.

Como parte de esa serie histórica iniciada con *El Bogotazo* y seguida con *La paz, la violencia,* Alape elaboró una biografía en dos tomos de la figura guerrillera más importante de su tiempo, Manuel Marulanda Vélez (Tirofijo). El primer tomo de aquella biografía, *Las vidas de Pedro Antonio Marín, Manuel Marulanda Vélez, Tirofijo* (1989) se ocupa de la infancia y juventud del guerrillero, su formación en las luchas de autodefensa campesina en los años cincuenta y concluye con el ataque a Marquetalia (1964): hecho fundacional de la guerrilla de las FARC.[33] El segundo libro, *Tirofijo: los sueños y las montañas* (1994) despliega la concepción de Marulanda como un gran estratega militar, evidente en la construcción de esa fuerza insurgente y su desarrollo hasta los acuerdos de tregua y cese al fuego con el gobierno de Belisario Betancur (1982-1986).[34] En aquellos libros Alape también reseña parte de su experiencia guerrillera y militante comunista. Para la elaboración de esa apuesta biográfica, el autor empleó entrevistas con Marulanda, completó la información con el testimonio de otros guerrilleros y utilizó fuentes documentales para materializar un relato que hiciera confluir el tiempo personal del guerrillero con el tiempo histórico. Asimismo, empeló la ficción para llenar ciertos vacíos de información frente a los silencios del personaje, un aspecto controvertible alrededor de su estilo narrativo.

[32] Arturo Alape, *Noche de pájaros* (Bogotá: Planeta, 1984).
[33] Arturo Alape, *Las vidas de Pedro Antonio Marín, Marulanda Vélez, Tirofijo* (Bogotá: Planeta, 1989).
[34] Arturo Alape, *Tirofijo: los sueños y las montañas, 1964-1984* (Bogotá: Planeta, 1994).

Antes de publicar la biografía de Marulanda, Alape recibió graves amenazas de muerte en nombre de grupos de extrema derecha por su conocida relación con la guerrilla y su vinculación con la Unión Patriótica. Por esa razón, Alape salió del país a La Habana (1987-1991) donde vivió su primer exilio. En la isla el autor fue testigo de la caída de Unión Soviética y la crisis del modelo socialista cubano que conllevaron al desvanecimiento de los ideales utópicos de su generación; hechos que implicaron cambios en su vida y su obra. Alape se alejó del activismo político y tomó la decisión de no volver a escribir sobre temas tan sensibles dentro de la historia política nacional, porque se convirtieron en un serio peligro para el desarrollo de su vida en el país. De ese modo, el exilio se tradujo en un giro en términos creativos: de lo histórico a lo literario.

Aquellos cambios se relacionan a su vez con el reencuentro de Alape con la pintura, y en términos personales con la llegada de su segunda hija Paloma Ruiz García (1994), fruto del enlace con Olga Janeth García, tercera compañera sentimental del escritor. A partir de entonces, Alape desarrolló un lenguaje diferente al de sus inicios en el oficio; un lenguaje más íntimo, menos ideologizado, cercano a sus vivencias personales e inquietudes existenciales. En adelante fueron años de consumación en la escritura, caracterizados por una profunda exploración autobiográfica y estética. Pese a eso, Alape no dejó de ser un hombre de izquierda por convicción y su compromiso político con la realidad histórica del país se expresó a través de su narrativa.

La literatura: búsqueda estética e introspección biográfica

Después de tantos años de dedicación a la historia del país, viviéndola como militante o llenando sus vacíos como autor, Alape se entregó a la construcción de su propia historia a través de la escritura y el color. Uno de los trabajos más destacados en cualidades literarias

e investigativas fue su obra *Ciudad Bolívar: la hoguera de las ilusiones* (1994).[35] Un libro compuesto por las historias de vida de varios jóvenes de una de las zonas más estigmatizadas de la capital del país, forjadas en la lucha diaria por no sucumbir ante la muerte. En palabras de Augusto Escobar, el escritor se adentró en los barrios populares de las grandes ciudades y encontró que en estos se tejía otra vida, más intensa, más dramática, más conflictiva o bien pudiera decirse, la suma de todos los conflictos, y se dejó atrapar por los recónditos secretos de los habitantes de esos barrios. Espacios para los desarrapados del mundo cuya tragedia individual y colectiva supera cualquier imaginario.[36]

En los testimonios que componen aquel libro no solo se expresan jóvenes que colindan con la delincuencia, sino también artistas, periodistas y líderes sociales que luchan por sacar a su comunidad adelante. Según Camilo Jiménez, de esa forma Alape muestra una imagen menos sensacionalista y más realista de las personas que viven en el barrio sin dejar de lado su crudeza.[37] Historias duras pero ricas en experiencias semejantes a las del escritor. Al igual que él, sus personajes son sobrevivientes de un medio hostil caracterizado por la violencia de su cotidianidad o consecuencia del olvido estatal. Cuna de un destino fatal para muchos, fuerza de superación para otros quienes a través de actos de rebeldía simbólicos o reales transformaron esa realidad impuesta. En el caso de Alape, el arte y las ideas políticas fueron ese medio de resistencia y superación.

[35] Arturo Alape, *Ciudad Bolívar, La hoguera de las ilusiones* (Bogotá: Planeta, 1995).
[36] Augusto Escobar Mesa, "Arturo Alape: Amanuense de la memoria en tiempos de olvido", *Cuatro náufragos de la palabra: Diálogo compartido con Héctor Abad Faciolince, Arturo Alape, Piedad Bonnett, Armando Romero* (Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2003) 78.
[37] Camilo Jiménez, "Elementos para una valoración de la obra de Arturo Alape", *Revista de Estudios Colombianos* 37-38 (2011): 65.

Uno de esos testimonios de los jóvenes de Ciudad Bolívar marcó significativamente al autor y Se convirtió en la historia dramática de la novela *Sangre ajena* (2000) en la que un par de hermanos de aquel barrio del sur de Bogotá, debido a las duras circunstancias familiares —similares a la niñez de Alape— viajan a Medellín y se convierten en sicarios siendo apenas unos preadolescentes.[38] La historia parte del viaje iniciático que vive Ramón Chatarra y su hermano, en un vaivén de acontecimientos que los transforman en jóvenes adultos, curtidos en el ajetreo de vivir con revólver en mano y desdén por la muerte. A diferencia de otras novelas sobre sicarios, Alape profundiza en el ser íntimo de los personajes, para aproximarse a temas complejos como la mentalidad de niños criminales y reflexionar acerca del crimen organizado como fenómeno generalizado.[39]

Del mismo modo, Camilo Jiménez indica que lo interesante de libro no es la trama, el argumento o el lenguaje como sucede en otras novelas de la sicaresca; sino el tratamiento que el escritor le dio al tema resaltando los factores familiares y sociales que están implícitos en el origen del sicariato.[40] Según Alape *Sangre ajena* es una novela donde lo fundamental es descifrar el viaje como experiencia humana. En la construcción de esta historia, asumió el papel del escritor como un gallinazo que se nutre de todo hasta de la mierda —en referencia a las palabras de Mario Vargas Llosa— alimentándose para su escritura sin piedad alguna de

[38] Arturo Alape, *Sangre ajena* (Bogotá: Planeta-Seix Barral, 2000). *Das Blut aus Anderen* (2000) es el título de la versión alemana de la novela del escritor y un ejemplar de esta se conserva en su archivo personal.
[39] Peter Faecke, "Viaje forzado", entrevista del periodista alemán Peter Faecke con el escritor colombiano Arturo Alape (2001). http://arturoalape.blogspot.com.co/2006/08/entrevista-por-peter-faecke-diciembre.html (06/02/18)
[40] Jiménez 65. El término de sicaresca —como definición de un género literario— nació en 1995 cuando el escritor Héctor Abad Faciolince quiso denunciar la fascinación de la literatura colombiana por la figura del sicario, ese joven asesino a sueldo que apareció en las calles de Medellín en los años ochenta, al mismo tiempo que surgía una nueva sociedad basada en el narcotráfico. Françoise Bouvet, "La novela sicaresca colombiana o la crónica de una Muerte ordinaria" *Amerika* (2015). https://journals.openedition.org/amerika/6447 (19/07/2018) Algunas novelas representativas de este género son *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco, *Leopardo al sol* de Laura Restrepo (2001) o *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo (2006).

conflictos, vidas y muertes ajenas.[41] Ciertamente también de la mierda propia. Debido a eso algunos cuadros de sus novelas recrean el difícil ambiente familiar y social en el que se crio.

Una época a la que Alape siempre hizo referencia cuando le preguntaron por su infancia era la estancia en una casa grande de inquilinato en Cali.[42] Lugar de dinámicas complejas para la comprensión de un niño, habitado por personajes pintorescos, en su mayoría de extracción popular, donde convivió en un cuarto estrecho con su madre, hermanos y padrastro de turno. Espacio de encuentros tempranos con el sexo y la violencia doméstica que se convirtió en el referente autobiográfico por excelencia del escritor palpable en su proceso creativo.

Las imágenes sexuales que marcaron la niñez de Alape fueron la inspiración de cuentos como los que componen el libro *Julieta, los sueños de las mariposas* (1994).[43] Reminiscencias brutales que el escritor reelaboró a través de la ficción para convertirlas en historias sugestivas de pasión y deseo. Para Alape la escritura de esos cuentos significó romper con sus propios tabúes, especialmente el tabú de que un autor revolucionario no puede afrontar y resolver en su obra los temas eróticos. Cuando logró romper ese falso esquema de la literatura revolucionaria "se encontró nadando en un gran río de libertad".[44]

Ese libro de cuentos abrió el camino a la novela *Mirando al final del alba* (1998), donde Alape narra la crisis de una pareja de documentalistas apasionados por el cine y la fotografía,

[41] Faecke, "Viaje forzado".
[42] Véase los siguientes soportes audiovisuales para conocer un poco de la infancia del escritor: "Documental sobre Arturo Alape de Alonso Cardona" https://www.youtube.com/watch?v=qqbnkohbHLQ (01/08/2019); "Así narró Culturama la infancia de Arturo Alape" https://www.youtube.com/watch?v=KHEqxKhZyis (01/08/2019)
[43] Arturo Alape, *Julieta, los sueños de las mariposas* (Bogotá: Planeta, 1994) 154pp.
[44] Luis Iván Bedoya M., "Una conversación de fondo con Arturo Alape. De lo testimonial a lo literario [1980]", *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape,* ed. Carlos Vásquez-Zawadzki (Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003) 71.

artistas comprometidos con la realidad social del país, recordados por el documental sobre el basurero de Cali y otro sobre la vida del caudillo indígena Quintín Lame.[45] Los personajes están inspirados en Marta Rodríguez y Jorge Silva, con quienes el escritor convivió un tiempo y colaboró en la realización de la película documental *Campesinos* (1975). Para Carlos Vásquez-Zawadzki es una novela fragmentada pero totalizadora de regresos hacia al origen y la identidad del ser. Un relato sobre la memoria individual y social que evoca el pasado de los personajes —hacia el cuerpo y el erotismo perdidos—; y que evoca actores históricos que dejaron huellas trascendentales en la lucha por la tierra.[46]

Según Miguel A. Manrique, *Mirando al final del alba* es una historia sobre la búsqueda de la memoria y su contraparte: el olvido. Por un lado, de la memoria colectiva de La Violencia en sus múltiples manifestaciones como la mitificación de los hombres que la iniciaron —las figuras legendarias de Manuel Quintín Lame y de Juan de la Cruz Varela, líderes de la lucha indígena y campesina desde la primera mitad del siglo XX— y algunas de las causas éticas de su origen como la amnesia social, política e institucional. De esta forma, la novela hace referencia a la ausencia de pluralismo político y la proliferación de la marginalidad, la pobreza, la miseria y la clandestinidad en un contexto determinado por el desencanto revolucionario de la segunda mitad del siglo XX. Por el otro, también habla de un olvido más íntimo referido a la crisis de madurez de los personajes protagónicos, Damián y Margoth; este olvidó el cuerpo de ella y perdió el deseo tras quince años de matrimonio, mientras ella quiere recuperarlo, pero su cuerpo de cincuenta años perdió sus antiguas formas y volúmenes. La aparición de Magnolia, una niña-mujer rescatada del basurero de Cali,

[45] Arturo Alape, *Mirando al final del alba* (Bogotá: Espasa, 1998).
[46] Carlos Vásquez-Zawadzki, "Objetos perdidos y recuperados de la memoria", *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape*, ed. Carlos Vásquez-Zawadzki (Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003) 177.

aparta a Margoth de la posibilidad de reconquistar a Damián y la pérdida se vuelve total. Javier, amigo de Damián y la voz del narrador de la historia, es un probable álter ego del autor que pertenece al mundo de la ficción.[47]

Del mismo modo, la novela es un retorno al pasado del escritor, especialmente hacia la ciudad de Cali, la infancia en la casa de inquilinato y la ausencia del padre. Un aspecto esencial en la narrativa de Alape que permea sus composiciones literarias es la representación de la figura del padre a través de la imagen del tren o del humo del tren: un símbolo de despedida, abandono y vacío. Asimismo, con la elaboración de *Mirando al final del alba* pudo equilibrar las tensiones entre el testimonio, la historia y la literatura; pues en algún momento la tendencia hacia lo histórico le había quebrado la posibilidad de seguir cimentando una obra como narrador, particularmente como novelista, cúspide en la mayoría de los casos para quienes se dedican a vivir de las letras. Sin embargo, luego de años de maduración de esas ideas, Alape logró desarrollar lo histórico dentro de una visión de la ficción o de una literatura hecha desde la imaginación.[48]

A pesar de su distanciamiento del activismo político, la vida del autor volvió hacer objeto de amenazas relacionadas con el fenómeno paramilitar de finales de la década del noventa, y por una serie de relaciones con una fundación alemana, Alape terminó viviendo su segundo en exilio en la ciudad de Hamburgo (1999-2001).[49] Una dura experiencia por las barreras idiomáticas y culturales, la intensidad de los inviernos y la añoranza de su círculo social. En palabras de Katia González, última compañera sentimental del escritor y quien lo

[47] Miguel Ángel Manrique Ochoa, "Mirando al final del alba, de Arturo Alape", *Hojas Universitarias* 52 (2002): 119. http://editorial.ucentral.edu.co/ojs_uc/index.php/hojasUniv/article/view/1096/1025 (21/07/2018)
[48] Faecke, "Viaje forzado".
[49] Véase: Arturo Alape, "Artículos Hamburgo 2001". BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 22, Carpeta 99, ff. 1-24.

acompañó en Alemania, en lo primero que Alape pensó al pisar suelo bogotano fue en el "autoexilio"; como quien dice, "a mí no me vuelven a sacar de este *hijueputa* país".[50]

En definitiva, los destierros políticos hicieron que el autor cambiara radicalmente su posición respecto a la "muerte mesiánica", es decir, la entrega total a la realización de la utopía revolucionaria, idea que defendió en su juventud. Luego de dos exilios que se sumaban a las contradicciones con el PCC y la guerrilla de las FARC, además del interés personal de la tranquilidad para compartir con su familia, Alape decidió que su vida no sería una ofrenda social: "Yo no ofrendaría la vida a un país absolutamente injusto, profundamente inhumano como Colombia: [¡]prefiero vivir!"[51] La autocensura lo condujo a la búsqueda de formas estéticas refinadas para expresarse con mayor libertad, sin renunciar a su compromiso artístico e intelectual. Como resultado de ese proceso de aprendizaje, elaboró su cuarta y última novela.

El cadáver insepulto (2005) es una historia de ficción basada en hechos reales construida sobre una estructura policiaca o cercana a la novela negra alrededor de la desaparición de Ezequiel Toro, capitán de la policía involucrado en el levantamiento popular desencadenado el 9 de abril de 1948. Dos voces narrativas participan en el relato: una de esas es la voz de la esposa del capitán Toro, quien busca desesperadamente esclarecer la extraña evanescencia de su esposo, mientras las autoridades decretan un silencio culposo. La otra voz es la del periodista Felipe González Toledo (1911-1991) maestro de la crónica judicial por más de cuarenta años, quien cumple —y cumplió en la realidad— un papel fundamental en

[50] Entrevista de Melisa Suaza Arias a Katia González, Medellín, 15 de noviembre de 2018. De hecho, en *El cadáver insepulto* el escritor habla que "ejercitaría el papel de autista social" para evitar un tercer viaje forzado al exterior. Véase: Arturo Alape, *El cadáver insepulto*, "Sobre la novela" (Bogotá: Seix Barral, 2005) 315.
[51] Luis Ernesto Lasso, "No ofrendaría la vida a un país absolutamente injusto", *Región y cultura* (2003): 7.

el desentrañamiento de la verdad detrás del caso. Cabe señalar que Tito Orozco es el nombre verdadero del capitán que inspiró la novela, quien fue fusilado por orden del Ejército colombiano por haberse acuartelado en la Quinta Estación de Policía de Bogotá, donde la población insurrecta preparaba la caída del presidente conservador Mariano Ospina Pérez (1946-1949), acusado por el pueblo del asesinato del caudillo liberal.

Alape admiraba profundamente a González Toledo por la maestría de sus crónicas policiacas, redactadas con un estilo particular que parecía borrar los límites entre el periodismo y la literatura, además fue el relator más minucioso de los acontecimientos del 9 de abril. Debido a eso sus reportajes fueron esenciales para Alape en la elaboración del *El Bogotazo*; y de aquella investigación que había desarrollado casi treinta años atrás se desprendió gran parte de la historia de *El cadáver insepulto*. Para su documentación el escritor contó con el apoyo de las hijas de González Toledo quienes le facilitaron los tomos recopilatorios de las crónicas completas que el periodista publicó en el semanario *Sucesos*.[52] La escritura de esa novela simbolizó la culminación de la obsesión nueveabrileña que lo inquietó desde que era un niño.

El protagonista de este ejercicio biográfico falleció el 7 de octubre del 2006 en Bogotá a causa de una batalla infructuosa contra la leucemia, una enfermedad común entre pintores

52 Véase los artículos empleados en el manuscrito de *El cadáver insepulto*, así como varios borradores del libro en: "Manuscritos de El cadáver insepulto", 2005-2006. Fondo Arturo Alape, BNC, Bogotá, Caja 16, Carpetas 76-87. Katia González indica que lo que prestaron las hijas de González Toledo al escritor fueron los ejemplares de *Sucesos* empastados en varios tomos. Para la escritura del libro, Alape empleó fotocopias de todas las crónicas del periodista publicadas en *El Espectador*, *El Independiente* y *La Patria*. Del mismo modo, fueron decisivas las entrevistas que le hizo al propio González Toledo y a Edelmira viuda de Orozco dentro de la investigación de *El Bogotazo*. Además, el haber escrito el texto para Mincultura «Felipe González Toledo. Crónica biográfica de un maestro de la crónica policiaca» le permitió un repaso por sus crónicas que luego contribuyeron a ambientar la novela. Entrevista a Katia González. Véase también: "Documentos sobre Felipe González Toledo", 1999-2005; Manuscrito Felipe González Toledo", 2003. BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 15, Carpetas 71-72.

por los químicos que emanan los óleos y los disolventes,[53] aunque a ciencia cierta no hay una causa identificable del origen de ese padecimiento.[54] Antes de morir Alape tenía la idea en ciernes de realizar una novela inspirada en la Cali de los años cincuenta, periodo que vivió intensamente en su adolescencia en tiempos de una aguda violencia, caracterizada por hechos como la explosión del 7 de agosto de 1956 y las huelgas obrero-estudiantiles del 10 de mayo de 1957 en contra de la dictadura militar de Gustavo Rojas Pinilla.[55] Una deuda personal con su ciudad de origen después de haberse volcado a la escritura de las historias y personajes de la capital del país. Pareciera que la intención inconclusa del escritor era seguir retornando a sus orígenes, a esas experiencias tatuadas en la piel procedentes de la "sucursal" de los dramas personales: la infancia.[56]

La pregunta por los orígenes en la esfera intelectual y personal fue la fuente para su creatividad. De esa forma, Alape buscaba inmortalizar su propia historia través de la literatura, convirtiendo el principio de su recorrido vital en el fin de su obra intelectual, dibujando así un círculo de constante regresos a la esencia de su existencia como un *uróboro*. Un artilugio que empleó para dar sentido al conjunto, una especie de cierre a lo que queda siempre abierto, a la herida infinita que supone que nuestra vida, cuando es historia, no pueda

[53] Esta es una hipótesis para unos casos de leucemia, sobre todo inhalar benceno o el tolueno, componente del tíner. Según Katia González, Alape tenía leucemia mieloide crónica cuya causa es la mutación de un cromosoma; es decir que tenía el llamado cromosoma Filadelfia. En unas fotos tomadas en su exilio cubano ella observó en el cuello del escritor un ganglio inflamado, el cual tenía incluso cuando lo conoció a fines de los noventa (antes que se dedicara buena parte de su tiempo a la pintura) y que nunca desapareció. Alape decía que era benigno. Pero es muy probable que ese ganglio inflamado, afirma González, fuera un síntoma de que estaban ocurriendo cambios en su ADN, así como su delgadez y palidez permanente. Entrevista a Katia González.

[54] Existen documentos referentes a la gestión de amigos e instituciones para subsidiar el tratamiento de la enfermedad de Alape. Véase: "Tutela para medicinas" y "Salvar la vida de Arturo Alape", Bogotá, 2006. Fondo Arturo Alape, BNC, Bogotá, Caja 30, Carpetas 129-130.

[55] Además de esos proyectos Alape dejó varios inéditos. Véase: "Textos Arturo Alape". BNC, Fondo Arturo Alape, Caja 14, Carpetas 68A-68B; "Escritos Arturo Alape". BNC, Fondo Arturo Alape, Caja 35, Carpeta 147.

[56] Carlos Vásquez-Zawadzki, "Los caminos de la memoria", *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape,* ed. Carlos Vásquez-Zawadzki (Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003) 11.

ser leída como una obra. Una forma personal e íntima del autor de atar narrativamente una apuesta estética, un testimonio personal y una experiencia colectiva que tiene signos opuestos y contradictorios cuando devienen en historia.

1

PINTURA, MILITANCIA COMUNISTA Y EXPERIENCIA GUERRILLERA

Antes de ser escritor fui pintor y agitador político, trabajé mucho tiempo en la dirección de la juventud comunista, lo cual me permitió conocer el campo. Y un hecho importante en nuestro país: la violencia
A. A. (1981)

En este capítulo estudio una fase formativa en la vida de Arturo Alape antes de ser conocido como tal, anclada en el contexto histórico de la segunda mitad del siglo XX. Inicialmente, señalo algunos aspectos que marcaron la infancia y la juventud del autor importantes para entender sus primeros encuentros con la pintura, la política y la literatura. Seguido a esto, describo el trasegar del joven Carlos Arturo Ruiz[57] por la militancia en la Juco desde temprana edad durante la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957) y el Frente Nacional (1958-1974) así como su corta participación en la agitación revolucionaria de los años sesenta en la recién creada guerrilla de las FARC. Adicionalmente, esbozo el contexto de la historia de La Violencia y del conflicto armado colombiano que marcaron e influenciaron notablemente la configuración del autor.

Carlos Ruiz consolidó un recorrido político significativo a través de esas experiencias intensas en el acontecer nacional. Sin embargo, enfermó de paludismo en el campo colombiano y pasó a vivir en la clandestinidad de ciudad en ciudad; momento en el que decidió dejar atrás las armas para incursionar en la literatura. Para ese fin adoptó el seudónimo de Arturo Alape, un homenaje a Jacobo Prías Alape, más conocido como Charro Negro, líder comunista del movimiento agrario que antecedió la creación de las FARC. Un

[57] En lo que sigue me refiero solo a Carlos Ruiz —sin el Arturo entre el primer nombre y el apellido— cuando quiero enfatizar en el pasado del escritor antes de ser Arturo Alape. De esta forma, busco diferenciar la historia del autor como tal (1970 en adelante) de su faceta como militante orgánico del PCC y guerrillero de las FARC (década de 1970 para atrás).

nombre con una carga ideológica sustancial que permite entrever la forma en la que el escritor quiso ser identificado. La pregunta que busco responder en este capítulo es por qué un hombre con un pasado de militancia orgánica en el PCC, tan involucrado en el movimiento de masas y testigo del nacimiento de la guerrilla, decidió abandonar un futuro posible como dirigente político por "ponerse dizque a escribir libros"[58] con apenas tercero de primaria y una carrera iniciada en la pintura.

1.1. La casa de inquilinato. Fuente de angustia existencial y sensibilidad artística

Carlos Ruiz nació el 3 de noviembre de 1938 en Santiago de Cali, suroccidente de Colombia. Fue el segundo hijo de Tránsito Ruiz y creció con el estigma de ser un hijo natural en una sociedad conservadora. Su madre de quince años convivió durante un tiempo con su padre, pero pronto la dejó sola con sus dos hijos pequeños. Ella terminó compartiendo con varias parejas a lo largo de su vida y tuvo seis hijos de tres padres diferentes. En breves palabras, su infancia estuvo caracterizada por una precaria situación económica y se desarrolló a través de la violencia en todo sentido.[59]

El período que más lo marcó transcurrió en una casa grande de inquilinato donde vivían unas veinte familias de estrato social muy bajo. Su madre, sus hermanos y los padrastros habitaban en un cuarto estrecho. Al tener que convivir todos en un mismo espacio, las primeras visiones de la cosa sexual fueron duras y brutales para él y sus hermanos: "Mi madre siempre esperaba a que nosotros estuviéramos dormidos, pero yo tenía la manía de escuchar

[58] Expresión utilizada por el hijo de Arturo Alape. Entrevista de Melisa Suaza Arias a Manuel Ruiz, Bogotá, 28 de octubre de 2017.
[59] Jaques Gilard, "Conseguir un personaje multitudinario. Entrevista con Arturo Alape [1981]", *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape*, ed. Carlos Vásquez-Zawadzki (Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003) 38.

lo que pasaba. Los padrastros siempre estaban borrachos".[60] Así ocurría en otras piezas de aquel inquilinato, según lo que recordaba.

En términos generales, Carlos Ruiz describió esa etapa de la niñez como una de las más traumatizantes. Pese a todas las dificultades, lo más terrible para él siempre fue la presencia de las parejas de su madre: "En mi caso hay un odio visceral hacia los padrastros. Primero, porque ellos acabaron con la imagen de un padre del que ni siquiera conocí su nombre; y segundo, por el maltrato permanente. En la pobreza, los padrastros fueron absolutamente miserables e inhumanos, aprovecharon la situación de una mujer sola con un par de hijos. Hablamos de los años [cincuenta]: en ese entonces Cali tendría cien mil habitantes, era un pueblo muy cerrado".[61]

Su madre tuvo variados oficios para sobrellevar esa carga familiar. Sin embargo, detrás de cada uno de los trabajos de Tránsito siempre hubo un señalamiento social o una especie de estigma; se tejió un gran misterio alrededor de lo que aquella mujer hacía para levantar a sus seis hijos: "Uno de ellos —ahora lo puedo decir muy tranquilo— fue en un café: un poco el signo de la prostitución. Luego se dedicó a lavar ropa y luego —yo estaba estudiando pintura— tuvo una especie de jardín infantil, pero los niños eran de prostitutas. Esos fueron pues los oficios de Tránsito".[62]

La situación económica siempre fue difícil para Ruiz y su familia, a tal punto que en tercero de primaria se desmayó de física hambre en la escuela. Ese año terminó almorzando

[60] Augusto Escobar Mesa, "Arturo Alape: Amanuense de la memoria en tiempos de olvido", *Cuatro náufragos de la palabra: Diálogo compartido con Héctor Abad Faciolince, Arturo Alape, Piedad Bonnett, Armando Romero* (Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2003) 82.
[61] Escobar, "Arturo Alape…" 81.
[62] Escobar, "Arturo Alape…" 82.

en la casa de un compañero cuyos padres se ofrecieron a darle de comer.[63] En medio de esas circunstancias abandonó sus estudios de primaria para buscar trabajo, a una cortad edad al igual que el resto de sus hermanos: "Una de las grandes desilusiones fue cuando intenté trabajar en una especie de imprenta; luego fui a pedir trabajo a una salchichería, pero el dueño dijo que no podía dármelo porque yo era muy niño. Entonces me quedé vendiendo periódicos y revistas con un viejo que tenía un puesto en la plaza de mercado de Cali. Pasaron seis meses antes de que mi mamá se diera cuenta de mi abandono de la escuela. Ella estaba en otras vainas, en sus cosas de la sobrevivencia, además nadie reclamaba nuestras calificaciones. Nosotros crecimos silvestres, como maleza salvaje".[64]

A los once años Carlos Ruiz partió de su casa huyendo de la violencia machista. En una familia de seis hermanos observaba cómo el único que se atrevía a pelear o discrepar contra los padrastros y el que se llevaba sus miradas de odio era él.[65] No soportaba el maltrato hacia su madre: "además no sabía de dónde venía ni por qué. Pese a que era muy flaco, por eso me decían Pigüita, fui muy rebelde desde pequeño".[66] A partir de ese momento comenzó a trabajar en cualquier oficio que le resultara; y en ese ir y venir por muchos trabajos tuvo la posibilidad de desarrollar una de sus más grandes pasiones: la pintura.

El escritor ya maduro indicó que nunca supo de dónde provino su sensibilidad artística. Sin embargo, sus primeros contactos con el arte se presentaron durante los años terribles de su infancia en aquella casa de inquilinato. Paradójicamente, como lo captó Augusto Escobar, aquel lugar que le produjo una extrema agonía existencial también originó en él cierto *élan*

[63] Camilo Jiménez, "Elementos para una valoración de la obra de Arturo Alape", *Revista de Estudios Colombianos* 37-38 (2011): 64.
[64] Escobar, "Arturo Alape…" 86.
[65] Luis Ernesto Lasso, "No ofrendaría la vida a un país absolutamente injusto", *Región y cultura* (2003): 5.
[66] Escobar, "Arturo Alape…" 86.

vital para la creación: "vivía allí una familia de tipo indígena y uno de los muchachos dibujaba mucho. Era la época dorada del fútbol (1947-48) y él dibujaba las caricaturas de los futbolistas. También había una familia de pintores artesanales, de tradición pastusa. Fue entre ellos donde nació mi inclinación por el dibujo y la pintura".[67]

En medio de la sobrevivencia a temprana edad, Ruiz pudo empezar a estudiar pintura con una beca que se ganó impulsado por uno de sus jefes: "Un día estaba trabajando en Cali con un dentista a los 11 años, y me vio que pintaba. Me dijo: vaya pida una beca. Y yo logré la beca para estudiar pintura. Pero mi madre me dijo que me fuera a Popayán a trabajar y tuve que dejarlo. A los tres años pude regresar y desde ahí me dije: "soy pintor". Entonces [tuve que] vender mercancías entre putas o entre [señoras] bien de Cali para poder seguir pintando, fue una opción clara y limpia, no llena de rencor".[68] Así mismo tuvo que desarrollar sus estudios de forma intermitente para poder seguir trabajando.

En Popayán el joven estudiante de pintura trabajó con el hermano de uno de sus padrastros, quien era vendedor ambulante en el Cauca y se ofreció a enseñarle este oficio para que se ganara la vida. "Él compraba mercancía en Cali (suéteres de lana) y yo viajaba con ella los días de mercado por toda la región. Viví ese mundo informal, andando de aquí para allá, vendiendo, como otros, todo lo que se nos ocurría que le gustaba a la gente: unos llevaban cacharros, otros ropa para mujeres y yo suéteres. Nos encontrábamos en todos los mercados".[69] Un tiempo después Ruiz se independizó para ganarse la vida como cacharrero,

[67] Escobar, "Arturo Alape…" 83.
[68] Lasso 6.
[69] Escobar, "Arturo Alape…" 87.

vendiendo muchas cosas y entre esas "un vino de hierro y carne que servía para todo, para parásitos, para mujeres embarazadas, para antes y para después, para los ojos".[70]

Luego de aprender ese oficio con el que pudo defenderse antes de los quince años de edad, su madre le mandó a decir que volviera a Cali —que le tenía una "platica"— para ayudarle a tener un puesto donde siguiera vendiendo mercancía: "Yo tenía catorce años y mi negocio cambió: compré un par de docenas de calzones de color para mujer y así mi nueva clientela fueron las putas. Comienzo entonces a tener una relación con prostíbulos para sobrevivir".[71] De modo tal que los oficios de cacharrero y vendedor ambulante de ropas íntimas para prostitutas llevaron a Carlos Ruiz a recorrer buena parte del país, encontrarse con el arte y acercarse a la agitación política y social de la época.

1.2. El 9 de abril de 1948: de pesadilla a obsesión literaria

Mientras Carlos Ruiz libraba sus primeras luchas por la supervivencia, el país atravesaba uno de los episodios más escabrosos de la violencia generalizada, la conocida época de La Violencia cuyo preludio fue el magnicidio del dirigente liberal Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948. La ira popular suscitada por el asesinato del "caudillo del pueblo" es el símbolo más visible de un enfrentamiento civil que se prolongó por lo menos una década hasta la instauración del pacto bipartidista conocido como el Frente Nacional (1958-1974).[72] Sin embargo, la violencia política tuvo varios antecedentes, fundamentalmente, el regreso al poder del Partido Conservador después de dieciséis años de gobiernos liberales. Desde 1946,

[70] Escobar, "Arturo Alape…" 88.
[71] Escobar, "Arturo Alape…" 88.
[72] En la bibliografía que atañe al tema se pueden encontrar diferentes cronologías sobre el período de La Violencia en Colombia, según Pierre Gillhondés, Darío Fajardo y otros autores en *Once ensayos sobre La Violencia* (1985), la cronología característica de esta época es de 1946 a 1964, divida en las siguientes etapas: 1946-1949; 1949-1953; 1953-1958; 1958-1964. Sin embargo, otros estudiosos la sitúan años antes o después.

año en que el conservador Mariano Ospina Pérez ganó la presidencia por un estrecho margen ante la división de los liberales entre gaitanistas y turbayistas, la violencia conservadora se intensificó como respuesta a la violencia liberal desatada intermitentemente desde los años treinta con el ascenso a la presidencia de Enrique Olaya Herrera. Posteriormente, la persecución conservadora arremetió contra la corriente política gaitanista ante el peligro que representaba en las subsiguientes elecciones presidenciales, es decir, las de 1950, en las que Gaitán tenía un gran respaldo popular, por ende, una enorme probabilidad de ganar tras obtener la mayoría indiscutible en el Congreso, las asambleas y los consejos de todo el país en las elecciones legislativas de 1947, año en el que fue proclamado Jefe Único del Partido Liberal:

> La mancha azul de la violencia política se extendía por el país, y la gente sabía a dónde iba a llegar. En el mes de enero se denuncia la situación de Santander y Boyacá, en el "Memorial de Agravios" dirigido al Presidente Ospina. La violencia venía desde el campo a la ciudad. El 7 de febrero de 1948 se realizó en Bogotá la Manifestación del Silencio, en la cual pronunció Gaitán el discurso más importante de su vida. Ya era el Jefe del partido liberal, al haber recogido las banderas luego de la derrota electoral y la elección de Ospina. La elocuencia de ese discurso, y la elocuencia del silencio de la multitud, dejaron en quienes presenciaron esa manifestación un recuerdo sobrecogedor.[73]

Para frenar la llegada al poder de las ideas gaitanistas, el gobierno de Ospina Pérez tomó medidas que favorecieron el control sobre la policía, lo cual permitió el manejo absoluto del orden público. Para ese fin, se auspició la creación de una policía política, llamada y denunciada por los liberales como la "Popol" o "Gestapo criolla". Después de la muerte de Gaitán se logró la conservatización total de la policía, cuando los viejos agentes fueron reemplazados por personal del conservadurismo. La mayoría de los nuevos agentes procedían

[73] Arturo Alape, *El Bogotazo: Memorias del olvido* (Bogotá: Editorial Pluma Ltda., 1983) XIII.

de la población boyacense de La Uvita, municipio de Chulavo, famoso por el fanatismo conservador. Precisamente, el término "chulavita" se generalizó a la policía que ejercía la violencia, y para los liberales fue un sinónimo de muerte y terror.[74] La policía chulavita —con la que se inaugura la tradición del Estado colombiano de usar la violencia oficial y paramilitar contra la población civil[75]— sumada a las bandas de *pájaros* que surgieron por la misma época, hicieron sistemática la purga de los diferentes grupos gaitanistas a través del hostigamiento, torturas y masacres en todos los poblados liberales del país.[76]

La retaliación conservadora estaba más que organizada con la fuerza pública alineada ideológicamente y con un sector de la Iglesia Católica doctrinando a su servicio.[77] Ser liberal y católico era una contradicción profana como afirmaba en tono categórico Monseñor Builes repetidamente en sus homilías. El mismo Gaitán denunció en su momento los crímenes que se estaban cometiendo contra los seguidores de su movimiento, denuncias que fueron ignoradas por el gobierno. Para exigir el fin de la violencia al presidente, Gaitán convocó actos de protesta multitudinarios y simbólicos como la Marcha de las Antorchas y la Marcha del Silencio meses antes de su asesinato. El magnicidio del caudillo liberal recrudeció la violencia que ya había cobrado miles de víctimas.

El genocidio del pueblo gaitanista siguió en condiciones de silencio e impunidad, así como el crimen de su líder del que nunca se conocieron con certeza los autores intelectuales: "Todo cambió en Colombia después de ese día. Tras el 9 de abril, que marca una derrota del

[74] Catalina Reyes Cárdenas, "El gobierno de Mariano Ospina Pérez", *Nueva Historia de Colombia. Historia Política 1946-1986*, vol. 2, dir. Álvaro Tirado Mejía (Bogotá: Planeta, 1989) 12.
[75] Gina Paola Rodríguez, "Chulavitas, pájaros y contrachusmeros: La violencia para-militar como dispositivo antipopular en la Colombia de los 50" (Ponencia, Universidad Nacional del Cuyo, 2013) http://cdsa.aacademica.org/000-010/487.pdf (09/05/2018)
[76] A diferencia de la policía Chulavita, los *pájaros* fueron bandas ilegales conformadas por civiles armados mucho más efectivos y sanguinarios que la policía conservadora.
[77] Rodríguez, "Chulavitas, pájaros" 11

pueblo colombiano, se crean las condiciones políticas para el desarrollo del proceso de violencia que se extiende a lo largo de siete u ocho años. […] El bogotazo produce un cambio en nuestras costumbres políticas, invierte la escala de valores y desencadena una guerra civil no declarada".[78]

A la 1:05 p.m. de la tarde, mientras salía de su oficina de abogado, tres impactos de bala fueron disparados sobre el cuerpo de Gaitán, solo uno de ellos impactó fatalmente, causándole la muerte. Su asesinato generó un drama colectivo que se apoderó de la ciudad en las siguientes horas y que se regó como pólvora en otros puntos del país. Juan Roa Sierra, el supuesto homicida, rápidamente fue linchado por la muchedumbre enardecida, provista de machetes, chuchillos y objetos contundentes con los que a su vez obtuvieron armas de fuego, gasolina y alcohol para pasar el mal trago de la desesperanza o la sed que generaba la lucha. Mientras una parte de los policías eran atacados por los insurrectos, otro sector se amotinaba con el pueblo. El Ejército defendía los alrededores del Palacio de Nariño, donde se resguardaba al presidente de un posible linchamiento y trataba de imponer el orden en las calles con tanques y efectivos. Finalmente, los incalculables saqueos e incendios destruyeron el perímetro del centro de la capital, la cual evocaba una ciudad europea de la posguerra luego del levantamiento popular. Un saldo aproximado tres mil muertos y desaparecidos —las cifras nunca se pudieron establecer con precisión— y un centenar de heridos dejó el 9 de abril en Bogotá:

> Fue un levantamiento del pueblo, sin una coordenada política que articulara la protesta hacia la realización de un proyecto predeterminado. No produjo una acción conjunta, ni como visión orgánica, ni como desarrollo, ni como culminación final. Cada sector social o político se encerró en la búsqueda de una solución posible a sus propias aspiraciones.

[78] Ciro Bianchi Ross, "Arturo Alape - El rescate de la memoria [1988]", *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape*, ed. Carlos Vásquez-Zawadzki (Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003) 125.

> La multitud, el espectro masivo que desborda a la ciudad, al ser invadida literalmente por habitantes de los barrios populares, encuentra en la venganza política y en los diversos intentos de toma de palacio la actitud que culmina dos horas después en la frustración y en la anarquía. Esa masa no recibe la más mínima voz de mando. Los dirigentes liberales que van a palacio esa noche sólo tienen como objetivo la preservación de las instituciones. No representaban por voluntad propia a ese pueblo que se debatía entre la vida y la muerte en las calles capitalinas. Ospina Pérez era la institución viviente y personificada.[79]

Las resonancias de aquel día que partió en dos la historia nacional se sintieron de forma igualmente trágica fuera de la capital. La noticia del atentado mortal al jefe del liberalismo se radiodifundió por toda la nación. No obstante, el minuto a minuto de los hechos se comunicó de manera sobredimensionada, complejizando aún más la situación. Intelectuales, políticos y civiles se apoderaron de la Radiodifusora Nacional e incitaron al resto del país a salir a las calles y tomarse los cargos públicos. La ciudadanía salió a cometer actos de violencia para a llevar a cabo la supuesta "revolución liberal". También se presentó la fuga de los presos de las cárceles, quienes se dirigieron a quemar el Palacio de Justicia para hacer desaparecer sus procesos. A través de la radio nacional se repetían hazañas imaginarias como que los cuerpos sin vida de Laureano Gómez y Guillermo León Valencia colgaban en la Plaza de Bolívar. Tales ficciones quedaron detrás de los micrófonos, registradas en audios para la historia: "¡Liberales de Colombia, preparad bombas; buscad armas en todas partes; fabricad el claro cóctel Molotov! ¡Pueblo liberal de Colombia! ¡El gobierno conservador ha caído!, ¡el doctor Gaitán empieza a ser vengado!"[80]

En otros centros urbanos como Cali, Medellín y Barranquilla se presentaron importantes insurrecciones populares de gran violencia, aunque de corta duración. Sin

[79] Arturo Alape, "El 9 de abril en provincia", *Nueva Historia de Colombia. Historia Política 1946-1986*, vol. 2, dir. Álvaro Tirado Mejía (Bogotá: Planeta, 1989) 78-79.
[80] Alape, "El 9 de abril" 59.

embargo, en pueblos y veredas a lo largo del territorio nacional entre la destrucción y los saqueos, las masas se organizaron con inusitada rapidez con el fin de adelantar la caída del gobierno conservador y sus respectivas autoridades administrativas. Animados por las noticias del centro del país, dejaron expuesta la enorme capacidad que tenían para la acción revolucionaria: "La insurgencia popular del 9 de abril quebró momentáneamente el andamiaje institucional del Estado y creó una verdadera «dualidad de poderes», que en muchos casos sustituyó órganos de poder constitucional, para convertirse ella misma en poder, a la manera de la Comuna de París de 1871".[81]

Paradójicamente, la provincia se quedó esperando la dirección revolucionaria de Bogotá, donde menos estaba constituida; el centro de la ciudad incinerado y semidestruido, la multitud ensimismada en su dolor, era ajena a cualquier dirección. Los siguientes días el levantamiento fue aplastado por el convenio suscitado entre la comisión liberal que se reunió con el presidente Ospina Pérez, quien resolvió la situación con un canje de cargos públicos. El proceso que se gestó en provincia fue detenido por el acuerdo liberal-conservador sobre la formación de un gabinete de Unión Nacional. Todos los organismos creados al calor de esa lucha quedaron a la espera de órdenes que nunca llegaron de Bogotá.[82] Después se logró normalizar la situación general del país en medio un tránsito inevitable hacia la Violencia.

El Bogotazo y sus réplicas en el interior del país no lograron derrocar al gobierno conservador, pero sí desencadenaron una etapa sangrienta de enfrentamientos que marcó la década del cincuenta. La ira nueveabrileña generó pánico en la élite colombiana perteneciente a ambos partidos, desatando una cruzada antipopular que persiguió y reprimió sin distingo a

[81] Alape, "El 9 de abril" 76.
[82] Alape, "El 9 de abril" 76.

todos aquellos elementos considerados como amenazas al *statu quo* (gaitanistas, fuesen liberales o conservadores, comunistas y sindicalistas). Para las oligarquías nacionales no fue suficiente con sofocar la reacción popular en Bogotá y las provincias. Era necesario eliminar toda posibilidad de que este tipo de hechos se repitiera o que se convirtiera en algo más peligroso.[83]

Después del 9 de abril de 1948 germinaron focos de movilización guerrillera y de autodefensa campesina integradas por sobrevivientes de la persecución política del gobierno de Ospina Pérez, la cual se reanudó a gran escala a partir de 1949. El exterminio empeoró durante el gobierno de extrema de derecha de Laureano Gómez y la dictadura militar de Gustavo Rojas Pinilla. Finalmente, en 1958 se instauró el Frente Nacional como intento de atenuar la violencia fanática. Este pacto político cerró el capítulo de la confrontación bipartidista, pero inauguró otro mucho más complejo y prolongado. El capítulo del conflicto armado que se imprimió en la historia colombiana hasta hoy.

Aunque Carlos Ruiz era todavía muy pequeño para ser consciente de la agudización de la violencia bipartidista —tenía nueve años cuando sucedió el Bogotazo— las imágenes de ese día en su ciudad lo persiguieron por mucho tiempo. De sus recuerdos de la infancia, conservaba la imagen de un hombre herido que entró al patio de su casa montado en una bicicleta, a quién le gritó: "¡tiene la espalda ensangrentada!" Seguidamente, el individuo se desmayó. Ruiz se percató que a este hombre le habían pegado un tiro en la espalda.[84] Esa imagen abrupta del 9 de abril de 1948 estuvo acompañada además por los sonidos en el tejado

[83] Rodríguez, "Chulavitas, pájaros" 3.
[84] Carlos Gustavo Álvarez, "Los misterios de la memoria urbana [2002]", *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape*, ed. Carlos Vásquez-Zawadzki (Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003) 206.

de su casa durante al menos ocho días. Eran los pasos de los policías que sucedían insistentemente, día tras día, buscando ladrones y objetos robados producto de los desmanes populares que también acaecieron en Cali.

Esa pesadilla que también lo fue para mucha gente quedó dando vueltas en la cabeza de Carlos Ruiz. Años después cuando se convirtió en autor sintió la necesidad de desechar esas imágenes y esos ruidos: la mejor catarsis fue la escritura de *El Bogotazo: memorias del olvido* (1983).[85] Fue así como aquella hecatombe social lo embarcó en una dispendiosa investigación con cientos de testimonios y una abrumante información de archivo. Un acontecimiento que no solo alteró la historia nacional, sino también la trayectoria de su autor. Aquel éxito lo llevó a comprobar que la escritura sería un oficio sostenible hasta la muerte, pero mucho antes de que la literatura se presentara como una opción de la cual vivir se debatió entre el color y la política.

1.3. Los años de agitación (1953-1964). Entre la pintura y la militancia comunista

Desde muy joven Carlos Ruiz se encontró con las ideas de izquierda. Justo en esa época de múltiples oficios, tras abandonar la escuela para ponerse a recorrer el país vendiendo mercancía, entró en contacto con el PCC a través de Luis Carlos, el hermano de uno de sus padrastros con quien aprendió el oficio de vendedor en Popayán y quien resultó ser uno de los fundadores de ese partido en el Cauca.[86] El escritor recordaba que "[tenía] doce años y [su] relación con la pintura todavía no era definitiva. [Decidió] entonces [irse] con Luis Carlos, quien trabajaba como vendedor ambulante —más tarde [llegó] a ser gerente de una

[85] Martha Lucía Castaño, "De pintor a líder, de líder a escritor, de escritor a periodista, rastreando la violencia [1983]", *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape*, ed. Carlos Vásquez-Zawadzki (Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003) 107.
[86] Jiménez 64.

empresa que es como los antecedentes de los almacenes "Ley" o "Tía"—. Lo interesante de [esa] experiencia, que [duró] cerca de un año, es que Luis Carlos [le contó] mucho de su actividad política que, para él, resultaba dramática porque su mujer pertenecía a una familia alta de Popayán. Finalmente, ella [logró] que [abandonara] la política para dedicarse a levantar a su familia".[87]

Además de la política y las mercancías, Luis Carlos también arrendaba piezas a estudiantes y fue uno de ellos quien introdujo a Ruiz a la lectura de *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann. De ahí en adelante vino un proceso de lecturas abundantes, en especial de literatura rusa, que le permitió comprender "que la vida tiene otros destinos que no manejamos".[88] Al regresar a Cali, Ruiz conoció un par de comunistas que pintaban y comenzó a pintar con ellos. También empezó a realizar un trabajo muy modesto de agitador político. En 1953 se enroló en las filas de la Juventud Comunista (Juco), rama especializada del PCC. La militancia en esta organización no solo le ofreció parte de las vivencias que después narró en su obra, sino que ejerció un papel decisivo en su formación intelectual.[89]

Ruiz retomó sus estudios de pintura de manera académica y metódica en el Instituto Popular de Cultura de Cali —donde estudió entre 1955 hasta 1959— y mezcló así su actividad política con la artística en el acontecer de la década de los cincuenta.[90] Un contexto caracterizado por la represión constante del Estado a los movimientos sociales y en el que comunismo estaba prohibido: "Milité mucho tiempo en el Partido Comunista. Durante la

[87] Escobar, "Arturo Alape…" 86-87.
[88] Escobar, "Arturo Alape…" 88.
[89] Jiménez 64.
[90] Carlos Vásquez-Zawadzki, "Los caminos de la memoria", *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape*, ed. Carlos Vásquez-Zawadzki (Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003) 12.

dictadura de Rojas Pinilla estudiaba pintura y participé en la organización de consejos estudiantiles en la Universidad del Valle. Fue entonces cuando comencé a militar en él pintando tarjetas de navidad, que incluía el poema 'Mi hermano', de Pablo Neruda, que habla de sus relaciones con los comunistas".[91] Algo que Ruiz recordaba mucho de esos años era la realización de una escultura a los hechos del 10 de mayo del 1957 que llevaron a la caída de Rojas Pinilla, la cual realizó en compañía de otro estudiante de pintura y que se mantiene en pie en el barrio Siloé, occidente de la capital vallecaucana.[92]

Además de realizar algunas exposiciones de arte, Ruiz estuvo involucrado en el gigantesco movimiento de masas que se generó a finales de los años cincuenta. Participó en la invasión de terrenos urbanos organizados por los comités de gente sin casa y en las huelgas de los obreros azucareros del Valle. En esa época dirigió una marcha que fue famosa y transcendental en su vida; "la que por cierto dejó dos muertos y muchos heridos, y que el presidente de ese entonces catalogó como disparos equivocados que, desafortunadamente, habían rebotado en los cuerpos de dos hombres".[93] Fue el paro de los obreros azucareros más grande que habido en el país: "18.000 azucareros en huelga, luchando contra la violencia en los sindicatos. Fue en [1959]. Nosotros encabezamos una marcha de Cali a Palmira; al llegar, el ejército comenzó a disparar. Murieron dos compañeros en mis brazos".[94]

Al ver ese despertar impresionante del pueblo —las huelgas obreras, el movimiento por la vivienda, el malestar social en los albores del Frente Nacional— a Ruiz comenzó a

[91] Castaño 107.
[92] La escultura es en homenaje a los estudiantes caídos en su lucha contra la dictadura, en particular en los días previos a la caída de Rojas. El estudiante era Alfredo Castañeda que se convertiría en escultor. Se instaló en el barrio Alberto Lleras Camargo de la comuna n.º 20 Siloé. Siloé es una comuna de once barrios entre los cuales hay uno con el mismo nombre, Siloé. El primer barrio que fundaron en la loma. Entrevista a Katia González.
[93] Castaño 108.
[94] Gilard 41-42.

inquietarlo la posibilidad de estar entre la gente y los discursos políticos.[95] En medio de esa efervescencia que vivía su ciudad, sintió una gran seducción por el movimiento social que empezó a restarle terreno a su pasión artística. Esa situación lo condujo a un dilema fundamental en su vida. El de ser pintor o líder político:

> En Cali a medida que estoy pintando, suceden muchos procesos sociales, especialmente de los invasores de tierras en las lomas y esto me compromete definitivamente con el proyecto o sueño de cambiar el mundo por medio de la revolución. Son los años 59-60. La Revolución cubana ejerce una gran influencia en los jóvenes de América Latina. En ese momento de ebullición social, de sentir y apresar la imagen inmediata de cambiar el mundo, tomé la decisión que cambiaría mi vida por completo: dejo de pintar para dedicarme a la política como dirigente de la Juventud Comunista (Juco).[96]

A principios de la década del sesenta, Ruiz pasó de ser un militante de base y se convirtió en dirigente de la Juco en Cali. A sus veintidós años tomó la decisión de dejar la pintura para dedicarse por completo a la militancia política. Una elección influida por la visión inmediatista de pensar y creer que el sueño de una sociedad más justa se realizaría muy pronto. Su generación tenía de frente el ejemplo de la Revolución cubana y ese reto histórico le creó una voz imperativa en la conciencia todo el tiempo: "involucrarse en la acción revolucionaria".[97] Envuelto por el espíritu de la época, Ruiz se concentró en vivir para la política y se comprometió totalmente con la línea del partido.[98] Sin embargo, la elección de dejar la pintura no estuvo exenta de nuevas contradicciones existenciales:

> Fue un problema muy difícil de resolver. En ese momento lo que más falta hacía eran cuadros políticos, porque el Partido y la Juventud habían salido muy debilitados de la

[95] Edda Pilar Duque Isaza, "Arturo Alape sondea otras dimensiones [1982]", *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape*, ed. Carlos Vásquez-Zawadzki (Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003) 91.
[96] Peter Faecke, "Viaje forzado", entrevista del periodista alemán Peter Faecke con el escritor colombiano Arturo Alape (2001). http://arturoalape.blogspot.com.co/2006/08/entrevista-por-peter-faecke-diciembre.html (06/02/18)
[97] Rogelio Gómez, "El hombre de la canoa. Textos de Arturo Alape extractados y presentados por Rogelio Gómez", *Al Margen* 25 (2006): 25-26.
[98] Faecke, "Viaje forzado".

> clandestinidad y de la lucha contra la dictadura. Ese florecimiento de las luchas populares y las necesidades de cuadros políticos —recuerdo que esa época era de veinticinco o treinta discursos diarios —hicieron que tuviera que decidir. Me arrastró el movimiento de masas. Me hice dirigente de la Juventud y abandoné la pintura, un hecho que para mí fue muy duro. Quizás ya en ese momento lo sentí, pero lo sentí muchísimo más posteriormente, aunque realizaba mis acciones políticas con toda conciencia. Viajé a la Unión Soviética durante un año y volví a Colombia. Hice parte de la dirección nacional de la Juventud, en el 62-63; y todo fue olvidar la pintura, participar en las luchas obreras y estudiantiles, y más tarde —entre el 65-68— participar en las luchas campesinas.[99]

En 1961 Ruiz viajó a la Unión Soviética a la Escuela de Komsomol —escuela de la Juventud Comunista de la URSS— en donde tomó cursos de estudios políticos durante un año con ciertas inclinaciones hacia la historia y la política, principalmente, sobre la historia del movimiento comunista internacional. En ese proceso aprendió elementos de historiografía sobre América Latina que posteriormente influyeron en su labor como historiador. En 1962 llegó a ser parte de la Dirección Nacional de la Juco, razón por la cual se mudó a Bogotá, donde se desarrolló profesional y artísticamente hasta el final de sus días. En esta ciudad comenzó a trabajar como periodista, escribiendo crónicas y reportajes, primero como director del periódico de la Juco, *De pie la juventud* y después como responsable de la página de la Juco en el periódico oficial del PCC, *Voz*.[100] Uno de los temas sobre el que más escribió fue sobre de los veteranos enviados a la Guerra de Corea (1953).[101]

En aquella época el PCC desempeñó un papel de suma importancia en las luchas políticas y sociales en el campo colombiano. La violencia política desatada después del 9 de abril de 1948 llevó a la lucha conjunta entre campesinos liberales y comunistas para

[99] Gilard 42.
[100] El periódico del Partido Comunista fue fundado en 1957. En un inicio circuló bajo el nombre de *Voz de la Democracia* y era dirigido por Manuel Cepeda Vargas. En 1964 el periódico fue cerrado por orden del presidente conservador Guillermo León Valencia y fue reabierto meses después bajo el nombre de *Voz Proletaria.* En la actualidad se conoce como el semanario *Voz.*
[101] Gilard 43.

defenderse del asedio de la policía chulavita y el Ejército colombiano en años de terror anticomunista. Según Camilo Jiménez, el periodo de militancia de Ruiz coincidió con la orientación del PCC que se resumió en la consigna "autodefensa de masas" que fue lanzada en 1949, la cual llevó a algunos sectores populares a "lanzarse a la resistencia armada contra el terrorismo oficial".[102] Fruto de esta orientación nació, entre otros, un movimiento campesino de autodefensa organizado por el PCC en Chaparral, sur del Tolima. Las experiencias de Ruiz dentro de la militancia comunista contribuyeron notablemente en su construcción ulterior como autor comprometido.

1.4. Jacobo Prías Alape. Implicaciones ideológicas del seudónimo del autor

Carlos Arturo Ruiz escogió el seudónimo de Arturo Alape para darse a conocer en el mundo de las letras. Sin embargo, en los años sesenta ya era conocido así dentro de su grupo político. Algunos autores como José Navia coinciden en indicar que Ruiz adoptó este sobrenombre como un homenaje a Jacobo Prías Alape, Fermín Charry o mejor recordado como Charro Negro, hombre indígena oriundo de Natagaima (Tolima), amigo inseparable de Manuel Marulanda Vélez (Tirofijo) y uno de los líderes del movimiento agrario comunista que antecedió la creación de las FARC.[103] Estos dos personajes forjaron una fuerte amistad al calor de las luchas de autodefensa campesina y de militancia comunista. Además, estuvieron unidos por vínculos de parentesco, cuando una hermana de Marulanda se convirtió en compañera de Prías Alape en una ceremonia oficiada por guerrilleros en el caserío Riochiquito (Cauca).

[102] Jiménez 64.
[103] "Arturo Alape, por el cronista José Navia", *El Tiempo* (2004) 21 de octubre del 2006: https://arturoalape.blogspot.com/search?q=jos%C3%A9+navia (01/03/2018)

El grupo de campesinos alzados en armas que aquellos guerrilleros lideraron se resistió a la pacificación que promovió la dictadura de Rojas Pinilla para acabar con las guerrillas de los "limpios" (libres o liberales) y los "comunes" (comunistas) que habían unido fuerzas como respuesta a la política de *sangre y fuego* de los gobiernos conservadores. Sin embargo, el choque de ideologías condujo a una guerra interna entre liberales y comunistas que en medio de su largo desarrollo tuvo como desenlace el nacimiento de las FARC. Un episodio de la historia del conflicto armado clave para comprender el peso ideológico detrás de la elección del seudónimo del escritor y su dedicación a la historia de la violencia:

> Por los años 50, cuando el pueblo campesino empezó la lucha guerrillera en la Cordillera Central, surgió lo que pudiéramos llamar la madre del actual movimiento armado. El comando del Davis de donde salieron hombres como Marulanda, Ciro Castaño, los inolvidables Richard, Enoc Leal y otros. Fue una concentración humana que pasó de las mil familias. Muchos de los hombres en armas militaban en el partido. Las mujeres participaban, su trabajo estaba relacionado con los batallones de lavadoras y con la ranchería en general. Guerrilleros de doce a dieciocho años hacían parte de la Juventud Comunista. Antes de los doce años pertenecían al Batallón Sucre. A los sucres [niños guerrilleros] se les encomendaban tareas específicas. Recogían la leña, marchaban a *comidear*, realizaban la limpieza del comando, se les controlaba la asistencia a la escuela. Cada semana se celebraba una reunión que constituía la gran fiesta: Marchas en formación, himnos guerrilleros, juegos, preparación militar, manejo de armas, conocimiento del enemigo. Cuando las guerrillas comenzaron a movilizarse, los pequeños marcharon.[104]

En años de Mariano Ospina Pérez y comienzos de Laureano Gómez, época de odios heredados por el fanatismo político y religioso, estas dos guerrillas habían logrado algo insólito como construir un inmenso refugio humano de cientos de familias desplazadas en la región de El Davis (sur del Tolima) donde se vivió la vida colectiva por fuera de los brazos del Estado colombiano.[105] En *A lomo de mula: Viaje al corazón de las FARC* (2016) Alfredo

[104] Arturo Alape, *Diario de un guerrillero* (Bogotá: Abejón Mono, 1970) 40.
[105] Alfredo Molano, *A lomo de mula: Viaje al corazón de las FARC* (Bogotá: Aguilar, 2016) 22-23. El autor explica que El Davis fue una hacienda ganadera en la hoya del río Cambrín, en el sur del Tolima, donde los

Molano recuerda que Marulanda lo llamó el "corazón de la resistencia". Allí los bienes eran colectivos, hasta la ropa se compartía entre familias. Los adultos conformaban partidas para salir de la zona a buscar comida o a realizar operativos militares. Las mujeres se encargaban de coser, lavar y cocinar. Los niños ayudaban en diversas labores, incluida la preparación militar en el comando llamado Batallón Sucre. Los más viejos cultivaban maíz, fríjol, yuca, plátano y caña panelera. Un guerrillero recuerda: "Nadie podía estarse quieto o haciendo pereza. Todo y todas teníamos que estar haciendo algo, aportando para la subsistencia".[106]

Para establecer las reglas de convivencia y de defensa de El Davis se creó el Estado Mayor Unificado compuesto por ambas fuerzas, "limpios" y "comunes" rápidamente adoptaron un reglamento simple para poder vivir y trabajar en comunidad y unas normas de defensa armada para rechazar el hostigamiento conservador. De ese modo, la población civil era defendida por los grupos armados que salían a combatir en comisiones mixtas con escopetas y armas hechizas.[107] Sin embargo, estas dos organizaciones guerrilleras empezaron a pugnar por sus notables diferencias ideológicas que terminaron afectando la convivencia. En palabras de Molano, con el pasar de los días las acciones conjuntas dieron lugar a una discrepancia profunda: las armas ganadas en los combates —alegaban los comunistas— no eran propiedad privada de los comandantes sino propiedad colectiva del movimiento.[108] En consecuencia, los "limpios" o liberales se opusieron a los principios de colectivización que los "comunes" querían implantar para la coexistencia dentro del comando. Para los liberales

Loaiza de "los limpios" o liberales crearon un comando guerrillero para defenderse de los ataques de la policía y otros grupos civiles armados. Con la llegada de las columnas de marcha que venían de Coyaima, Irco, Chaparral, y de cientos de familias sueltas, el movimiento llegó a ser un pueblo de más de 2.000 habitantes. Entre esas familias llegaron los grupos de Marulanda y Charro Negro a la cabeza de Isauro Yosa (Mayor Líster), líder de la resistencia campesina de "los comunes" o comunistas.

[106] Molano 23-24.

[107] Molano 22-23.

[108] Molano 24.

el botín de guerra debía corresponder al combatiente que arriesgaba su vida por conseguirlo, pues un arma, un dinero o una mula que obtenían era ante todo un estímulo en la lucha, por lo tanto, debía ser parte de "su propiedad"; opiniones que contrastaban notablemente con los principios de los comunistas:

> Los Radas y los Ospina "son los mayores agitadores" en la discusión en la tercera reunión del Estado Mayor Liberal. En Rusia todo se volvió colectivo y por lo que se refleja por los lados de El Davis, los comunistas quieren colectivizar hasta las viejas costumbres de los hombres. Es la militarización impuesta por ellos en su comando, lo que está cercenando la libertad individual de los hombres en armas, todo lo quieren controlar, hasta la respiración de uno. Dieron como ejemplo el caso de la agricultura. En El Davis, después de la siembra de las primeras rozas, hay que esperar resignados el tiempo planeado para recoger el maíz y escuchar con paciencia la orden del encargado de la economía que dirá cuándo hacerse y cuándo se repartirá la cosecha para el gasto y el consumo de las comisiones armadas y de la población civil. Argumentaron que así fue el comienzo de la colectivización de la agricultura en Rusia. Todo sujeto a planes, sin que los hombres individualmente puedan correr los riesgos que implica sus propias iniciativas.[109]

Asimismo, los "limpios" eran ajenos a una planificación de las estructuras para hacer la guerra, porque pensaban que la espontaneidad era lo decisivo en la acción bélica: "se habían acostumbrado a obrar siempre por cuenta propia, haciendo las cosas como querían y cuando querían".[110] Para los comunistas era muy arriesgado que los combatientes se emborracharan y descuidaran la vigilancia. Los liberales se preguntaban: "¿por qué debemos pedir permiso al comando para emborracharos…? Puro militarismo, control, vigilancia lo que tienen en la cabeza".[111] Lógicamente surgieron conflictos por las estrictas medidas de disciplina militar que ya practicaban los "comunes", quienes orientados por el PCC buscaban

[109] Arturo Alape, *Las vidas de Pedro Antonio Marín, Manuel Marulanda, Tirofijo* (Bogotá: Planeta, 1989) 155-156.
[110] Alape, *Las vidas* 151.
[111] Alape, *Las vidas* 156.

alcanzar un programa social que revindicara los derechos a las tierras baldías y diera garantías políticas a la oposición.

> En El Davis se construye un cuartel para tropas, una comandancia de guardia, un relevante, centinelas y patrullas. Un cuartel con sus respectivas vigilancias, un cuerpo armado de servicio y otro cuerpo armado de hombres disponibles para afrontar cualquier eventualidad… En el día el personal está en servicio, nadie puede quedar por fuera de sus reglamentos. Para acostarse, para levantarse, para comer, para los deportes, un reglamento. La organización política, es decir, el comité municipal comunista, orienta la formación de cuadros, organiza escuelas y cursillos, asume su papel de dirección y además, asesora a otras organizaciones. El Estado Mayor Conjunto —Marulanda y *Charro* hacen ya parte de este organismo—, se reúne, discute y dispone en relación a la actividad militar, la preparación de entrenamientos, la defensa de la región, la vigilancia de la zona y la defensa del campamento; planifica las acciones militares de tomas de poblaciones y caseríos, los asaltos a regiones conservadoras y, elabora los planes de abastecimiento, en fin, "todas las funciones como si se tratara de un ejército".[112]

Dentro de la organización también existía un comité de mujeres con una dirección central que se reunían no solo para organizar las comisiones para la cocina y la limpieza, sino para discutir y leer sobre la crianza de los niños. Aunque la mujer podía militar en el partido, no podía formarse para la toma de armas y estar en la guerrilla: "existía una especie de machismo que no permitía que las mujeres salieran a la lucha".[113] Se creó una ley para evitar los problemas entre parejas, muy comunes cuando los hombres salían a comisiones y llegaban acompañados por otras mujeres. A través de aquella reglamentación, las parejas se casaban y se comprometían a mantener la "moral familiar".

El batallón especializado en la formación de niños de seis a trece años se componía de su comité ejecutivo, sus reuniones y asambleas. La función de los comandantes consistía en darle instrucción militar a los niños, su aprovechamiento en el terreno y el manejo de armas, y en lo político se les explicaba quién era el enemigo, contra quién se combatía, por qué

[112] Alape, *Las vidas* 175-176.
[113] Alape, *Las vidas* 176.

causa, así como la razón por la cual caían los compañeros en la lucha.[114] También se les enseñaba a leer y a escribir en la escuela. Sumado a eso existía un comité de juventudes comunistas cuya tarea fundamental era "hacer su trabajo en las filas de las guerrillas para conseguir militancia entre los jóvenes, con buenos ejemplos, una educación dirigida utilizando documentos de actualidad política".[115] En ese entonces se comenzó a emplear la radio y los boletines impresos, incluso en El Davis hubo un mimeógrafo con el que se imprimía la propaganda política. Estaba además el frente democrático integrado por hombres, mujeres y tropa quienes tomaban algunas decisiones colectivas de carácter operativo y moral. Una organización que fue determinante en la vida interna del comando, pero conflictiva porque generó mucha lentitud en las gestiones.[116]

Finalmente, las enormes diferencias entre liberales y comunistas generaron graves problemas que conllevaron a la división de El Davis en dos sectores: por un lado, El Davis propiamente dicho quedó bajo la coordinación del líder agrario Isauro Yosa, alias Mayor Líster, entre otros llamados "comunes"; por el otro, el sector de La Ocasión quedó al mando de Gerardo Loaiza, principal comandante liberal, y sus fieles. El fin definitivo de esa experiencia se dio cuando los comunistas de El Davis aceptaron anexionarse a los diferentes focos de resistencia armada que estaban brotando en el país, organizándose como un gran movimiento de liberación nacional con el objetivo de derrocar el sistema y construir un gobierno popular que restableciera las libertades democráticas, la realización de una reforma

[114] Alape, *Las vidas* 177.
[115] Alape, *Las vidas* 177.
[116] Alape, *Las vidas* 178.

agraria, la nacionalización de las minas, la separación de la Iglesia del Estado y la adopción de una política internacional independiente.[117]

Los liberales, "limpios de extrañas ideologías", eran ajenos a esas causas que exigían cambios radicales del orden nacional. Según Molano, la organización de los "limpios" en realidad era una especie de gamonalismo armado contra los conservadores y la policía de chulavita.[118] Su única lucha era la defensa de la propiedad privada la cual empezaron a ver amenazada por el anticomunismo de la época:

> En la noche, el viejo Gerardo Loayza tomó la iniciativa en tono pausado, como solía hacerlo cuando quería ser convincente, sin exaltarse ni hacer grandes gesticulaciones, dijo que había llegado el momento de ponerle punto final al comunismo, que si el comunismo prosperaba en Colombia, entonces les quitarían las fincas, el Estado se apropiaría de los niños, el hombre sin libertad individual sería un pobre hombre sin mente, la vida se volvería colectiva y, las mujeres, "imagínese ustedes, la mujer de uno como merienda fresca para veinte machos, pasando de cama en cama en sueño calenturiento… ¿Qué piensan de las creencias religiosas...? Señores, pues si ahora las ancianas en El Davis tienen que meterse debajo de las camas para rezarle al santo de su devoción, ¿qué pasaría con la religión si los comunistas llegan al poder...? Sería el adiós a las creencias que uno como cristiano lleva en el alma." Los argumentos del viejo Gerardo Loayza, el hombre que tan generosamente había tendido la mano a los comunistas, desde el comienzo mismo al llegar la Columna de Marcha. Ahora cambiaba radicalmente sus conceptos.[119]

Para agudizar más la situación, funcionarios del gobierno, coroneles del Ejército y los directorios liberales de algunas regiones les prometieron ayudas a los "limpios", les endulzaron los oídos a cambio de armamentos, recompensas económicas hasta cargos

[117] Estos objetivos se trazaron en el programa aprobado por la llamada Conferencia del Movimiento Popular de Liberación, conocida como Conferencia de Boyacá —aunque el verdadero encuentro fue en Viotá (Cundinamarca)— reunida el 15 de agosto de 1951 y a la que asistieron delegados de las guerrillas liberales del Llano, de Santander, de Antioquia y de Sumapaz. Los comunistas de El Davis adoptaron dicho programa, mientras que los liberales no asistieron a esta reunión y el conflicto quedó así planteado con los comunistas. Molano 24-25.
[118] Molano 24.
[119] Alape, *Las vidas* 161.

municipales si combatían directamente al comunismo: "que el liberal que le quitara un arma a un comunista, sería el dueño del arma; quien tomara un caballo o ganado a los comunistas, se quedaría con ellos".[120] Estímulos que iniciaron a otra guerra dentro de la guerra que ya se estaba librando en contra de la violencia conservadora. Se generaron constantes enfrentamientos entre "limpios" y "comunes" que resultaron en bajas importantes, especialmente para los primeros debido a sus deficiencias en lo militar. Aunque hubo intentos de negociación, el liberalismo había rotó para siempre con el comunismo.[121]

Mientras las guerrillas liberales conformadas en los Llanos, sur del Tolima, Santander, Antioquia y Sumapaz preparaban la organización de un movimiento de liberación nacional en la llamada Conferencia de Boyacá (1951), el gobierno cercó militarmente El Davis. Un grupo de "los comunes" quedó en su defensa y el resto de sus integrantes se desplazó hacia otras zonas. Asimismo, las unidades guerrilleras atacaron enclaves de las fuerzas militares y les causaron golpes significativos en combates periféricos. La represión conservadora arreció a través de la policía chulavita en Boyacá y los Santanderes. En el Valle se avivaron las bandas de *pájaros* que hicieron gala de métodos truculentos para la barbarie como los cortes de franela, el desmembramiento de fetos en el vientre de sus madres y las masacres enteras de pueblos a través de empalamientos y descuartizamientos.

Los múltiples focos guerrilleros de las distintas regiones del país dirigidos clandestinamente por el PCC y azuzados utilitariamente por la Dirección Nacional del

[120] Alape, *Las vidas* 162.
[121] Cabe recordar que para los años cincuenta, las guerrillas liberales —especialmente las situadas en los Llanos Orientales— eran fuerzas mucho más numerosas que las guerrillas comunistas situadas en el sur del Tolima y Cundinamarca. Sin embargo, muchos campesinos liberales alzados en armas se fueron desmarcando del liberalismo y se alinearon con el comunismo, caso de Manuel Marulanda Vélez y Jacobo Prías Alape, "liberales con ideas comunistas".

Liberalismo, generaron una situación muy delicada en todo el territorio nacional. Aquella amenaza fue decisiva en el golpe de Estado contra el gobierno de Laureano Gómez.[122] Inmediatamente Rojas Pinilla tomó el poder se ocupó de la pacificación del campo colombiano y propuso una amnistía a todos los guerrilleros. A la vez promovió una ley para prohibir el comunismo —que se sustentó en los hechos del 9 de abril de 1948 y los que ocurrieron el 8 y 9 de junio de 1954— favoreciendo la infiltración estadounidense en el control del orden público y la aplicación de las políticas de la Guerra Fría en el país. Aviones del gobierno arrojaron volantes en las zonas del conflicto en los que se informó de las ayudas para la reconstrucción económica y social; promesas que no se cumplieron cabalmente.

En el marco de ese proceso las vigorosas guerrillas liberales del Llano entregaron las armas que habían ganado en duros combates contra el Ejército y se unieron a la vida civil. La emblemática figura de Guadalupe Salcedo, célebre por las acciones del grupo que lideró en los Llanos Orientales como la toma de Orocué y el asalto a la base aérea de Palanquero, fue uno de los miles de hombres que firmó la negociación de Rojas Pinilla. Años más tarde fue asesinado en extrañas circunstancias por policías en la capital, al igual que muchos otros desmovilizados que terminaron desprotegidos.[123] Las fuerzas de la región del Sumapaz, oriente y sur del Tolima no fueron fáciles de persuadir por los aires de la pacificación, el gobierno tuvo que enviar distintas comisiones para negociar la entrega. Poco a poco algunos combatientes fatigados de la guerra aceptaron las condiciones;[124] otros aceptaron

[122] Molano 26
[123] Según Gina Paola Rodríguez, una vez amnistiados los guerrilleros liberales, se conformaron bandas armadas encargadas de impedir el regreso de los guerrilleros amnistiados a sus pueblos y parcelas y asesinar a los líderes desmovilizados. Rodríguez, “Chulavitas, pájaros” 4.
[124] Molano 27.

desmovilizarse sin entregar las armas. De pronto disminuyeron los índices de la violencia ante la aparente normalización: cambió el panorama por el espejismo de la pacificación.

> El Davis comienza su desplome. Lo que no había podido la guerra con sus artefactos bélicos y las tantas incursiones de tropas del ejército con el dominio absoluto de su concepción de tierra arrasada, ahora lo consigue con el espectro de una supuesta paz anunciada en canciones con ritmo campesino, que se escuchan por radio y en las radiolas de las cantinas de Planadas, Rioblanco, en Santiago Pérez. No existían rincón por apartado que fuera, en el sur del Tolima, donde no se escuchara esa música, ni oído que dejara de escucharla. No eran las ideas las que convencían a la población de dar el paso a integrarse al nuevo orden. Era simplemente la posibilidad de trabajar en paz la tierra que había sido suya por tanto tiempo, el regreso del sosiego.[125]

La mayoría de los "limpios" aceptaron la oferta de la dictadura. Sin embargo, los "comunes" que habían salido de El Davis rechazaron los términos propuestos por Rojas, al sospechar de las intenciones de paz de uno de los tramitadores de la violencia oficial: "Sabemos [declaró Charro Negro ante su grupo] que el gobierno de Rojas Pinilla no es el gobierno que necesitamos los colombianos, el gobierno por el cual hemos trajinado rompiendo montaña, viendo crecer otra montaña de muertos. Es un gobierno militar que hoy o quizá, la otra semana, nos estará persiguiendo como animales de monte. Sus promesas son como una trampa mortal y nosotros no somos tan inocentes para caer, así, tontamente en esa trampa".[126] Según Molano mientras Rojas fungía como comandante de la Tercera Brigada se presentó la matanza colectiva que cometieron los *pájaros* en la Casa Liberal de Cali en octubre de 1949. Ese mismo año, Manuel Marulanda fue testigo de la masacre de Ceilán, una venganza en contra de los nueveabrileños de ese poblado que habían matado a varios

[125] Alape, *Las vidas* 211-212.
[126] Alape, *Las vidas* 226.

conservadores tras el asesinato de Gaitán, y de toda la cruda violencia que azotó el Valle del Cauca dirigida por León María Lozano, alias "El Cóndor".[127]

Se acabaron los plazos para aceptar la amnistía, se volvió a declarar la guerra a los alzados en armas y se bombardeó contundentemente el comando guerrillero en el que un día "limpios" y "comunes" habían unido fuerzas para la autodefensa. En esa renovada ofensiva participaron algunos combatientes liberales conversos cooperando con el Ejército, quienes andaban libremente de cantina en cantina, tomando el trago que soportaban sus cuerpos por la alegría de la pacificación: "bailamos en cualquier pueblo y nadie dispara sobre nuestra sombra".[128] Los comunistas no pudieron resistir el ataque y se dispersó el movimiento armado a través de pequeños grupos humanos. Algunos mandos guerrilleros se dirigieron para Calarma, Natagaima o Gaitania y luego se refugiaron en Villarrica (oriente del Tolima). Se hicieron colonos, abrieron trochas para sacar madera, cultivar la tierra y hacer fincas. Así crearon enlaces hacia el Cauca, el Huila, el Valle y Caldas.[129] Finalmente, El Davis se convirtió en el prólogo de las que fueron bautizadas provocadoramente por Álvaro Gómez Hurtado como Repúblicas Independientes.[130]

La lucha de autodefensa campesina continuó protagonizada por el grupo liderado por Marulanda y Charro Negro quienes se establecieron en El Támaro (extremo sur del Tolima). Una finca abandonada por la violencia de esos años, rodeada de fincas vecinas, lejos unas de otras.[131] A través de las columnas móviles también llegaron hasta los límites con el Cauca y

[127] Molano 27-28.
[128] Alape, *Las vidas* 212.
[129] Molano 29.
[130] Molano 22.
[131] Alape, *Las vidas* 269.

fundaron los comandos de Riochiquito y el Símbula.[132] El Támaro, luego conocido como Marquetalia —nombrado así por Charro Negro— se configuró en una zona estratégica para la reorganización de la resistencia campesina que emigró de El Davis:

> En el sur del Tolima la guerrilla tenía un concepto definido de desplazamiento por un área propia, por razones de región, el peso de la población civil y de la familia y por influencias políticas tradicionales de liberales y conservadores. La región como presencia histórica se impone al hecho operacional —se opera afuera pero se vuelve al centro de la región-— es una camisa de fuerza que define toda una mentalidad, en la cual no existía un plan militar de conjunto. Marulanda en compañía de Jacobo Prías Alape, Charro Negro, por física necesidad de desplazarse de El Davis, y por una intuición que lo consolida como un guerrero nato, amplía su visión territorial de la guerra, al fundar entre 1953-1956 las conocidas zonas de Riochiquito y Marquetalia. Marquetalia se convierte en un inexpugnable territorio —su escogencia no es una casualidad—, y a la vez epicentro de influencia político-social y militar hacia la periferia de regiones y áreas afines.[133]

Por años el gobierno colombiano sostuvo enfrentamientos con los campesinos insurgentes para recobrar el control sobre esos territorios. Según José González aquellas regiones contaban con un perfil sociopolítico muy similar: eran epicentros del movimiento agrarista y estaban altamente politizados. En un principio estuvieron bajo una orientación liberal de la que se fueron desmarcando hasta que progresivamente terminaron siendo orientados por el PCC. Estas características obstaculizaron la inserción política de estas zonas en la amnistía de Rojas Pinilla y después en el programa de rehabilitación del Frente Nacional que tampoco pudo integrarlas, lo que las reafirmó como zonas históricas del conflicto armado.[134]

---

[132] José Jairo González Arias, "Espacio, sociedad y conflicto en Colombia. Las "Repúblicas independientes" en Colombia 1955-1965", *Revista UIS-Humanidades* 20.1 (1991) 73. http://revistas.uis.edu.co/index.php/revistahumanidades/article/view/2354 (07/02/2018)
[133] Arturo Alape, *Tirofijo: Los sueños y las montañas, 1964-1984* (Bogotá: Planeta, 1994) 76.
[134] González, "Espacio, sociedad" 73-74.

La represión de la dictadura se concentró en los enclaves guerrilleros que no se acogieron a la negociación como el Sumapaz, el oriente y sur del Tolima, zonas de "inoculación" comunista. Entre finales de 1954 y principios de 1955 se presentó uno de los episodios más brutales de la pacificación rojista, cuando los aviones de las Fuerzas Armadas —que antes habían arrojado al campo colombiano volantes anunciando la paz— lanzaron bombas con napalm para el exterminio de la resistencia campesina: llovió fuego sobre Villarrica. Importantes escaramuzas antecedieron y continuaron entre el Ejército y los campesinos armados; entre quienes empezó destacarse la figura de Jacobo Arenas, un cuadro enviado del partido. Hacia esa región del oriente del Tolima emigró una columna guerrillera de los "comunes" liderada por Richard y Mayor Líster quienes se dispersaron después de la destrucción militar de El Davis. En aquel poblado liberal, Juan de la Cruz Varela, protagonista del movimiento agrario de los años cuarenta, formó un importante foco de la resistencia armada al que se sumaron los cientos de desplazados que habían huido de los homicidios, violaciones, despojos y quema de sus ranchos a causa de la persecución conservadora.

Según explica Molano, después de la sobredimensionada ofensiva sobre Villarrica, los guerrilleros hostigaron al Ejército para permitir la evacuación de los contingentes humanos que marcharon hacia al alto de Sumapaz a reorganizar la autodefensa campesina coordinada por Varela.[135] Otros grupos civiles sin comida, algunas madres por parir, niños huérfanos, animales domésticos y sus enseres emprendieron marchas heroicas hacia a las proximidades del río Duda (Meta). Se fundaron nuevas colonizaciones guerrilleras en las vertientes de El

[135] Molano 36.

Pato, el Guayabero y el Ariari. Aunque muchos no superaron el paso, otros marcharon hacia Riochiquito, los Llanos Orientales o regresaron a Villarrica, militarizada y destruida.[136]

La dictadura rápidamente perdió respaldo popular y entró en crisis por la presión que ejercieron distintos gremios (los partidos tradicionales, los estudiantes, la iglesia, la prensa). El malestar generalizado llegó a su punto más alto en 1957 y se decretó un paro nacional en contra de Rojas Pinilla. Los estudiantes universitarios fueron los primeros en movilizarse, enemistados con el régimen desde la muerte del líder estudiantil Uriel Gutiérrez el 8 de junio de 1954, quien fue asesinado en medio de una incursión militar en el campus de la Universidad Nacional (sede Bogotá); así como por la represión sobredimensionada de las protestas posteriores a aquel crimen de Estado en la que murieron otros estudiantes más.

Rojas además buscaba la reelección y para tal fin consolidó la Tercera Fuerza. Un nuevo movimiento político con el que intentó diferenciarse de las tendencias tradicionales. Entre tanto los mismos sectores políticos que lo impulsaron a dar el golpe de Estado gestionaron su rendición. Se instauró una Junta Militar para tramitar la transición del gobierno y se establecieron las bases del Frente Nacional. Debutó como primer presidente del pacto bipartidista Alberto Lleras Camargo (1958-1962), uno de sus mayores estadistas y quien comenzó otra pacificación: se apaciguó la violencia fanática y se avivó la guerra de guerrillas. Con la pacificación del Frente Nacional se desmovilizaron una gran parte de los alzados en armas; sin embargo, Marquetalia se reorganizó con las mismas ramificaciones estructurales en lo político y en lo social que El Davis: “No cambia en lo esencial, se mantiene

[136] Molano 39.

la propuesta un poco más avanzada, de una pequeña sociedad cerrada, por el hostigamiento desde afuera y, por tanto, para preservarse, se autogobierna".[137]

En el marco del programa de rehabilitación de Lleras Camargo, los guerrilleros volvieron a ser campesinos por un corto tiempo, mientras otros degeneraron en bandoleros y delincuentes. Las condiciones políticas mejoraron en las zonas donde hubo ataques directos del Ejército, *pájaros* y chulavitas; en otras continuaron los remanentes de los odios heredados. Las familias refugiadas en Marquetalia y Riochiquito abrieron las puertas a los colonos que quisieran radicarse allí a trabajar en paz y desmontar la selva. En el Ariari, el Guayabero y El Pato se sembró la tierra y se fundaron fincas. Se cambió la organización militar por un nuevo movimiento agrario. También se dejaron los seudónimos de guerra, pero se mantuvo la autodefensa.[138] Los combatientes sostuvieron una buena conducta en la vida civil para evitar ser juzgados como delincuentes comunes.

Durante aquella pacificación, Marulanda fue inspector jefe de carretera y muchos de sus compañeros —sin desarmarse puesto que el programa no lo exigía— trabajaron bajo sus órdenes en la construcción de la carretera Aleluyas-El Carmen (1959); además trabajó de noche como taxista en Neiva para redondear el sueldo. Charro Negro recibió un préstamo y se dedicó a negociar bestias y a dar funciones de cine en los pueblos con una máquina que el programa le facilitó. Isauro Yosa hizo un hato lechero, Joselo se fundó en Planadas e Isaías Pardo abrió una finca. Jaime Guaracas colonizó tierra en Gaitania y Ciro Trujillo se empeñó en construir el pueblo de Riochiquito. Las guerrillas de autodefensa se transformaron en un movimiento agrarista. Charro Negro fue nombrado presidente de la Unión Sindical de

[137] Alape, *Las vidas* 269.
[138] Alape, *Las vidas* 258-259.

Agricultores de Tolima y Huila, y Ciro Trujillo ocupó idéntico cargo en la Unión de Agricultores de Riochiquito y Tierradentro.[139]

La paz de Lleras rompió a causa del asesinato de Charro Negro cometido a manos de José María Oviedo, alias Mariachi y otros bandoleros de los "limpios" en una emboscada en Gaitania en 1960. Mariachi acusó al movimiento agrario de Marquetalia del robo de 200 reses y armas, a lo que Isaías Pardo respondió: "Las tomamos porque el Gobierno no nos ha cumplido las promesas". [140] Mariachi invitó a Charro Negro a una reunión en Gaitania para arreglar el problema: se trató de una emboscada de la cual no salió vivo. Mariachi en realidad era un exguerrillero liberal que buscaba hacerse al mando del sur del Tolima. Para ese fin, aprovechando las prebendas del gobierno y en complicidad con militares promovió una campaña para sacar a los "comunes" de la región, con quienes mantenía una fuerte rivalidad después de la división de El Davis.[141] Este conflicto sirvió de pretexto para una intervención del Ejército en la zona. Marulanda y su grupo abandonaron las herramientas de trabajo y volvieron a los fusiles.

A Charro Negro lo habían intentado matar muchas veces, debido a eso la dirección del PCC le exigió tener cuidado. Antes de morir estaba entusiasmado preparando un viaje a Moscú para recibir cursos políticos como la mayoría de los cuadros sobresalientes. Se sabía que los excombatientes liberales estaban llevando a cabo una limpieza de los jefes comunistas y Mariachi directamente le había enviado sus intenciones de "darle de baja". Jacobo Prías Alape, Charro Negro o Fermín Charry —"tres nombres para un solo cadáver"[142]— es

[139] Molano 45.
[140] Molano 46.
[141] Alape, *Las vidas* 262.
[142] Alape, *Las vidas* 282.

recordado como un jefe natural que surgió a la par con el movimiento guerrillero, quien se destacó por su gestión cultural e influencia política en el sur del Tolima. Sin embargo, era demasiado confiado porque la masa lo quería y no creía tener enemigos:

> [Fue] un líder militar, [rememora Jaime Guaracas] se convirtió en un político, que había asimilado las orientaciones del programa del partido. Al morir era miembro del central. Pero al fin y al cabo el 11 de enero de 1960, muy a las cinco de la mañana llegó la policía de *Mariachi* a Gaitania. En sus mentes había cuajado el plan. A la seis de la mañana *Charro* se levantaba de la cama; en Gaitania estaba durmiendo. En la pacificación en un claro ambiente de trabajo, pues con el impulso de crear un patrimonio, todos salimos a trabajar. La guerra seguía siendo un recuerdo muy fresco, sudor pegado a las espaldas. *Charro* había comprado un proyector de cine y viajaba de pueblito en pueblito del Huila y del Tolima, proyectando películas mexicanas. Era feliz viendo como la gente quería meterse a tiros con las imágenes cinematográficas. Negociaba, compraba ganado, vendía y compraba mulas y negociaba en esas condiciones. En la cuestión política organizaba a la población, concientizándola, escuchando, ampliaba sus amistades y en su mirada uno veía que el movimiento crecía en influencia. El llevó la luz eléctrica a Gaitania, él lucho por la ampliación de sus caminos de entrada, él organizaba cualquier evento cívico, incluso los reinados para conseguirlos para toda esta región. Digamos que era un hombre que vivía para toda esta región. Claro que hubo descuido, que descuidó su vida.[143]

Los campesinos comunistas enfrentaron la ofensiva contrainsurgente del siguiente gobierno contra las llamadas Repúblicas Independientes. Marquetalia (sur del Tolima), Riochiquito (Cauca), El Pato (Huila), Guayabero (Guaviare), Sumapaz (Cundinamarca) eran algunas de las zonas que se encontraban "al margen" de la soberanía nacional. El Estado colombiano en el contexto de la Guerra Fría interpretó la organización campesina en comunidades de autodefensa, lideradas por destacamentos armados en torno a propiedades colectivas, como una amenaza al monopolio de la fuerza y una alineación con el comunismo. En palabras de Olga Behar se creó en el país una situación de orden público que empataba perfectamente con la concepción de los militares y del militarismo que encarnó en la doctrina

[143] Alape, *Las vidas* 279.

del Estado de Seguridad Nacional. De esta forma se trasladó el conflicto internacional posterior a la Segunda Guerra Mundial al escenario de cada país en donde tomó la forma de "guerra interna".[144]

Guillermo León Valencia se posesionó en 1962 como segundo presidente del Frente Nacional con un renovado anticomunismo que desencadenó la Revolución cubana y la existencia de esos territorios "sin control gubernamental" bajo la influencia del PCC. Para la preservación de la seguridad nacional y la contención del comunismo se desarrollaron dos estrategias sobre estas zonas. En un principio se ejecutaron acciones psicológicas y cívico-militares para inducir a la desmovilización y menoscabar el apoyo de la población civil a los combatientes. Luego se ejecutaron operativos preparados con antelación para la erradicación militar del "enemigo interno".

El núcleo de la resistencia después de la fallida pacificación de Lleras se concentró en Marquetalia, objetivo militar de otro gran operativo cuya dimensión superó al efectuado en Villarrica, y se llevó a cabo la Operación Soberanía (1964) sobre aquel bastión montañoso. Un plan de guerra para aniquilar el campesinado revolucionario agenciado desde Washington como inauguración del Plan Laso (*Latin American Security Operation*).[145] Una operación fallida en la que miles de efectivos —soldados que participaron en la guerra de Vietnam, Corea y Argelia— equipados con bombas napalm y armas biológicas no pudieron acabar con los antiguos campesinos comunistas comandados por Marulanda. El Ejército llegó a Marquetalia y la encontró desierta y abandonada.[146] Según José Joaquín Matallana, general

[144] Olga Behar, *Las guerras de la paz* (Bogotá: Planeta, 1985) 69.
[145] Sin embargo, el Ejército colombiano lo dio como conocer como el Plan Lazo, porque según su estrategia discursiva buscaba "enlazar" las regiones de influencia comunista. Debido a eso, existe una ambigüedad historiográfica alrededor del nombre del plan.
[146] Molano 50.

que coordinó la operación, la planeación era perfecta en el papel; pese a eso, la fuga estuvo por encima de sus capacidades. Los guerrilleros huyeron por una de las trochas escondidas que conducían al caserío de Riochiquito imperceptible desde alturas mínimas. A los militares les tomó quince días entender el misterio hasta que encontraron las huellas de lo que debió ser una pesada y lenta marcha de una semana de recorrido.[147] Una ruta que Marulanda y Charro Negro diseñaron desde los tiempos de El Davis.[148]

El Ejército logró el control de Marquetalia, territorio que después de la operación se bautizó con el nombre de Villa Susana como un homenaje póstumo a la primera dama de la nación. Sin embargo, el ataque tuvo como consecuencia directa la transformación de los campesinos comunistas en guerrilleros con un proyecto revolucionario. La hazaña de los marquetalianos se convirtió en uno de los mitos fundacionales que dio origen a las FARC. El PCC como conductor ideológico de la guerrilla trazó la necesidad de crear una organización nacional que unificara los grupos dispersos bajo un solo mando y una estrategia definida. El Estado Mayor reunido en Riochiquito convocó la Conferencia del Bloque Sur (1965), antecedente orgánico de la guerrilla, nombrada así porque el movimiento guerrillero de ese tiempo se ubicaba en el sur del país, específicamente en el sur del Tolima y en las confluencias de los departamentos del Huila, Cauca y Valle. En esa primera reunión se establecieron unas normas internas de la estructura guerrillera y se determinó el programa agrario como punto principal de la lucha armada y antiimperialista.[149]

En 1965 con la invasión del Ejército a Riochiquito, considerado el último baluarte del "enemigo interno", culminó la cruzada para recuperar la soberanía nacional sobre las

[147] Behar 77.
[148] Molano 55.
[149] Alape, *Diario* 10.

Repúblicas Independientes. No obstante, conforme con González, la evolución histórica posterior mostró que aparte de una pírrica victoria militar del Estado, este hecho solo significó la reedición y la prolongación del conflicto armado.[150] Los guerrilleros huyeron nuevamente y se reunieron cuando bajó la tensión. En 1966 se realizó la Segunda Conferencia del Bloque Sur en el cañón del río Duda donde se adoptó oficialmente el nombre de Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y se propuso la creación de frentes guerrilleros para ampliación del mapa operacional con planes estratégicos para la ofensiva militar. Atrás quedó la lucha de autodefensa que no tenía una actuación clara de la guerrilla móvil y que se desplazaba con grupos de familias.

Con la caída de importantes referentes que marcaron la configuración de la autodefensa en guerrilla como Prías Alape, Isaías Pardo o Ciro Trujillo, Marulanda empezó a destacarse como un gran estratega para la guerra contra el Estado colombiano. El conductor guerrillero dejó atrás la mirada en función de la defensa de un solo territorio y la abrió hacia un proyecto militar de características nacionales, sujeto a un pensamiento político-programático, influido por el triunfo de la Revolución cubana que recorría su hálito triunfal por el continente.[151] Asimismo, Jacobo Arenas con una experiencia en la lucha guerrillera desde la época del ataque a Villarrica y luego durante la resistencia en la región del Sumapaz se consolidó como un orientador político-ideológico de la organización.[152]

A la par de la creación de las FARC emergieron otros grupos alzados en armas como el Ejército de Liberación Nacional (ELN) en 1964 y el Ejército Popular de Liberación (EPL) en 1967. El nacimiento de las guerrillas comunistas llamó la atención de la juventud que se

[150] González, "Espacio, sociedad" 70.
[151] Alape, *Tirofijo* 67.
[152] Alape, *Tirofijo* 229.

levantó como fuerza contestataria de la época. Eventualmente algunos dirigentes estudiantiles influidos por el espíritu revolucionario se unieron a estas organizaciones. Uno de esos fue Carlos Ruiz quien como dirigente de la Juco terminó siendo un testigo presencial de la creación de la guerrilla.

Finalmente, el asesinato de Jacobo Prías Alape tuvo una significación histórica en términos de la evolución del conflicto armado: fue un punto de quiebre entre la violencia partidista y la violencia subversiva. Por un lado, dio fin a la guerra interna entre la ex guerrilla liberal y la comunista que se desató tras la entrega de armas de la primera durante la amnistía de Rojas Pinilla; por el otro, dio inicio a la lucha revolucionaria contra el Estado colombiano al convertirse en uno de los móviles que marcó el nacimiento de las FARC.[153] El seudónimo escogido por el autor no solo deja ver su cercanía y admiración hacia esa organización insurgente, sino que también representa la primera ficción del autor para ingresar al mundo literario. Al darse a conocer como Arturo Alape imprimió en su nombre la carga ideológica de su compromiso político.

1.5. ¡Morir por la Revolución! Experiencia en las semillas de las FARC

A principios de 1960, Carlos Ruiz fue enviado junto con un compañero de militancia al sur del Tolima a dictar talleres políticos a los campesinos organizados sobre la experiencia de la Revolución cubana, el crecimiento del partido y su política de masas. Los jóvenes comunistas conocerían de cerca las experiencias sobre la lucha de autodefensa que se estaba librando contra el proyecto de exclusión del Estado colombiano: “En reunión reciente del central de la [Juco], se acordó que una serie de cuadros de la organización, visitaran diversas zonas

[153] Pedro Claver Téllez, *Punto de quiebre: el asesinato que marcó el comienzo de las FARC* (2013).

campesinas, que afrontaron y desarrollaron la resistencia guerrillera en la década de los cincuenta […] Para nosotros era palpar otras paredes, sentir otros alientos. A Omar Bernal y a mí nos tocó por suerte viajar a Marquetalia, la ensoñación, el penetrar en lo que ese entonces sería un mito en el transcurrir de los años. Otros compañeros fueron al Pato, Guayabero, Riochiquito, Sumapaz".[154] Fue el primer viaje realizado por Ruiz a las selvas colombianas donde conoció a Marulanda y a otros guerrilleros históricos con quienes compartió alrededor de quince días:

> [Inicié] el curso político con Omar sobre la primera Ley de Reforma Agraria promulgada por la Revolución cubana. Hablaba él o hablaba yo, luego abríamos el compás de un tiempo largo para las preguntas, las inquietudes, la discusión. Allí estaban Marulanda, Isauro Yosa, Jaime Guaracas, Isaías Pardo, Darío Lozano, un grupo de compañeros seleccionados para asistir. Más que hablar, escuchábamos esos silencios que de pronto se producen en el campo, cuando uno tiene ante sí la experiencia de hombres que con su acción están construyendo el discurso que luego tomará la forma de las palabras. La fantasía es acción, para ellos no existen artilugios.[155]

Por seguridad los jóvenes fueron instruidos en algunas tácticas de defensa y el manejo de un fusil, pues existía la probabilidad de que se presentaran ataques con los "mariachistas" (liberales asociados a Mariachi). Durante esa visita Ruiz conoció de la viva voz de Marulanda —en su casa tomando café— las historias de El Davis, las pacificaciones y el asesinato de Charro Negro, recuerdos con los que posteriormente escribió sus libros y en los que consignó parte de esas aventuras. De hecho, él y su compañero se hospedaron en la casa que Prías Alape habitó en Gaitania. Los guerrilleros también tomaron del pelo a los jóvenes comunistas

[154] Alape, *Las vidas* 12.
[155] Alape, *Las vidas* 19.

y fingieron tiroteos para asustarlos y enseñarles cómo era la vida cotidiana de los "enmontados".[156]

Por esos años las operaciones militares del gobierno de Valencia sobre las Repúblicas Independientes levantaron una oleada de inconformidad social, encausada públicamente por intelectuales y artistas, en contra de las agresiones militares del Ejército a esas zonas. Se generó una solidaridad con Marquetalia que se expresó en los barrios, colegios, universidades y fábricas. Asimismo, la situación impulso a muchos jóvenes apoyar directamente la resistencia: "Nos condujo a un reto definitivo, que estaba muy ligado al concepto que teníamos sobre la [existencia]: la vida era la política, la revolución y debíamos dar la vida en pos de la revolución".[157] A causa de ello, en la Juco surgió la discusión de la necesidad de que algunos de los dirigentes políticos de la ciudad fueran a la guerrilla a reforzar la organización del campesinado revolucionario:

> La defensa de Marquetalia se convierte en un sentimiento nacional, que moviliza el país que define la vida de mucha gente. Era tal la actitud de compromiso de esta generación, que de manera muy ilusoria se crea la utopía de las llamadas "repúblicas independientes" en las universidades y, de hecho, se decretaba a ultranza la autonomía universitaria. En la Universidad Nacional, por ejemplo, [llegó] a decretarse en una asamblea que a sus predios no podía entrar la tropa, porque su espacio era ya una "república independiente". En la Juventud Comunista, tanto en su dirección como en su base, estábamos dispuestos a llegar hasta las últimas consecuencias para realizar los sueños de la montaña, de la selva y la revolución.[158]

En medio de la retirada guerrillera tras la operación sobre Marquetalia se llevó acabo la Conferencia del Bloque Sur (1964); y posteriormente, ante la agresión a Riochiquito y El

[156] Alape, *Las vidas* 22.
[157] Faecke, "Viaje forzado".
[158] Arturo Alape, "Era un trance por estar cambiando el país, o por lo menos por estar soñando en estar cambiándolo", *Bateman. Testimonio múltiple sobre Jaime Bateman Cayón. Político, guerrillero, caminante* (Bogotá, Planeta: 1992) 149.

Pato en 1965 se realizó la Segunda Conferencia del Bloque Sur (1966) en la que se constituyó el Estado de Central de las FARC. Ruiz era dirigente de la Juco a nivel nacional y en ese contexto se presentó una reunión del Comité Ejecutivo para debatir un asunto definitivo: "Se discutía nada menos que quién iba a ser el cuadro de la Juco que acompañaría a Jacobo Arenas a Marquetalia. Éramos siete en la reunión y en la votación cada uno obtuvo un voto, ¡el suyo propio! Ese era el sentido de vida de esa generación".[159] Además de él, Jaime "El Flaco" Bateman, fundador del M-19, y Hernando González se encontraban entre los posibles elegidos para viajar a la zona de operaciones. Finalmente, quién definió la votación fue Manuel Cepeda, secretario general de la Juco: "Se consideró que la persona más adecuada, incluso por su fortaleza física, era Hernando González y él fue el escogido después de una gran discusión".[160] Sin embargo, poco después se supo de la muerte de González, quien falleció en una encerrona del Ejército:

> Yo dirigía la página de la Juco en el periódico y, desde Marquetalia, Hernando hacía llegar sus artículos, y sus cartas. Eran sus líneas unas a veces extensas, otras rápidas como la voz de aliento de un hombre que estaba escribiendo la historia. […] Hernando muere en Riochiquito en septiembre de 1966, de manera dramática, en una emboscada, después de ayudar a salir de la región a los cineastas franceses Jean Pierre Sergent y Bruno Muel, quienes permanecieron un mes con los guerrilleros y filmaron un hermoso documental.[161] Antes de morir Hernando, nos había enviado parte de su diario personal. Recuerdo que había en su escrito una consigna que utilizó mucho: "¡Qué griten las paredes!" La noticia de su muerte fue algo terrible y doloroso.[162]

Ruiz participó en la organización del campesinado insurgente entre 1965 y 1968 e integró sus luchas y reivindicaciones, conviviendo con los hechos reales y cotidianos del

[159] Alape, "Era un trance" 149.
[160] Alape, "Era un trance" 149-150.
[161] Véase: Jean-Pierre Sergent y Bruno Muel, "Riochiquito", Francia, 1965 (Documental: 15mm). https://www.youtube.com/watch?v=OeMRiZgM5_M (05/04/2019)
[162] Alape, "Era un trance" 151.

conflicto armado en Colombia;[163] y vivió así el proceso de organización de la guerrilla desde adentro.[164] De acuerdo con su testimonio: "Ir a la guerrilla era un honor definitivo de hombre, de realización personal, de futuro histórico. En el año 64 salió el primer compañero para el monte, Hernando González, en el año 65 salí yo como segundo. Y luego se fue al monte mucha gente que hizo parte de la historia de la insurgencia en Colombia […] Voy al campo, ingreso a la guerrilla, participo en la fundación de las FARC y estoy entre el 65 y el 68 en las primeras propuestas de [su] desarrollo".[165] Pese haber sido testigo de ese proceso histórico, las inclinaciones artísticas de Ruiz no sucumbieron. Todo lo contrario, se potenciaron. El cumplimiento de sus tareas políticas lo convirtió en un caminante de inmensas geografías que lo marcaron profundamente y lo inspiraron literariamente: "escuché historias de hombres a través de voces de ríos, conocí murmullos humanos en la selva y la montaña, vislumbré nuevas miradas de futuros. Intenté dibujar la experiencia vivida pero el dibujo terco se ocultaba en la imaginación, y apareció entonces la necesidad de la palabra escrita".[166]

Ruiz no había pensado nunca antes en la escritura como su profesión de vida. Primero estuvo imbuido en sus afanes de la pintura y después en el oficio de agitador político, o en

[163] Vásquez-Zawadzki, "Los caminos" 14.
[164] Sobre la experiencia guerrillera de Alape se encuentran versiones confusas. Por un lado, Camilo Jiménez indica que Alape vivió la Operación Marquetalia que se llevó a cabo en el año 1964 (Jiménez 64). Sin embargo, en las entrevistas publicadas el escritor nunca afirmó que haya sido testigo de ese hecho. La declaración más recurrente que dio en ese sentido es que viajó entre 1965 hasta 1968 al sur del Tolima y el Huila a cumplir tareas políticas, participando en la organización de los campesinos, sin especificar en las labores que desempeñó. Por otro lado, Alejandra Laverde menciona que Alape en repetidas ocasiones visitó los campamentos guerrilleros en calidad de investigador, pero no como combatiente (Laverde 89). Esta información es imprecisa, porque Alape efectivamente fue un combatiente de las FARC antes de ser escritor. Así lo comprueban sus declaraciones públicas. Luego sí como escritor visitó los campamentos guerrilleros en calidad de investigador para la realización de sus libros. Asimismo, Katia González afirma que Alape no habló que haya participado de la Operación Marquetalia o por lo menos ella nunca le oyó mencionarlo. Entrevista a Katia González.
[165] Faecke, "Viaje forzado".
[166] Gómez, "El hombre de la canoa" 26.

mezclar estos dos frentes de batalla en la ardentía ideológica de su juventud. En el monte conoció una serie de historias individuales y colectivas que obtuvo por el contacto directo con la memoria oral de los antiguos combatientes. De pronto sintió que la pluma y el papel no debían serle tan esquivos.[167] Impulsado por la excepcionalidad de esos relatos, comenzó a escribir notas que se transformaron en los borradores de lo que fue su primer libro.

En el año 1967 Ruiz enfermó gravemente de paludismo, virus que lo afectó en varias ocasiones en el monte, y culminó así su experiencia dentro de la guerrilla: "Los compañeros sonrientes en la orilla del río Carare, en el Magdalena Medio, dijeron al unísono: "[cúrese] pronto el paludismo y regrese por estas selvas... Me monto en la canoa. Alfonso, el hombre de la canoa, comienza a remar con una calma implacable que presiente el tiempo que será devorado por enormes lenguas de un sol abandonado en las vertientes de un río que no escucha palabras".[168]

Luego de tres años en la lucha guerrillera, Ruiz tuvo que emprender el viaje de despedida en una embarcación en la que se definió su vida. Acompañado por aquel hombre de la canoa —una constante figura en su narrativa— estuvo alrededor de 24 horas recorriendo el río Carare, soportando severos episodios paroxísticos ocasionados por la fiebre palúdica que lo indujeron a incesantes estados de delirio: "La canoa en su vaivén neurótico guía a un hombre solitario acosado por el frío como si fuera una enorme nube de insectos que buscan depositar su mierda y sus huevos en un cerebro desorbitado por la

[167] Castaño 105.
[168] Gómez, "El hombre de la canoa" 26.

angustia. Quiero golpear mi cuerpo contra la madera de la canoa, quisiera que la canoa fuese un pequeño río de salvación para ahogar la llama que carboniza mi cuerpo".[169]

El periplo existencial del Ruiz pudo haber concluido en esa embarcación; y si bien no fue así, aquel viaje llevó al fin de su consagración a la actividad política. Aunque la militancia comunista le había dado una formación, así como experiencias privilegiadas, el abandono de la pintura se convirtió en un dilema muy duro de asumir para él "por cuanto contradijo en esencia lo que había sido [su] ser y actitud frente al arte".[170] En esa medida, puedo concluir que su retorno a la vida civil no se debió solamente a la malaria, y es probable que otros factores hayan influido, no tanto en su salida de la guerrilla sino en el hecho de no haber regresado a esta, justo cuando muchos otros se preparaban para tomar las armas y ofrendar su vida por la revolución. Por un lado, Ruiz era un hombre más cercano a las dinámicas de la ciudad que del monte adentro, y no cualquiera puede adaptarse a la dureza de la vida guerrillera, soportada en su gran mayoría por individuos oriundos del campo. Por el otro, aunque Ruiz defendió la necesidad de la lucha armada, comprendió tempranamente que su papel dentro de la utopía revolucionaria de ese entonces estaba en otro lugar, más propiamente en las esferas del arte y la cultura. Un frente de batalla de gran importancia en la disputa ideológica de la Guerra Fría que se trasladó a los debates en torno al arte politizado.

[169] Arturo Alape, "Cali: razones de una escritura", documento leído en el acto de entrega del Doctorado Honoris Causa en Literatura, otorgado por la Universidad del Valle (2003). http://arturoalape.blogspot.com/2006/10/cali-razones-de-una-escritura.html (03/02/2018).
[170] Faecke, "Viaje forzado".

2

EL TRÁNSITO DE LAS ARMAS A LA LETRAS EN EL CONTEXTO DEL ARTE COMPROMETIDO

La década del sesenta, con la Revolución cubana, fue un despertar para todos nosotros. Un despertar histórico, social y un despertar de la literatura donde surge la novedad de que la obra literaria cobra una dimensión continental
A.A. (1987)

En este capítulo estudio los inicios de Arturo Alape en la literatura, esencialmente su transformación de dirigente político a escritor público en un contexto de gran vitalidad artística y de politización de los intelectuales. Uno de los interrogantes principales de los que me ocupo es comprender por qué Alape transitó de la acción política al campo literario justo en un momento en el que los escritores estaban llamados a cambiar "la pluma por el fusil".[171] En ese sentido, describo el surgimiento del arte comprometido en una época marcada por la expectativa revolucionaria y la consagración de la literatura continental en el mercado editorial. De esta forma busco dar cuenta de los imperativos ideológicos que se les adjudicaron a los escritores revolucionarios, y analizó cómo se inserta la publicación de *Journal d'un guerrillero* (1968) y del *Diario de un guerrillero* (1970) en ese contexto.

De igual modo, reconstruyo los pasos que Carlos Ruiz dio durante su clandestinidad hasta su configuración como escritor público; un lapso temporal del que habló muy poco en sus entrevistas, y analizo cómo Alape se inserta en una tradición literaria que marcó la generación de jóvenes escritores del Frente Nacional. Un aspecto importante para comprender la centralidad de la violencia en su obra y la forma en la que asumió la literatura como oficio. Por último, abordo algunas generalidades sobre la escritura testimonial como

[171] Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003).

acto de resistencia y su naturaleza híbrida (fáctica y ficticia) como género discursivo que influenció e identificó al autor desde sus inicios.

2.1. La sombra vangoghniana como pulsión literaria

Arturo Alape fue un escritor que se inició en el oficio de las letras a partir de su experiencia en la militancia política y guerrillera, por eso sus primeras obras tuvieron un carácter marcadamente testimonial e ideológico que con el tiempo evolucionó hasta convertirse en un estilo más autónomo, aunque siempre marcado por sus convicciones políticas.[172] Sin embargo, llama la atención que alguien como Carlos Ruiz, quien había forjado una carrera como líder político, que pudo haber continuado con una carrera política dentro de la jerarquía orgánica del PCC, y luego de una experiencia dentro de la guerrilla, optase por convertirse en escritor. Una elección en apariencia contradictoria, pero con lógicos antecedentes según la versión que construyó el mismo autor como narrador de su propia historia.

En el devenir de Ruiz como escritor la pintura no solo fue su contacto con la política, sino también con la literatura. Cuando estudiaba este arte en la Cali de los años cincuenta se interesó mucho en la historia de los pintores a través de sus biografías. Un día se le presentó el encuentro con *Cartas a Théo* (1904) de Vincent Van Gogh, un texto de agudas revelaciones y meditaciones acerca del quehacer en el arte, donde el pintor neerlandés reflexiona profundamente no solo sobre la vida y la historia, sino sobre el conflicto mismo que significa ser un artista. En constantes entrevistas Alape afirmó la importancia de ese hallazgo a la hora

[172] Alejandra Laverde Román, "Tiempos, espacios y personajes en la novelística de Arturo Alape. Con una aproximación historiográfica" (Tesis de Maestría en Literatura Colombiana, Universidad de Antioquia, 2006) 219.

de comprender sus raíces literarias: “Fue un texto que me inclinó mucho a ser un voraz lector y quizás le debo mi origen de escritor a esa lectura”.[173]

En ese mismo sentido, destacó la biografía novelada *La luna y seis peniques* (1919) de William Somerset Maugham, inspirada en la vida del pintor francés Paul Gauguin.[174] Una historia que alude a la pasión del artista que prefiere sacrificarlo todo; aunque eso implique la incomprensión del mundo circundante, para asumir la soledad que implica la contemplación creativa. Ese tipo de conflictos existenciales se asemejaban a los dilemas personales que tuvo que afrontar Ruiz frente al arte; por ejemplo, cuando dejó la pintura por la actividad política y luego cuando decidió cambiar la política para dedicarse a la literatura tras varias décadas intensas de activismo político y así trasmutar en Arturo Alape. En su versión, la relectura de aquellas biografías de los artistas modernos por los que sentía afinidad lo impulso a escribir: “me impelieron a romper los nexos con la pintura y a encontrarme a mí mismo en la literatura”.[175]

Al igual que la pintura, el periodismo también constituyó un puente hacia la literatura; si bien sus inicios como periodista tuvieron una marcada tendencia militante, hacer prensa para Ruiz resultó ser un ejercicio mucho más “libre” que el discurso político en sí. En esa medida se interesó por la crónica y el reportaje, géneros que determinaron notablemente su estilo en la narrativa.[176] Grandes escritores estadounidenses en los años sesenta como Truman

[173] Peter Faecke, “Viaje forzado”, entrevista del periodista alemán Peter Faecke con el escritor colombiano Arturo Alape (2001). http://arturoalape.blogspot.com.co/2006/08/entrevista-por-peter-faecke-diciembre.html (06/02/18)
[174] Luis Ernesto Lasso, “No ofrendaría la vida a un país absolutamente injusto”, *Región y cultura* (2003): 4.
[175] Ciro Bianchi Ross, “Arturo Alape - El rescate de la memoria [1988]”, *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape*, ed. Carlos Vásquez-Zawadzki (Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003) 144.
[176] Edda Pilar Duque Isaza, “Arturo Alape sondea otras dimensiones [1982]”, *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape*, ed. Carlos Vásquez-Zawadzki (Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003) 92.

Capote, uno de los autores favoritos de Alape, habían convertido el periodismo en género literario. De modo más cercano, el mismo Gabriel García Márquez había aprendido a escribir cuentos redactando crónicas y reportajes. Además de eso, el trabajo periodístico que aprendió de manera empírica a través de la práctica política, terminó siendo la fuente principal para la sobrevivencia económica antes de poder vivir de la venta de sus libros.

Durante su estancia en la guerrilla, Ruiz redactó pequeños relatos continuando así la experiencia que había iniciado en Bogotá en los periódicos de la Juco; Teresa Montealegre comenta que los guerrilleros lo molestaban porque él cargaba libros y tomaba notas en el monte.[177] Pese a que pintaba de manera eventual, la literatura se le presentó como la mejor opción para armonizar sus inclinaciones artísticas con su compromiso político tras salir del monte, explicó Alape: "Tenía ese problema de poder decir o poder contar lo que había vivido —esa experiencia política tan extraordinaria— y esto hizo que comenzara a escribir. […] habiendo presenciado las cosas, empecé a reflexionar en la forma en que podría restituir todo eso. Era imposible callarlo. También intenté volver a dibujar o a pintar, pero con mi actividad política era difícil. La única posibilidad [fue] comenzar a escribir".[178]

El arte como la política exigían sacrificios, entonces tuvo que fenecer una parte de Carlos Ruiz que dio origen a Arturo Alape. De ese modo, el camino de la consagración

[177] Entrevista de Melisa Suaza Arias a Teresa Montealegre, Bogotá, 26 de octubre de 2017. Según lo que me narró Teresa, ella conoció a Carlos Arturo Ruiz luego de su salida de la guerrilla y recuerda lo mucho que lo admiraban dentro de la Juco y el PCC. Lo primero que escucho sobre él fueron comentarios grandilocuentes por su hazaña como combatiente de las FARC. Aunque este cambió de rumbo, ella siguió militando activamente de manera más subrepticia.

[178] Jaques Gilard, "Conseguir un personaje multitudinario. Entrevista con Arturo Alape", *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape,* ed. Carlos Vásquez-Zawadzki (Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003) 43.

literaria implicó el abandono definitivo de la lucha armada y la declinación de alcanzar un lugar más alto en la jerarquía orgánica del PCC:

> Esa decisión de dejar la política me hizo realmente replantearme la vida como si la comenzara a construir de nuevo. Cuando se ha estado en la militancia política se piensa o se pensaba que la vida estaba realizada, es decir que uno tenía un puesto en la historia como transformador social, una fotografía imborrable en el álbum de la historia de los pueblos. Pero cuando tú dejas de sentirte un iluminado, dejas de ser un dirigente de partido, caes en el vacío, en cierta soledad, porque tu vida ha estado muy ligada al hecho colectivo de la lucha social. Te pierdes momentáneamente. Comienzas tu otra vida desde cero, entonces comienzas a construir tu vida como escritor. Duré más de un año escondido, antes de aparecer como escritor público.[179]

Sin embargo, tras salir de la guerrilla, pasar de la clandestinidad de un excombatiente a la legalidad como autor, Ruiz no dejó de pertenecer al PCC. Continúo por mucho tiempo como militante de base, participando en actividades alrededor de la cultura y la propaganda, incluso siguió publicando de manera ocasional en el periódico *Voz Proletaria*. Ese enlace además le garantizó las condiciones básicas de seguridad para el tránsito a la vida civil como lugares para esconderse y empleos para la subsistencia.

No obstante, su elección de dedicarse por completo a la literatura no estuvo exenta de nuevas contradicciones frente a su grupo político. Por un lado, un sector del partido y de la guerrilla de la época le tachó de traidor de la causa revolucionaria y juzgaron algunos elementos de su creatividad literaria por considerarlos en contravía de la doctrina que fundamentaba la organización; es decir, el marxismo-leninismo. Por el otro, a lo largo de su trayectoria como autor siempre recayó sobre su obra una especie estigma por su pasado en la militancia comunista.

[179] Faecke, “Viaje forzado”.

2.2. El “arte de vivir” en la época. Compromiso y expectativa revolucionaria

Arturo Alape siempre se distinguió por el compromiso político y social que manifestó en el conjunto de su obra de principio a fin. Justamente su incursión en la literatura se dio en un contexto de gran politización del arte en América Latina consecuencia de las dinámicas de la Guerra Fría y el triunfo de la Revolución cubana, entre otros avatares que sacudieron el campo intelectual latinoamericano durante 1960 y 1970. Como explica Claudia Gilman estas dos décadas estuvieron a travesadas por una misma problemática intelectual: la valoración de la política y la expectativa revolucionaria.[180]

Asimismo, las experiencias revolucionarias fueron prácticas políticas indisolubles del marxismo. Mayra Parra explica cómo el pensamiento marxista latinoamericano atravesó por una renovación después de 1959. Aunque su influencia intelectual ya permeaba estas latitudes tiempo atrás, a partir de ese momento, sus conceptualizaciones se enfocaron en las condiciones históricas del continente, enseñando a ver con nuevos ojos sus problemas y mostrando la necesidad de construir no solo una política y una economía, sino una cultura que representara los intereses de los “miles de campesinos, obreros y marginados” que habitaban Latinoamérica. Agregado a eso impulsó una vinculación del arte con los procesos de liberación nacional y generó un cambio importante en la autoimagen de los artistas y escritores, los cuales cuestionaron el papel del arte en una sociedad capitalista. Se sentaron a discutir sobre su capacidad revolucionaria y sostuvieron ardientes enfrentamientos

[180] Gilman 38.

intentando definir cuál era el arte que aceptaba la dominación y cuál era el que ayudaba a la liberación. [181]

En ese contexto la política se convirtió en el parámetro para medir la legitimidad de la producción textual entre 1960-1970. Esta conversión fue el resultado de varios procesos que se anclaban a la idea generalizada acerca de la inminencia de la revolución mundial y el debate sobre los "nuevos sujetos revolucionarios" que llevarían a cabo la transformación radical de la sociedad; entre quienes se alistan los intelectuales, los estudiantes, los jóvenes y los negros además de las diversas figuras de la "clase revolucionaria" (proletariado urbano y rural, campesinado, entre otros).[182] Esa simultaneidad de fenómenos afectó la comprensión del lugar de la producción artística tanto para el público lector que tuvo acceso a las ideas y posiciones de los escritores, como para estos mismos que se vieron en el centro de una nueva escena.[183] El espacio público fue el escenario privilegiado donde se autorizó la voz del escritor convertido así en intelectual.

Se dio máxima importancia al papel político del intelectual y a sus producciones específicas particularmente a la literatura. La producción literaria latinoamericana alcanzó gran visibilidad, consagrándose a nivel global y contribuyendo a reafirmar una nueva tradición literaria continental. El fenómeno del *boom* evidenció que la literatura podía convertirse en un producto cultural de gran impacto en el mercado editorial. Sin embargo, al igual que todos los productos culturales de la época, la literatura estuvo acompañada de una interrogación permanente sobre su valor social ante la necesidad programática de crear un

[181] Mayra Natalia Parra Salazar, ¡*A teatro camaradas! Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965-1975)* (Medellín: Fondo Editorial FCSH, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia, 2015) 27-29.
[182] Gilman 29.
[183] Gilman 148.

arte político. El debate alrededor de la función que tenía que desempeñar la literatura y sus productores en un contexto favorable a la lucha revolucionaria, produjo respuestas transitorias y antagónicas que tuvieron efectos importantes sobre la producción literaria y su justificación en términos político-ideológicos.[184]

En ese sentido, la politización de los intelectuales se expresó a través de la noción de compromiso. En la argumentación de Gilman, dicha noción no involucraba un programa de acción concreto ni era fácilmente definible en un principio. Además de esa indeterminación, el mayor problema que representaba era el deslizamiento entre dos polos: el compromiso de la obra y el compromiso del autor. Por un lado, el compromiso de la obra podía ser formulado en términos de la estética realista o de la estética vanguardista (o de la ruptura). La primera acentuaba el poder comunicativo de la obra y su influencia en la conciencia de los lectores; la segunda por su parte proyectaba un equilibrio entre lo estético y lo ideológico, y también formulaba que el compromiso artístico-político implicaba la apropiación de todos los instrumentos y conquistas del arte contemporáneo.[185] Por otro lado, el compromiso del autor se expresaba a través de sus intervenciones en la esfera pública: su conducta, sus ideas políticas y sus estrategias frente a los enemigos de la revolución. Debido a eso, el compromiso requería siempre alguna clase de contribución que excedía la producción literaria o artística en cuestión. La inseparabilidad entre la vida y la obra del autor representaba ese "arte de vivir" en la época.[186]

En términos generales el intelectual comprometido podía incluir variados perfiles: el del crítico, el ideólogo, el buen escritor o el militante. Los contrastes entre esas figuras no

[184] Gilman 29.
[185] Gilman 144.
[186] Gilman 148.

afectaban o cuestionaban la identidad progresista del intelectual, ya que esas diferencias eran consideradas matices o énfasis.[187] Sin embargo, a partir de una nueva constelación de coyunturas, como la creciente polarización del campo cultural, la imagen del intelectual comprometido se fue diluyendo y dio lugar a otra figura que se inclinó hacia posicionamientos más radicales.[188] De esa forma, se alteró la legitimidad de la agenda cultural que había sido productiva y exitosa en la primera mitad del 1960.

Las exigencias crecientes de la participación revolucionaria devaluaron la noción del compromiso, paraguas bajo la cual una gran parte de los intelectuales encontraron sombra y protección durante un breve lapso de tiempo. La falta de un plan concreto frente a esos requerimientos hizo necesaria la redefinición de su rol social como actores del cambio; entonces un sector de ellos empezó a preguntarse si no había llegado la hora dejar el goce estético para un futuro en el que la revolución triunfante socializara el privilegiado de la cultura.[189] Como consecuencia surgió una de las posturas más polémicas que caracterizó aquel periodo de la historia intelectual latinoamericana: el antiintelectualismo. Una posición adoptada por una fracción de los intelectuales a partir de 1970.

En el análisis de Claudia Gilman, el antiintelectualismo fue una de las respuestas del campo intelectual ante el dilema de conciliar las tradiciones del intelectual como crítico de la sociedad y una nueva definición del intelectual revolucionario. Figura que estableció una relación subordinada con las dirigencias políticas revolucionarias, especialmente al Estado cubano y los movimientos guerrilleros en diversos países del continente.[190] Sin embargo, la

[187] Gilman 142.
[188] Parra 29.
[189] Gilman 160.
[190] Gilman 29-30.

radicalización del discurso emanado de las autoridades cubanas llevo a que ser artista revolucionario implicaba una participación decidida en la vida guerrillera: dejar la máquina de escribir, el lienzo o el atril para tomar las armas. Una condición que se configuró como una camisa de fuerza para muchos artistas que sacrificaron su vocación por el imperativo de la acción armada.[191]

En esa coyuntura los criterios universales que daban legitimidad al intelectual, como su quehacer crítico, académico o estético, adquirieron connotaciones negativas. Una situación que se profundizó luego de la consagración de la literatura latinoamericana en el mercado editorial. La figura del intelectual revolucionario pudo ser reclamada por quienes pasaron directamente al campo antiintelectual; estos a su vez atacaron los "defectos burgueses" de quienes —insertos en las dinámicas de la industria editorial o de la profesionalización— no tomaron parte inmediata por la emancipación. Con relación a ello, el antiintelectualismo pude entenderse como una de las predisposiciones de los intelectuales en momentos particularmente agitados de la historia, cuando la apuesta por la acción adquiere más valor que la confianza en la palabra y en cualquier otro tipo de práctica simbólica.[192]

Una importante lista de artistas e intelectuales en efecto dieron su vida como combatientes guerrilleros, mientras otros optaron por ser artistas a través de una actitud estética acorde con las necesidades del proceso transformador y de la subversión del marco institucional.[193] En palabras de Mayra Parra, ya fuera con un fusil al hombro o con la pluma como fusil, la pertenencia a la izquierda o la filiación con ideas progresistas se convirtió en un elemento de legitimación para los artistas e intelectuales latinoamericanos que

[191] Parra 29.
[192] Gilman 161-163.
[193] Parra 30.

compartieron la convicción de estar en la vanguardia cultural de las transformaciones sociales.[194]

El arte militante en Colombia como parte integral de la máquina revolucionaria entró en escena junto con el ascenso del movimiento insurgente, permeado por la idea de la necesidad de la violencia revolucionaria para construir un nuevo poder en nombre del proletariado. Los artistas de distintas áreas decidieron tomar partido de forma explícita por el cambio revolucionario y convirtieron su práctica en un arma puesta al servicio de las fuerzas que lo pugnaban. Esta posición estuvo estrechamente vinculada con la adscripción a un programa político específico dentro de la heterogénea izquierda colombiana. Por una parte, entonces, se generaron nuevos debates basados en la interpretación que cada grupo político hizo del materialismo dialéctico según las versiones diferentes del pensamiento marxista, leninista o maoísta. Por otra parte, se emplearon unas formas estéticas, metodológicas y teóricas pensadas a partir de las necesidades de las organizaciones políticas que representaban aquellos proyectos.[195]

A diferencia de tantos escritores que luego de su formación se comprometieron a escribir por una causa, en el caso de Arturo Alape fue la causa la que lo impulsó a escribir. Su obra se mezcla hasta tal punto con su vida que resultaría difícil hablar de una elección como en el caso del intelectual europeo, para quien el compromiso era una decisión posterior a la escritura. Alape en cambio cobró conciencia de sí mismo y del mundo a través su militancia política y en la guerrilla. Allí debió buscar forzosamente un medio de expresión artística que se ajustara a su nuevo modo de existencia, lo que lo llevó a escribir. Por esos

[194] Parra 31.
[195] Parra 14.

antecedentes, en palabras de Priscilla Albrecht, se le puede denominar un escritor original esencialmente comprometido y, sobre todo, un escritor testigo.[196]

2.3. Incursión en la literatura: *Diario de un guerrillero* (1968-1970)

Después de abandonar las filas de la guerrilla campesina, Carlos Ruiz (el guerrillero-escritor) transformó en palabras toda su vivencia durante los años de lucha en la ciudad y en el campo. Arturo Alape, de acuerdo con las entrevistas, llegó a la literatura sin ninguna formación académica, "como necesidad, como lenguaje".[197] Un día sintió el impulso de escribir, recuperar la historia colectiva y a través de ella recuperar la suya propia.[198] Sus notas escritas durante ese deambular político por la geografía profunda del país se convirtieron en el contenido de su libro de iniciación en el mundo de las letras. El texto es la reconstrucción de su propia historia a través de un momento clave de la historia colombiana: el nacimiento de las FARC.[199] El diario autógrafo de Carlos Ruiz, la única huella de sus notas originales, inicia precisamente el 29 de febrero de 1966: "Hoy ha terminado la 2da conferencia del Bloque Sur y en todos los rostros guerrilleros se manifiesta la alegría por el trabajo realizado".[200]

Aunque a menudo se confunden, *Journal d'un guerrillero* (1968) y *Diario de un guerrillero* (1970) son dos libros diferentes. Entre uno y otro desaparece el guerrillero

---

[196] "Tesis «Tirofijo y sus muertes: una leyenda. Análisis de la narrativa guerrillera de Arturo Alape» de la Université Paris III de Priscilla Albrecht", París, 1978. BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 35, Carpeta 150, f. 27. Priscila Albrecht —investigadora francesa que residió en Colombia— contó con la colaboración de Alape en la elaboración de su tesis de maestría en literatura latinoamericana donde analiza *Las muertes de Tirofijo* (1972).
[197] Duque 91.
[198] Bianchi 121.
[199] Martha Lucía Castaño, "De pintor a líder, de líder a escritor, de escritor a periodista, rastreando la violencia [1983]", *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape*, ed. Carlos Vásquez-Zawadzki (Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003) 107.
[200] Poco antes de que se produjera la donación del archivo personal del escritor a la Biblioteca Nacional de Colombia, la familia de Arturo Alape encontró el manuscrito autógrafo de un diario fechado entre el 29 de febrero y el 6 de agosto de 1966. Este pasaje, notablemente editado, aparece al final de *Journal d'un guerrillero* (Paris: Éditions du Seuil, 1968) 114.

anónimo latinoamericano y aparece el autor colombiano, Arturo Alape. El escritor narró en un par de entrevistas la historia sobre cómo su testimonio fue editado al otro lado del mundo.[201] La publicación del primer libro se produjo en París y fue posible gracias a la camaradería de Alape con dos intelectuales de gran peso en el PCC. En un principio las notas de su diario fueron a parar a Cali, y allí las revisó y organizó como libro Alejandro Buenaventura; luego su hermano, el célebre director de teatro Enrique Buenaventura sacó el manuscrito a Canadá a finales de 1967. En un encuentro de teatro en ese país, Enrique Buenaventura entregó el texto al poeta y dramaturgo francés Armand Gatti, quien lo hizo traducir y escribió el prólogo para la versión francesa. El libro salió de las prensas en el primer trimestre de 1968 (como lo dice el colofón del libro en francés), poco después de la muerte de Ernesto Guevara en octubre de 1967 y meses antes de que *El diario del Che en Bolivia* viera la luz en junio de 1968.

Ese pequeño texto tuvo una gran difusión dado el interés mundial por los movimientos guerrilleros en América Latina, incluso llegó a tener una versión traducida del francés al japonés publicada en 1969. “El autor es un guerrillero, el traductor, un oficial de enlace”, escribe Gatti para justificar no mencionar sus nombres, antes de hacer “la invitación a poner en el lugar de estos nombres en blanco el nombre de todos los que intentarán, según su contexto y sus realidades, reinventar esta enseñanza que nos llega de la cordillera de los Andes”.[202] Al inicio del libro en francés, antes de contar los antecedentes históricos, se introduce al guerrillero en tercera persona, como la fuente de los diarios y testigo privilegiado

[201] Jorge Prada y Fernando Duque, “Encuentro con Santiago García y ‘la Candelaria’”, *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape,* ed. Carlos Vásquez-Zawadzki (Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003) 224; Faecke, “Viaje forzado” (2001).
[202] *Journal d’un guerrillero* 9. Se conserva un ejemplar de la traducción al japonés en la Biblioteca Nacional.

que hace investigación etnográfica y documenta un proceso político, pero no como quien escribe el libro:

> El autor de estos relatos es un joven comandante de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). Antes de entrar en la guerrilla fue estudiante en la Escuela de Bellas Artes e hizo agitación política en las ciudades.
>
> Lo encontramos en una región de autodefensa. "La mayor parte de mi trabajo en el movimiento armado, nos dijo, es recoger testimonios. Estoy preparando un libro. (Y nos mostró más de dos centenares de páginas cubiertas con tinta.) Utilizo métodos tradicionales. Estoy investigando. Durante las paradas, cuando arreglemos la carpa, después de una larga caminata, los compañeros están felices de romper el silencio, de confiar sus pensamientos y sus experiencias. Entonces aprovecho para hacer mis preguntas".
>
> "En este momento, por ejemplo, me ocupo de las relaciones entre la magia y la guerra de guerrillas. Muchos combatientes creen a ciegas en la magia. Son campesinos que no pueden sino ofrecer explicaciones mágicas para sus victorias sobre un enemigo cuya fuerza es infinitamente mayor que la de ellos."
>
> "Esta capacidad del guerrillero de escabullirse y salir a salvo de los ataques más fuertes se explica porque está poseído, porque está bajo el efecto de una protección mágica que evita que las balas penetren le piel. Esta intuición que lo advierte de antemano del peligro y lo hace anticipar las emboscadas es una prueba de este poder mágico ...
>
> Durante las investigaciones, escucho tantas cosas que apenas puedo tomar notas. Si pregunto, por ejemplo, cuál es la mejor arma, nadie responde dando solo el nombre del arma. La respuesta puede llevar horas. "Te diré cuál es la mejor arma, la más segura; una vez que los chulos nos atacaron…" Y la historia comienza. Entonces la conversación continúa únicamente porque los demás guerrilleros comienzan a hablar sobre los problemas que surgen del relato anterior. Algunas respuestas son colectivas, se organizan poco a poco con interrupciones y retrocesos: "Acuérdate. No, eso no es lo que pasó. Yo estuve allí". Porque las ideas de la guerrilla están extrañamente mezcladas con sus vidas. Y también los muertos continúan viviendo con su destacamento durante meses y años, reviven en cualquier momento, en palabras, en gestos".
>
> "Y cuando se trata de grandes asambleas de delegados de varias guerrillas, donde se reúnen cientos de personas, se vuelve aún más difícil..."[203]

[203] *Journal d'un guerrillero* 11-12.

En cambio, la publicación del segundo libro, *Diario de un guerrillero*, se produjo bajo la autoridad de Arturo Alape con el sello propio del Abejón Mono en 1970.[204] Esa fue la primera vez que publicó un texto con el nombre autoral: "Mis textos aparecían con seudónimos y por seguridad personal en esa época escogí el seudónimo de Arturo Alape. Es decir, mi nombre real es otro, pero sentí la necesidad de aparecer como escritor con un nombre supuesto. El Alape es un apellido de origen indígena, un homenaje de mi parte a un antiguo guerrillero comunista. Mi nombre es Carlos Arturo, y el Arturo lo tomo de mi nombre. Y desde ese entonces comencé a llamarme [así] porque soy realmente en la realidad y públicamente, Arturo Alape". [205] De acuerdo a su testimonio, se trata de aparecer en letras de imprenta con un "nombre supuesto" adoptado por "seguridad personal", pero ya no está dispuesto a figurar como un guerrillero anónimo.

A través de una mirada incisiva y reivindicativa, los relatos del *Diario de un guerrillero* cuentan las luchas de un grupo de colombianos en tierras de nadie, organizados como autodefensa campesina ante el asedio de la violencia conservadora y del Estado colombiano, que transmutaron, ideologizados por la experiencia cubana, en el movimiento alzado en armas más importante del país. Respecto a la naturaleza de su obra, Alape indicó que más que una experiencia personal que vivió intensamente, volcó en él una experiencia colectiva: "a través de varias historias, relato el proceso político de un gran sector de masas y de mi grupo que [enarboló] la bandera de la lucha nacional, hombres cargados de recuerdos y conflictos que quise reflejar no sólo en lo épico y grande de su gesta, sino también en su heroísmo cotidiano".[206]

[204] Arturo Alape, *Diario de un guerrillero* (Bogotá: Abejón Mono, 1970).
[205] Faecke, "Viaje forzado".
[206] Bianchi 120.

Como deja en claro su presentación en el libro francés, el mayor estímulo para que el libro hubiese sido escrito a través de un testimonio parte de un hecho poco estudiado que Alape logró sistematizar en sus trabajos: "es que la violencia, dentro de sus características culturales, produce una gran capacidad narrativa en la gente".[207] Con ello se refería a que la tradición oral dispersa en el país representaba un gran material para el trabajo literario, periodístico e histórico, especialmente la que produjo la violencia y que escuchó en la voz propia de la gente en su trasegar por el monte. [208]

La transformación de las notas tomadas en la guerrilla a un libro no estuvo exenta de dificultades para el naciente escritor. Alape indicó que jamás tuvo la intención de hacer un cuento o un intento de novela: "la verdad es que entonces yo no tenía las condiciones ni los conocimientos previos".[209] Durante los primeros intentos en la construcción del texto, Alape se topó con un gran problema que enfrentan tanto escritores diestros como inexpertos, el miedo psicológico al papel en blanco: "me propuse llenar las primeras veinte páginas, y sólo eso fue muy dificultoso. Acabé con ese miedo y [comenzaron] a fluir un poco [las] ideas".[210] De ese modo, logró elaborar una primera versión en bruto del *Diario* que, a juzgar por el autor, terminó siendo una rara mezcla de intentos sociológicos, antropológicos, literarios y periodísticos, inspirados en el libro de Monseñor Germán Guzmán sobre la violencia, un clásico de la historiografía del período de La Violencia.[211] Según Alape,

[207] Gilard 45.
[208] Bianchi 139-140.
[209] Gilard 46.
[210] Gilard 43-44.
[211] *La violencia en Colombia: estudio de un proceso social* de Orlando Fals Borda, Eduardo Umaña Luna y Germán Guzmán Campos publicado en 1962, fue la primera investigación académica sobre los acontecimientos históricos que antecedieron el Frente Nacional, en el que se demostró etnográfica y sociológicamente los efectos de La Violencia sobre la población campesina. Alape se apoyó en las cifras de esta investigación para las notas históricas del *Diario.*

> Ese fue el primer intento; un híbrido, una mezcla, algo que no tenía unidad. Aquí yo me enfrenté con un problema muy serio: ese complejo de no saber si se es o no escritor, ese complejo de sentir la falta de una formación académica. Cuando enfrento ese trabajo testimonial, lo hago a través de una experiencia directa, no como el escritor que ha leído los clásicos a los doce o quince años y ha seguido clases en la Universidad. Mi experiencia es contraria a la situación acostumbrada. Por eso, lo primero que hice, cuando tuve organizado el material, fue buscar una ayuda académica. [212]

La edición de 1970 traduce y resumen un balance histórico que introduce los diecinueve relatos que componen el libro: "En nuestro país parece que la geografía y la historia se pusieron de acuerdo en ese destino de la guerrilla. Los Andes colombianos son antigua escuela de guerrilla y de autodefensa campesina. Esa guerra empieza con la guerra comunera del siglo 18, tiene su primera victoria nacional al derrotar al ejército español y continúa, a través de todas las guerras civiles, por el dominio de la tierra, hasta hoy".[213]

Los relatos del *Diario* son narrados por múltiples voces que refieren situaciones particulares del proceso de despojo por el cual el campesinado fue forzado a dejar su familia y a emprender grandes migraciones monte a dentro, profundidades en las que forjó una conciencia colectiva, despojado del individualismo de un pequeño propietario de tierra, que lo llevó a la resistencia armada.[214] Voces que hablan en primera persona a través del lenguaje que produjo la misma condición de la violencia, rico en vocablos y coloquialismos de los habitantes del mundo rural que cuentan la vida de los "enmontados": las largas caminatas con pequeños y ancianos, el hambre ante la escasez, las "caletas" o refugios temporales en cualquier lugar del monte; la importancia de los niños guerrilleros, las labores de las mujeres, el respaldo popular al movimiento armado, manifiesto en la dotación de alimentos y en el

[212] Gilard 44.
[213] Alape, *Diario* 1.
[214] Gilard 44-45.

acondicionamiento de refugios, así como las creencias del campesinado. El libro muestra numerosas creencias campesinas que determinarían el éxito o el fracaso de las campañas guerrilleras; por ejemplo, que las mujeres en la guerra traen mala suerte, o el augurio del abejón mono o negro: "Ayer estuvo dando vueltas por el rancho un abejón mono y cuando aparece tengo fe en que llega buena receta. Cuando el abejón es negro es mala cosa. […] el abejón negro estuvo dando vueltas por la casa, luego cogió pal monte. Por allí deben venir siguiendo el rastro los chulos [soldados del Ejército]".[215]

Además de los cuadros del diario vivir, las voces traen a la memoria los hechos constitutivos del movimiento subversivo: se listan las primeras masacres, operaciones y pacificaciones, la evolución de la autodefensa campesina a guerrilla, la conformación político-militar, los combates contra los "chulos" y los desertores, así como los conductores guerrilleros históricos y los caídos. Sin embargo, por encima de los hitos de la lucha armada, se expresan los anhelos de paz y los sueños por vivir en un país diferente que resaltan en medio de lo trágico de los relatos:

> Por primera vez salí a la ciudad en el año 65. De Ríochiquito viajé a Bogotá en comisiones de paz para mi región. En Bogotá me pusieron en aprietos no los chulos sino los carros, que son más peligrosos que un nido de ametralladoras. Qué lío tan grande pasar la séptima, la décima y la Caracas. Teníamos un buen baquiano [guía] para no perdernos y era muy bueno para pasar a toda carrera las calles cuando venían los carros. Pero al final yo también aprendí. Quisiera volver a la ciudad en tiempos de paz, pero no ahora que estamos tan ocupados con la guerra que nos enviaron desde allá. Me gustó la ciudad de noche, con sus luces, sus avisos y sus edificios.[216]

Pese al reconocimiento del libro, este no estuvo exento de cierta polémica debido algunos elementos de su contenido. El escritor indicó que su presentación en el libro editado

[215] Alape, *Diario* 32.
[216] Alape, *Diario* 16.

por Armand Gatti produjo escozor en ciertos sectores del PCC y de las FARC, porque el dramaturgo francés acentuó una parte del testimonio de Alape que señalaba el mundo imaginario del campesino, la visión mágica de sus tradiciones y de la guerra, pero la magia andaba en contradicción con el marxismo aquí y también en París.[217] El episodio es una muestra de los problemas ideológicos que el *Diario* desencadenó entre el escritor y partido, al punto que un militante sugirió que la organización debía darle el "visto bueno" a su libro, lo que Alape calificó de un exabrupto.[218]

Sumado a la polémica del libro, Alape seguía lidiando con la controversia alrededor de su metamorfosis en escritor. Pese a consultar esta decisión con la dirección de las FARC; puntalmente con Jacobo Arenas, algunos de sus compañeros de militancia porfiaron su decisión de cambiar la política por la literatura: "Dura y difícil la controversia. Para algunos fue una traición. Pero la propia historia de cada quién ha demostrado que fueron decisiones muy personales y los resultados históricos son otra cuestión".[219] Una elección discorde en medio de una coyuntura histórica que exigía a los escritores cambiar "la pluma por el fusil"; y a su vez, un reflejo del microclima "antiintelectualista" dentro de su grupo político. Aunque el autor siguió militando muchos años más, con el tiempo ese tipo de enquistamientos ideológicos fueron resquebrajando su relación con la dirección del PCC y las FARC.

2.4. De la clandestinidad a la licitud como escritor público (1967-1972)

Arturo Alape vivió en la clandestinidad escondiéndose entre las ciudades de Bogotá y Cali hasta principios de los años sesenta. Su presencia dentro de algunos grupos de artistas y

[217] Prada y Duque 224.
[218] Lasso 3.
[219] Faecke, "Viaje forzado".

escritores se produjo en buena medida como un acto solidario con un guerrillero venido del monte, que debía permanecer fuera del alcance de las fuerzas de seguridad del Estado. Era un guerrillero autodidacta que investigaba, escribía notas y diarios, pero no era un autor o artista como los otros que provenían de la clase media y que tenían una formación académica. Fue a través de su relación con estos grupos donde Carlos Ruiz comenzó a observarse a sí mismo más como creador de una obra y menos como un excombatiente. El tránsito paulatino desde la clandestinidad hacia la vida pública supuso entonces un cambio mayor: de un guerrillero testigo a un intelectual comprometido.

A pesar de haber contado importantes detalles autobiográficos sobre su infancia y parte de su juventud, la clandestinidad fue un periodo que el autor mantuvo bajo cierta reserva. Los siguientes pormenores rara vez los mencionó en las entrevistas publicadas; supongo que por los riesgos que aquello podía ocasionarles a las personas que le ofrecieron refugio o bien porque quiso omitir esos detalles de su condición como excombatiente. Sin embargo, gracias a la información de sus allegados, que nos llega a través de una memoria difusa y fragmentaria, difícil de situar en términos cronológicos, fue posible reconstruir una ruta probable de lugares donde estuvo escondido mientras legalizaba su nueva vida.

De aquella época Alape recordaba mucho un apartamento en el que permaneció día y noche con un bombillo prendido esperando a que un contacto llegara a visitarlo: “un encierro infernal en brazos de una soledad desesperada”.[220] Uno de los primeros sitios donde pudo hospedarse fue la casa de Gabriel Restrepo Forero, con quien formó una amistad fraternal en

[220] Prada y Duque 221.

esas circunstancias y quien ejerció, como se verá más adelante, una importante influencia en los caminos de su escritura.

Restrepo estaba estudiando Sociología en la Universidad Nacional de Colombia (sede Bogotá) y era militante de la Juco como parte de la célula Bertolt Brecht cuyo jefe era Jaime Caicedo Turriago (luego profesor de la universidad y secretario general del PCC). En esa misma célula también militaron Álvaro Fayad y Luis Otero, quienes luego fundaron con Jaime Bateman el Movimiento 19 de abril (M-19). Justo cuando Restrepo salía de esa célula, llegó al poco tiempo Alfonso Cano, estudiante de Antropología en esos años, a quien conoció junto a la estatua de la Paloma de Sociología en Ciudad Universitaria.[221] Hacia agosto de 1968, en la célula Bertolt Brecht se preguntó a sus miembros quién podía hospedar a un "camarada" que venía del monte a Bogotá tras haber sido afectado por el paludismo: "Yo ya sabía de Alape [indica Restrepo] porque la célula imprimó en mimeógrafo el *Diario de un guerrillero*, con una flamante carta de Luis Althusser. Yo fui muy aficionado a trabajar en esas ediciones de mimeógrafo de la Juventud Comunista en la oficina de publicaciones de Sociología".[222]

La situación de aquella época era complicada porque hacía menos de cuatro años habían nacido las FARC, además estaban surgiendo otros grupos con algo de terrorismo urbano y actuaba la denominada "mano negra". En medio de esas condiciones, cuenta Restrepo, ofrecer la hospitalidad no carecía de riesgos: "tanto más cuando que mi madre entonces había sacado de la pobreza a la familia con el expediente de traer mercancías de contrabando de San Andrés para una clientela de gente rica, entre las cuales, oh ironía, estaba

[221] Gabriel Restrepo, "Carta sobre la hermandad" (Arauquita, ensayo inédito, 2018) 29.
[222] Restrepo, "Carta" 31.

la esposa del entonces presidente Carlos Lleras Restrepo, gran enemigo del contrabando y protector de la industria nacional".[223] Los funcionarios de la aduana podían llegar en cualquier momento a efectuar el secuestro de los bienes de contrabando y las cosas se complicarían si se sabía que en la casa había un estudiante adscrito a la Juco y un guerrillero.

Pese a los peligros, la familia de Restrepo ofreció un albergue por tres meses a Alape: "[fue] alojado en mi estudio, un cuarto amplio, cómodo y con la bondad de cierto aislamiento del resto de la casa situada en el barrio La Castellana, al norte de Bogotá, estrato cuatro. Allí permanecimos como es comprensible en estado de clausura de monasterio, salvo una salida a una finca de la familia, en Chinauta, con dos amigas de Alape".[224] La madre y el padre de Restrepo le tomaron mucho aprecio a Alape, especialmente su padre —el hijo de un "poeta maldito" perteneciente a la Gruta Simbólica y quién murió adicto a la morfina en 1924— porque al igual que él, no le fue fácil sobrevivir desde niño.[225]

En la época era popular la serie de televisión estadounidense *El Fugitivo*. Un drama policial cuyo protagonista había sido sentenciado a muerte por el asesinato de su esposa, pero quien realmente era inocente del crimen. Durante un grave incidente que sufrió el tren que lo trasladaba hacia su ejecución, logró escapar de la autoridad y en la clandestinidad emprendió la búsqueda del real culpable de la muerte de su esposa para así demostrar su inocencia. Durante su huida el personaje está constantemente cambiando de identidad, refugiándose en diferentes ciudades por poco tiempo y asumiendo distintos trabajos, siempre al borde de ser descubierto por la policía. En ese ir y venir se desarrolla la trama de toda la serie. Por esa condición de anonimato, el estado de huida y el cambio de identidad, Arturo Alape se

[223] Restrepo, "Carta" 31.
[224] Restrepo, "Carta" 32.
[225] Restrepo, "Carta" 45.

convirtió en “el fugitivo” para los Restrepo: “huía de las inclemencias del destino y de la vida”.[226] Por eso, dice Gabriel Restrepo, ese “fue el nombre que con mucho afecto le dieron mis padres [durante] su estancia en la casa”.[227]

Además de formarse como sociólogo, Restrepo desarrolló una temprana actividad como escritor. Un año antes de que Alape llegara a su casa, ganó un concurso de cuento que fue muy publicitado en la época cuyas juradas fueron Fanny Buitrago y María Mercedes Carranza; quien al amparo de Eduardo Carranza, adalid del movimiento poético *Piedra y Cielo*, se alzaba como una de las figuras literarias de la nueva generación de escritores, una muy nutrida por muchos concurrentes debido a la expansión relativa de las clases medias y de las universidades. Gracias a ese premio Restrepo —según afirma él mismo— llegó a ser estimado como una de las más grandes promesas de la literatura colombiana al lado de Gabriel García Márquez. Sin embargo, el joven escritor se decepcionó rápidamente del ambiente literario con el que se encontró en aquel entonces.[228]

Reputado como una promesa de la literatura debido a ganar aquel premio, organizó en la Universidad Nacional un grupo denominado “Sanchito” que llevó a cabo viernes culturales con lecturas de cuentos y discusiones sobre temas de crítica literaria. Un proyecto que contó con la presencia de más de medio centenar de las figuras que luego se destacarían dentro de la literatura en el país.[229] Por razones de la clandestinidad, Alape no podía asistir a esos

[226] Restrepo, “Carta” 45.
[227] Gabriel Restrepo, mensaje de correo electrónico a la autora, 20 de diciembre de 2017.
[228] La razón puntual de su desencanto derivó del acto de premiación realizado en el Círculo de Periodistas en Bogotá, donde evidenció más interés en las fotos y en las vanidades que en la literatura en sí misma. Restrepo rememora haber presenciado una velada sórdida, protagonizada por envidias, tragos a diestra y siniestra, y lo más impresionante, peleas a cachetadas y bastonazos entre el escritor Óscar Collazos y el poeta Carranza, quien se encontraba muy anciano. Asqueado por la vanagloria de la farándula y de los vanos oropeles de los letrados, decidió ir con reserva en su propio designio por las letras. Restrepo, “Carta” 28-29.
[229] Restrepo, “Carta” 32.

encuentros —tampoco hubiera encajado allí, asegura Restrepo— pero la influencia de ese movimiento debió obrar en él como un atractivo. Asimismo, su cosmovisión debió operar en él de alguna manera como una pauta para su realización intelectual, por supuesto, haciendo uso de sus propios medios.[230]

Mientras resolvía su situación civil, Alape siguió manteniendo ciertas actividades secretas, señala Restrepo: "Me cuentan familiares, porque yo olvidé esos episodios, que con Alape, el esposo de mi hermana mayor y otros pocos hubo algunas reuniones clandestinas, pero de tragos, en una Casa Decoradora, negocio de mi padre en una vivienda medio fantasmal, con Bateman y Alape, conocidos y amigos entre sí, y otros, hacia 1969, cuando ya Bateman fraguaba desasirse del PC, de las FARC y fundar el M-19".[231]

Con relación a esto Carlos Montalvo, amigo de Alape desde su militancia en la Juco, afirma que lo último que supo de las actividades clandestinas del escritor es que este, ya siendo conocido públicamente, mantuvo una célula comunista a la que asistían el periodista Jorge Enrique Botero y Carlos Pizarro Leongómez, luego comandante del M-19.[232] Por esos años Montalvo fue expulsado del PCC al igual que el poeta Armando Orozco y Luis Otero porque estos mantenían supuestamente conversaciones con sectores "chinófilos" (maoístas); así era la cosa de extrema a causa de la ruptura ideológica entre la China maoísta y la Unión Soviética (línea del PCC), recuerda Montalvo. Sin embargo, Alape y él mantuvieron una amistad y una complicidad intelectual que duró a lo largo del tiempo pese a sus diferencias.

[230] Gabriel Restrepo Forero, mensaje de correo electrónico a la autora, 20 de diciembre de 2017.
[231] Restrepo, "Carta" 30.
[232] Entrevista de Melisa Suaza Arias a Carlos Montalvo, Bogotá, 16 de octubre de 2017.

El escritor le compartía a Montalvo cada idea que le surgía y este lo apoyaba en todos sus emprendimientos.

Por su parte Restrepo estima que una muestra de que Alape ya no tenía ningún potencial para ser tentado por focos guerrilleros, fueran rurales o urbanos, es que a principios del setenta, mientras surgía el M-19 con gran popularidad, él orientaba sus esfuerzos grupales hacia la Unión de Escritores Colombianos (UNE). Un aparato muy afín al PCC y que fue liderado por Isaías Peña Gutiérrez, quien luego apoyó su proyección literaria en los célebres talleres de la Universidad Central.[233] Agregado a eso, Restrepo comenta que a él nunca lo rozaron esas aventuras revolucionarias, ni siquiera cuando tuvo un encuentro secreto por la época del robo de la espada de Bolívar (1972) con Gabriel García Márquez, miembros de la célula Bertolt Brecht y Álvaro Fayad.[234] De hecho, nunca le preguntó a Alape ningún detalle sobre la guerrilla, los combates, los riesgos, las victorias o las derrotas:

> Nuestras conversaciones se enfocaban en el presente y el futuro de la literatura. Ambos tecleábamos como adictos, intercambiábamos papel —Alape usaba acaso por economía un papel rosado o blanco muy leve—, comentábamos de lecturas —nunca de política, ni menos de la lucha armada— y nos leíamos fragmentos, él de *La Marcha*, yo de mis diarios y ensayos de cuentos. Esto es: él leía pasajes de lo sublimado en su descenso a los infiernos cuando de seguro atisbó, intuitivo como era, los indicios de degradación propia de toda lucha armada que difiere por más de medio siglo el resultado de la confrontación; yo, por mi parte, comenzaba a adentrarme por la reflexión literaria en los propios infiernos y en los encendidos por las pasiones familiares.[235]

El apoyo de Restrepo y su familia fue fundamental para que Alape hiciera el tránsito a legalidad. Además de haber sido un amigo entrañable, el escritor entró en la estructura familiar de Restrepo debido al enlace con su hermana menor, tres lustros después de la

[233] Restrepo, “Carta” 32.
[234] Restrepo, “Carta” 30.
[235] Restrepo, “Carta” 37.

estancia clandestina en su casa. Más allá de esos vínculos, un símbolo que se convirtió en el emblema de la relación fraternal e intelectual que se generó entre Alape y él fue la máquina de escribir marca *Brother,* recuerda Restrepo: "esa era la marca de mi máquina de escribir, producida por una corporación japonesa que ofrecía modelos muy suaves en su teclado, ligeros, veloces y con un diseño muy bonito, además de ser de veras portátil, por lo ligera".[236] Para la época Alape poseía una máquina de escribir de fabricación checa que era el típico diseño mamotrético del socialismo real.[237] En consideración de eso, Restrepo le donó su máquina de escribir *Brother*, un acto de generosidad para facilitarle a su amigo el trabajo en la escritura. Para agradecerle aquel gesto, Alape le ofreció su máquina checa, la cual era "alta, pesada, de teclado muy duro de digitar y engorrosa de transportar". Pese a eso, Retrepo la aceptó, un intercambio que simbolizó para él la adopción de Alape literalmente como un *brother.* Ante todo, como un hermano en las letras, un hermano por la literatura: "una confraternidad por las almas, no por las armas".[238]

Algo de lo que Restrepo se honra en decir es que Alape tipografió las cerca de trescientas páginas de *La marcha del Coreguaje* en esa máquina de escribir, un relato sobre la génesis de la lucha guerrillera, escrita con el lenguaje coloquial de los "enmontados" en su transcurrir diario entre la violencia política y natural: "Es que cuando le da por llover, el [Coreguaje] se pone verraco, y no hay quien lo pase. Eso nos faltaba no más, [los] chulos y el [Coreguaje] unidos, eso nos faltaba no más…".[239] Una obra en bruto donde el autor, más allá de los dogmatismos ideológicos, narra el heroísmo cotidiano de los grupos humanos

[236] Restrepo, "Carta" 37.
[237] Gabriel Restrepo, mensaje de correo electrónico a la autora, 18 de diciembre de 2017.
[238] Restrepo, "Carta" 37.
[239] Arturo Alape, "Las marchas del Coreguaje", Bogotá, [1970]. BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 1, Carpeta 1, folio 114.

desplazados por la violencia conservadora que se refugiaron en El Davis hasta el asesinato de Jacobo Prías Alape (Charro Negro):

> Hagan caso de la guerrilla y vayan pal monte [...] lleven lo que necesiten y monten caleta [...] No crean que la vida en la finca continuará como antes […] Nada ahora es fácil en la situación de violencia… Confíen en la escopeta… Lo cierto, y lo digo ante vustedes es que ahora [somos] más libres, pues andamos confiados destos fistos y destas escopetas y de los muchos fusiles que tendremos, y si morimos, morimos haciéndonos sentir [...] Desde que mataron a [Gaitán] la violencia se vino encima de los campesinos y no nos quieren dejar en paz... solo buscan que de nuestros estómagos salgan goteras rojas de sangre, y uno difunto sin [poder] lamentarse […][240]

Pese a ser concebida tempranamente, Alape no la publicó y quedó inconclusa. Restrepo, como su hermano en las letras, le recalcó el valor histórico de ese trabajo y lo que hubiera significado en su carrera: "nunca me cansé de rogarle hasta la víspera de su muerte que la publicara y de advertirle que esa sería su mejor obra".[241] El escritor siempre le respondió con un sonoro silencio. Restrepo cree que si Alape hubiese publicado *La marcha* se habría anticipado —incluso con diez años de diferencia— a lo que hizo famoso a Alfredo Molano, cuando este decidió cambiar de rumbo y derivar de la investigación en torno a la escuela y a la Investigación Acción Participativa (IAP) a esa obra prodigiosa de relatos campesinos. Aunque pionero en ese tipo de narraciones, Alape dejó pasar ese reconocimiento.

[240] Arturo Alape, "Las marchas del Coreguaje", Bogotá, [1970]. BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 1, Carpeta 1, folio 44.
[241] Restrepo, "Carta" 39. Katia González considera que Gabriel Restrepo exageró un poco con esta afirmación. Asimismo, recuerda que tras la muerte del escritor, Restrepo le preguntó por *La marcha*. Ella le enseñó el manuscrito que reposaba en su archivo personal y le preguntó por qué Alape no la había publicado. Restrepo le manifestó que su estilo era "costumbrista" y eso en esos momentos en la literatura colombiana no era valorado. González cree que se refería a que su lenguaje literario le faltaba elaboración. Entrevista a Katia González.

Después de su estancia en la casa de Restrepo, el escritor, anónimo hasta el momento, resultó refugiándose unos tres meses en la casa de Santiago García y Patricia Ariza, fundadores del grupo de teatro La Candelaria, con quienes estableció una amistad y una gran complicidad artística. Según Alape, la pareja vivía en un tercer piso de un apartamento situado en la carrera 5ª con calle 23 en Bogotá. Sin embargo, la situación en ese lugar resultó ser un poco absurda para la seguridad de un exguerrillero: "uno no puede ir a esconderse y hacer vida clandestina en un sitio tan público, como era la casa de ellos".[242] Era un espacio de encuentro donde llegaba mucha gente de visita a comer o beber por las noches, mientras Alape pasaba como un observador perenne y noctámbulo: "recuerdo mucho que Santiago y Patricia tomaban mucho trago. Entonces, por las noches se hacían fiestas que se volvían teatrales, políticas, poéticas, también explosivas".[243] A pesar de su cautela, el escritor comenzó a tener un trato más cercano con la gente que frecuentaba ese lugar y a participar en las actividades culturales del teatro y en las álgidas discusiones políticas que se presentaban en ese ambiente artístico de militancia y compromiso:

> Una de esas tantas noches se presentó una discusión sobre cuestiones políticas; unos que simpatizaban con los elenos [ELN] y otros con los campesinos de Marquetalia. Esas discusiones se daban a granel en el apartamento de Santiago y Patricia. Alí Humar, en una de esas discusiones, levantaba la voz atacando la autodefensa de Marquetalia. Yo salí lógicamente a defender con furia ideológica la línea del partido. Alí Humar provocaba con saña verbal. Crecía la discusión como un avispero alborotado. Entonces Santiago García, equilibrado al comienzo, se destapó vociferando. En un momento crucial de la situación parecía que Humar trataría de atentar contra mi humanidad, pero su voz resultaba aguda, terriblemente teatral. De pronto, siento que Santiago saca la mano y el puño cae sobre el rostro de Alí... y se armó la pelea. Esto era como el presagio de lo que serían posteriormente las discusiones por cuestiones políticas e ideológicas entre la gente de la cultura y del teatro.[244]

[242] Prada y Duque 221-222.
[243] Prada y Duque 222.
[244] Prada y Duque 222-223.

Alape había cultivado amistades del teatro con anterioridad. A finales de los años cincuenta, en su época de estudiante de pintura en Cali, entabló una relación con Octavio Marulanda, director de teatro del Instituto Popular de Cultura, quien montó la obra de teatro *Las Convulsiones* (1828) de Luis Vargas Tejada, una parodia de la sociedad del periodo independentista.[245] Asimismo, Alape sonsacó los actores de un pequeño grupo de teatro que dirigía un cura chileno en el barrio San Nicolás para llevarlos al Instituto: "estaban Helios, Líber, Aída, los hermanos Fernández, españoles, incluso estaba Bertha Cataño. Ese núcleo sería la base humana del Teatro Experimental de Cali".[246] Esos eventos dan cuenta de la fuerte relación del autor con la escena teatral y artística de Cali, así como una relación personal muy estrecha con Enrique Buenaventura, recordado por su gran influencia en la creación y desarrollo del teatro nacional y por su sobresaliente labor en el TEC; amistades que reencontró en medio de la clandestinidad y a las que se sumaron otras más:

> En aquel apartamento conocí a Miguel Torres, a Eddy Armando y creo que cerca vivía también Carlos José Reyes. Lo interesante de todo esto fue el espíritu solidario, más que un acercamiento artístico y cultural. Santiago y Patricia tuvieron una actitud en extremo solidaria, y pude por eso compartir muchísimo con ellos y conocerlos a fondo como seres humanos. Conocí mucho a Charly Boy. Es decir, conocí a la gente de teatro, y al mismo grupo con el que iba a trabajar muy de cerca en la obra *Guadalupe años sin cuenta,* en el año 75 y 76. Charly Boy siempre estaba tocando la guitarra, con sus ojos saltones. Santiago podía llegar con muchos tragos y al siguiente día se levantaba como si nada, y su presencia era grande con su fervor creativo.[247]

[245] Este montaje se hizo entre 1955 y 1956 en la Escuela Departamental de Teatro del Instituto de Bellas Artes de Cali, período que corresponde con los años de estudio de Alape en el Instituto Popular de Cultura de Cali. Ambas instituciones lideraban la escena artística y teatral en Cali a fines de 1950. Entrevista a Katia González.
[246] Prada y Duque 222. Según Katia González puede haber una imprecisión de Alape, porque Enrique Buenaventura nombró Teatro Experimental de Cali al grupo que organizó en 1967 tras su retiro del Instituto de Bellas Artes de Cali. Tal vez el escritor se estaba refiriendo al Teatro Escuela de Cali que Buenaventura lideró con anterioridad al TEC. Entrevista a Katia González.
[247] Prada y Duque 223-224.

En ese apartamento sucedieron cosas personales importantes para Alape antes de marcharse a Cali, donde vivió una temporada todavía en la clandestinidad y con una enorme precariedad.[248] El círculo de la militancia formó una cadena de apoyo alrededor del escritor, quien era admirado por su vida guerrillera. Cabe señalar que la solidaridad de La Candelaria, un poco peligrosa para los tiempos que se vivían entonces, también protegió a otras personalidades como Jaime Bateman. Recuerda Patricia Ariza que el "Flaco iba a teatro, ¡le gustaba cantidades! A veces entraba a las obras ya empezadas y lo sacábamos sigilosamente antes de terminar. […] Lo protegíamos mucho. Nuestra casa era una especie de centro y encuentro y de debate cultural y político permanentemente. Allí se quedaba todo el mundo a dormir. Alape nos leía sus obras durante noches enteras; allí llegaban todos y se discutía de todo: de cocina, de teatro, de filosofía".[249]

En esos movimientos de un escondite a otro, Alape duró aproximadamente ocho meses escondido en Cali. La dificultad de esa situación fue solventada con un dinero que recibió desde París por las ventas del *Journal*.[250] Con ese dinero consiguió un pequeño apartamento[251] para concentrarse a "leer como un loco" y a escribir los textos de su segundo libro.[252] El encierro productivo se extendió y enriqueció con toda la narrativa latinoamericana que su amigo Hernando Guerrero, un joven militante de la Juco en ese momento, le hizo

[248] Lasso 3.
[249] Patricia Ariza, "Era una especie de arcángel San Gabriel", *Bateman. Testimonio múltiple sobre Jaime Bateman Cayón. Político, guerrillero, caminante* (Bogotá, Planeta: 1992) 143.
[250] En ámbitos privados Alape agradecía a Alberto Rojas Puyo (senador, sobreviviente de la Unión Patriótica y pionero en los diálogos de paz con las FARC) por el envío del pago por los derechos de autor que le hizo llegar la editorial francesa. Katia González cree que Alape evitó mencionarlo públicamente porque relacionar a esa figura política con un exguerrillero hubiese sido muy delicado y hubiera puesto en duda sus acciones. Entrevista a Katia González.
[251] Alape mencionaba que era una habitación con baño en el barrio Granada (Cali). Entrevista a Katia González.
[252] Prada y Duque 224–225.

llegar en una caja enorme cargada de libros.[253] Fueron meses de abundantes lecturas de los textos fundamentales de la literatura continental claves en el proceso formativo del autor. En cuanto a la proyección de su obra, la experiencia en el campo colombiano siguió alimentando las ideas de sus primeros libros:

> La aparición del *Diario* me conduce al trabajo de *Las muertes de Tirofijo*, pero ya con un criterio distinto: hacer más literatura y menos testimonio. [También] hago una primera versión de una novela, *La marcha*, y hago la primera versión de un libro de fábulas [*El tren de la selva*]. Fue una época de muchos tanteos, en el 69 y el 70, más bien en el 70 [sic.]. Esto marca una etapa definitiva en mi vida. Volví a tomar una decisión similar a la que tomé cuando tenía veinte años y dejé de pintar para convertirme en un dirigente político. El *Diario* me colocó ante la disyuntiva. Y tomé el camino de afrontar el trabajo literario como un hecho profesional.[254]

Las muertes de Tirofijo (1972) fue el primer libro de cuentos del escritor donde asumió la experiencia del monte desde un punto de vista literario influenciado por la narrativa ruralista, inspirada en la tradición oral de Juan Rulfo y João Guimarães Rosa. A partir de un lenguaje más experimental, Alape reelaboró temas que se desprenden del *Diario* —la muerte, el éxodo, la mitificación, la violencia hasta el amor— sin dejar de lado la esencia rural de los actores sociales. El material que empleó fueron las innumerables versiones sobre la muerte de Marulanda que el Ejercito divulgó en la prensa nacional desde la fundación de las FARC

[253] Hernando Guerrero fue un joven fotógrafo, editor de revistas y fundador del espacio cultural Ciudad Solar en Cali. Mientras cursaba los últimos grados escolares empezó a trabajar en el mundo de la edición y fundó dos revistas, *Juventa* (1965) y *Vanguarda* (1966-1967). Por su trabajo como editor, prontamente se dio a conocer y desarrolló un intercambio epistolar con editores de importantes revistas latinoamericanas como el *Corno Emplumado* (México), *Cormorán y Delfín* (Argentina), *Casa de las Américas* (Cuba), *Marcha* (Montevideo), y *Vanguarda* (Venezuela). Por esa serie de relaciones editoriales, antes de cumplir sus veinte años llegó a conocer a los escritores del *boom* latinoamericano. También es reconocido por las fotografías de Gabriel García Márquez que tomó el día que recibió el Nobel de Literatura. Katia González recuerda que Alape sentía una inmensa gratitud por el apoyo que Guerrero le brindó en esa ocasión y que se reflejó en los libros de literatura latinoamericana que durante ese año le llevó a ese cuarto. El escritor utilizó ese tiempo para ponerse al día en las lecturas atrasadas. Una etapa que lo estimuló a escribir *Las muertes de Tirofijo* como relatos literarios. Entrevista a Katia González.

[254] Gilard 47.

en 1964, quien en realidad murió de forma natural cuatro décadas después, y que terminaron por convertirlo en una gran leyenda popular:

> Lo que narra es lo que se desconoce, lo inédito. Es decir, cómo se lucha, sobrevive, triunfa o muere, cómo se hace la historia de la humanidad, en su diario heroísmo. No bastaría entrar en mayores detalles: desde que la lucha política encontró su forma de expresión en la guerrilla (su prolongación, dicen los teóricos), las muertes de sus luchadores no sólo han sido reales. También han sido incesantemente imaginadas por el opresor. Tirofijo ha muerto cien veces. Y su vida (deseada) transforma esa muerte imaginada (deseada) por los victimarios en leyenda. La leyenda del héroe, sin ser sobrenatural, bordea lo inverosímil.[255]

Haciendo uso de la tradición oral y las noticias ilusorias publicadas en la prensa, Alape se propuso transformar los hechos reales en relatos de ficción para explicar a través de elementos literarios la construcción de la idea de la mitificación de un ser que no muere y se camufla, una creencia que es reforzada por las convicciones de sus adeptos. De ese modo, se accede a una figura rodeada de supercherías, quien pareciera haber pactado con el diablo el don de la ubicuidad, la trasmutación o la inmortalidad para escapar a los operativos militares que le tendieron los diferentes gobiernos: "don Manuel es hombre ligado con liga que hace cambiar el rumbo de la muerte".[256] Con la realización de esos cuentos el autor se planteó un proceso autocrítico definitivo: el desglose del discurso político y literario.[257] Sin embargo, los conflictos entre lo uno y lo otro siguieron presentes en su trayectoria.

---

[255] Óscar Collazos, "Prólogo", *Las muertes de Tirofijo*, ed. 2, Arturo Alape (Bogotá: Ediciones Abejón Mono, 1972) 3. Collazos fue uno de los jurados de los cuentos que obtuvieron una mención en el concurso Casa de las Américas. Con las sugerencias de los jurados, el libro fue editado en 1972. Alape participó en varios concursos y ganó algunos premios a nivel nacional entre los que destacó el Primer Concurso de Cuento "Ónix Sello Negro" en Tunja (Boyacá) en 1970, y el primer premio de cuento de la Universidad Externado de Colombia (Bogotá) en 1973.

[256] Alape, *Las muertes* 75.

[257] Augusto Escobar Mesa, "Arturo Alape: Amanuense de la memoria en tiempos de olvido", *Cuatro náufragos de la palabra: Diálogo compartido con Héctor Abad Faciolince, Arturo Alape, Piedad Bonnett, Armando Romero* (Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2003) 103-104.

Luz Mary Giraldo, poeta, ensayista y crítica literaria, afirma que con la aparición de *Las muertes de Tirofijo,* Alape no solo respondía al llamado de la literatura sobre la violencia que se había impuesto como necesidad histórica y testimonial en las dos décadas anteriores, sino a una expresión literaria que rompía con el documentalismo y atendía al nuevo testimonio y a la escritura de lo oral. [258] Para Giraldo las voces anónimas de aquellos relatos dan cuenta de episodios que a su vez recrean héroes anónimos y cuya condición esencial es la de ser despreciados por la cultural oficial y respetados por la revolucionaria y marginal. Su situación errante se caracteriza por seguir el incierto itinerario de la persecución y la huida entre el monte, evitando obstáculos naturales y humanos, camuflándose, repitiendo actos de defensa, recordando el momento fundador de los odios heredados y estableciendo cierta asimilación de la violencia de la naturaleza que se expresa con incontrolada vitalidad.[259]

El Coreguaje amaneció verraco es uno de los cuentos más destacados del libro, donde se retrata la historia de campesinos que intentan de forma desesperada atravesar un río que crece mientras se acerca un helicóptero del Ejército. Se trata de una situación de violencia en el campo, pero lo esencial del cuento para Alape es que le permitió descubrir que siguiendo una historia ya inventada y creada literariamente podía surgir otra.[260] Creó entonces la novela *La marcha* cuya visión es la de esa multitud trashumante de miles de campesinos que transitan al lado del río Coreguaje, donde el lector pasa por múltiples voces que dialogan entre sí, incluyendo la polifonía de la naturaleza:

---

[258] Luz Mary Giraldo, "Enmotados" y desplazados: de Arturo Alape a Laura Restrepo", *En otro lugar: migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana* (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2008) 50. La autora describe y analiza los relatos del escritor dentro de la narrativa de y sobre la Violencia desde la noción de las dinámicas del desplazamiento.
[259] Giraldo 50-51.
[260] Luis Iván Bedoya M., "Una conversación de fondo con Arturo Alape. De lo testimonial a lo literario [1980]", *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape,* ed. Carlos Vásquez-Zawadzki (Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003) 64-65.

> El [Coreguaje amaneció verraco], no se le puede tocar el bozo. Baja furioso porque lo hicieron crecer en su largura los últimos aguaceros, que le cayeron en las cabeceras. Y cuando le da por subir de aguas, no respeta dios ni diablos. Sentimos tronar su rayamente [sic.] que ilumina los rostros, y uno siente la piel tronando y amarilla. [Ayer] fue un río apacible, no le hicimos el cruce los primeros, por esperar los últimos. Su carrera a grandes zancadas, no camina cuando crece de aguas, y es río estrellado, furioso echando espuma por la boca y está enguerrado [sic.] contra los habitantes de su corriente, y sus salivazos se levantan de miedo hasta la [arbolada]; parece que tuviera daño de estómago y gritara de dolor, y sus brazos de olas tratan de apaciguarlo ondeándose más, como culebra.[261]

En esa historia Alape elabora otra la leyenda, el mito del río Coreguaje siempre fuerte, recorriendo el monte con vida y muerte a través de la potencia de sus aguas. Luego vino *El tren de la selva*, una historia novelada de la literatura infantil que se basa en relatos que el escritor contó a su primer hijo: "es otra visión de la marcha, pero esta vez de los animales hacia la ciudad".[262] De esa forma, el río se convirtió en un elemento fundamental en el engranaje de sus primeras obras en la narrativa.

Paralelamente a la escritura de esos trabajos, Alape realizó un viaje de Cali a la capital y se hospedó en la casa de su amigo Álvaro Vásquez. Allí comenzó a dejar copias de sus escritos con varias de sus amistades. Recuerda también que se las entregaba a Peggy Ann Kielland (compañera sentimental de Jaime Bateman) para que las fuera pasando en limpio; pero sin que Alape lo supiera ella también le enseñaba los borradores a Eddy Armando Rodríguez, director del Teatro Experimental La Mama. Se fue tejiendo una cadena de complicidad para ayudarle a concretar sus obras, lo que le permitió concluir y publicar *Las muertes de Tirofijo*. Alape regresó definitivamente a Bogotá y asumió una relación más

[261] Arturo Alape, "Las marchas del Coreguaje", Bogotá, [1970]. BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 1, Carpeta 1, folio 120.
[262] Bianchi 143.

directa con el teatro. Por esa época los relatos basados en su experiencia guerrillera se emplearon en el montaje de obras teatrales:

> El teatro La Mama hace el montaje de *El Abejón Mono.* Y esa es mi primera entrada al mundo del teatro. Eddy Armando escribe una introducción histórica con algunos textos del *Diario de un guerrillero* y otros de *Las muertes de Tirofijo.* La Mama monta esa primera obra que tenía carácter documental. Había en la concepción del montaje influencia directa de las tesis de Peter Weiss, acerca del teatro documento, relacionado con la Guerra del Vietnam. Pero a la vez yo en Cali tenía una relación muy cercana, mientras escribía *Las muertes de Tirofijo* con el TEC, personalmente con Enrique Buenaventura. Una época maravillosa de inmensos impulsos creadores, en la que conocí a Enrique. Él leyó lo que estaba escribiendo, desde los originales del *Diario* [...] y por su parte Enrique me pasaba para leer sus textos narrativos, especialmente cuentos.[263]

Poco a poco Alape fue superando su condición de excombatiente en la clandestinidad, en medio de un círculo de artistas no solo del teatro, sino también del cine, las artes plásticas y la literatura en el que era más o menos reconocido debido a la difusión del *Diario,* y en el que haber sido guerrillero le otorgaba una suerte estatus heroico. El último lugar donde estuvo hospedado fue en el taller del pintor colombo-italiano Umberto Giangrandi, el cual estaba ubicado en una zona del centro de la capital de una prostitución muy fuerte y en el que se daban encuentros festivos.[264] En ese momento en el que Alape comenzó a observar atentamente el trabajo de Santiago García y Patricia Ariza, quienes se encontraban preparando su primera experiencia en la creación colectiva con *Nosotros los Comunes* (1972); luego observó el ensamble de *La Ciudad Dorada* (1973) donde la pareja trabajó con el poeta Nelson Osorio, quien escribió finalmente el drama argumental de esa obra.[265] Recuerda el escritor:

[263] Prada y Duque 225.
[264] Entrevista a Katia González.
[265] Prada y Duque 226.

> En el taller de Giangrandi me relacioné con pintores como Carlos Granada; especialmente conocí a los plásticos recién salidos de la Nacional, hoy pintores fundamentales de los años 70: Fabio Rodríguez Amaya, Saturnino Ramírez, Roca y otros. Yo viví en ese taller, pero esas escondidas se volvían también públicas, porque empecé a ir al Teatro La Candelaria, a presenciar algunos ensayos. Ellos estaban en el proceso de creación colectiva de *Nosotros los Comunes.* Recuerdo mucho que iba a las funciones de La Candelaria y al terminar la función uno de los actores salía a escena para informar que "ahora la fiesta era en tal sitio". Al taller de Giangrandi de pronto llegaban cien o doscientas personas, o no sé cuántas, que estaban en la función, y llegaban a prender la fiesta. Esas reuniones estaban encabezadas por Santiago y Patricia.[266]

Katia González, última compañera sentimental del autor, recuerda que el cineasta caleño Carlos Mayolo decía que Giangrandi fungía como un *babysistter* (niñera) cuidando "Alape clandestino".[267] Para esa época también, Mayolo y Alape con Hernando González y Juan José Vejarano se lanzaron a filmar un corto sobre el basurero de Cali titulado *El basuro*. Al respecto Mayolo relató: "[…] comíamos arroz con moscas y descubrí que esa gente puede encontrar la luna en la basura. Múltiples imágenes de la gente con los gallinazos. […] La película era atroz, parecía una guerra entre la miseria y la supuesta cultura. La mandé a Cuba para que la terminara Santiago Álvarez, el gran cineasta cubano, [quien] usó algunos planos (Mayolo 2002, 124)".[268]

La pandilla teatral era bastante loca, recuerda el Alape, "no solamente por la bareta [marihuana], sino porque en cierta medida era un combo creativo-destructivo. Es decir, la libertad alcohólica que se practicaba era contra lo que se encontraba en mitad del camino hacia la felicidad del momento. Era una patota muy aficionada al fuego, a la candela, a los incendios. Era también la gente que andaba metida en los distintos proyectos políticos; pero

[266] Prada y Duque 225-226.
[267] Entrevista a Katia González.
[268] Citado en: Katia González, *Cali, ciudad abierta: arte y cinefilia en los años setenta* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012) 143.

con todo el 'soye' y plena libertad..., con la marihuana y con la alegría encendida en los espíritus. Ese era el mundo de la cultura, por cierto, muy festivo".[269] En medio de la bohemia intelectual con otros escritores, quienes a su vez hacían parte de la red institucional de artistas del PCC, Alape se reconoció a sí mismo como uno de ellos; y como parte del frente cultural del partido, llegó a liderar proyectos significativos escasamente recordados en su trayectoria.

2.5. La empresa editorial y el grupo Punto Rojo

Arturo Alape incursionó como escritor en la primera generación posterior al fenómeno del *boom*, un momento particular de la literatura continental y nacional. Pese a eso, su generación literaria es quizás una de las menos recordadas. Según Camilo Jiménez, la vida de aquellos escritores colombianos estuvo marcada por tres circunstancias. La primera es que su niñez transcurrió durante la época de La Violencia, la segunda es que alcanzaron su madurez durante el Frente Nacional, y la tercera es que la transición entre su juventud y su madurez tuvo lugar durante el auge ideológico del marxismo en Colombia, doctrina que influyó notablemente entre los artistas y escritores noveles.[270]

Isaías Peña Gutiérrez, escritor y crítico literario, siguió los pasos recorridos por casi todos sus compañeros de generación, entre ellos Alape, atento a sus actuaciones, silencios y virajes. La "generación del bloqueo y el estado de sitio" fue el rótulo que empleó en la caracterización de ese grupo grande de escritores que engrosó la narrativa colombiana entre finales de los años sesenta y mediados de los setenta. Los individuos que integraron aquel conjunto generacional procedían en su mayoría de las provincias o de las capas medias de las ciudades, y además tenían en común las siguientes coordenadas cronológicas: nacieron entre

[269] Prada y Duque 226.
[270] Jiménez 63.

1935-1950 e hicieron sus primeras publicaciones entre 1960-1977. En ese sentido, su situación histórica correspondió al bloqueo económico de Cuba por parte de los Estados Unidos y al estado de sitio, esto es, el régimen de excepción permanente dentro de los cuatro gobiernos del Frente Nacional.[271] Sin embargo, de un grupo compuesto por setenta y dos nombres en las librerías o en las universidades solamente siete eran medianamente conocidos. Los textos de estudio no los daban como existentes, sino por excepción, y algunos de ellos con calidades narrativas indudables se declaraban "inexistentes".[272] Por eso cuando era necesario referirse a ellos, su etiqueta no aparecía y la unidad se convirtió en anomalía.

Más allá de la poca receptividad que tuvo, la "generación del bloqueo y el estado de sitio" es la única nomenclatura que logró agrupar aquel conjunto de escritores posteriores a la generación de *Mito* y el nadaísmo, la cual, a pesar de haber sido tan numerosa en sus integrantes, corrió con menor suerte que la de sus homólogos poetas del mismo período, la "generación sin nombre". Gracias a ese rótulo, Peña dejó constancia de la existencia de los escritores de su generación, razón por la cual también dedicó su trabajo a la difusión de su obra y les dio un lugar en la historia literaria nacional como grupo particular; aunque con marcadas diferencias y oposiciones dentro del mismo.[273] En términos generales, la literatura de esta generación era depurada o torrentosa, volvió sobre la provincia y el fenómeno de la violencia, ampliado y racionalizado, y estilísticamente sin un denominador común.[274] Su trabajo era mucho más difícil, en tanto luchaban frente a sus inmediatos antecesores

[271] Isaías Peña Gutiérrez, *La narrativa del Frente Nacional y el estado de sitio* (Bogotá: Fundación Universidad Central, 1982)2 8-29. Aunque la denominación "del Bloqueo" no fue bien recibida por algunos críticos literarios, para Isaías Peña era necesario recordar que —entre 1962 a 1976— el continente americano atravesó por una de las situaciones más vergonzosas de su historia, la cual influyó con cierta intensidad sobre aquella generación de escritores.
[272] Peña, *La narrativa* 29-30.
[273] La "generación del estado de sitio" se divide en cinco subconjuntos según la aparición a la luz pública de los autores, sus interrelaciones e imagen frente a los lectores. Peña, *La narrativa* 39-45.
[274] Peña, *La narrativa* 42.

generacionales y contra los autores del *boom* o a los aspirantes a él. Entre ellos se encontraban: Arturo Alape, Jairo Mercado, Humberto Rodríguez, Benhur Sánchez, Humberto Tafur, Luis Ernesto Lasso, Germán Santamaría, Gustavo Álvarez Gardeazábal, Jairo Aníbal Niño, Milcíades Arévalo, Rafael Buitrago, Fernando Cruz, Jaime Echeverri, Amalia Iriarte, Luis Fernando Lucena, Gustavo Mejía y Gabriel Restrepo.[275]

Tres propiedades convergen en la clasificación de la "generación del bloqueo y el estado de sitio". En primer lugar, la autenticidad y claridad social y política que derivó en un realismo más ingenioso que de los años treinta del siglo XX. En segundo lugar, la especialización del trabajo literario, el conocimiento y el uso exacerbado de las técnicas narrativas; asimismo, el abocamiento de la tradición oral con mayor destreza que antes, factores que los alejó considerablemente del costumbrismo y del formalismo "academicista" precedentes. En tercer lugar, la consolidación del concepto profesional del escritor. En la consideración de Peña, de aquellas tres características, las dos últimas fueron las más predominantes y la primera hizo falta en muchas oportunidades.[276] Esto último como una crítica de Peña —quien hacía parte del grupo politizado— a posiciones "pacifistas", neutrales o apolíticas, alejadas muchas veces de las contradicciones fundamentales de la sociedad en un contexto histórico que exigía a los escritores una conciencia social y política que llevara a la práctica revolucionaria. Fue justamente en un segmento de esa generación, distinguido por sus ímpetus políticos de inspiración comunista, en el que se sintió más la influencia de la política cultural cubana y soviética defendida por el PCC en los años setenta.

[275] Peña, *La narrativa* 43.
[276] Peña, *La narrativa* 39.

A pesar del entusiasmo generado tras el *boom* y el movimiento político-cultural latinoamericanista auspiciado por Cuba, el oficio de escritor no dejó de ser menos difícil; entre muchas de las dificultades, una de la más determinantes era la debilidad de la industria editorial del país, además, las pocas editoriales que existían se limitaban a publicar ciertos autores. Debido a eso, muchos escritores fueron a su vez periodistas, porque encontraron en la prensa un espacio más accesible para publicar sus textos e ideas. Ese tipo de obstáculos determinó la tendencia hacia el cuento dentro de la "generación del estado de sitio". Un formato mucho más fácil de publicar en cualquier suplemento o revista que una novela, la cual implicaba un proceso editorial más complejo.[277] Las dificultades en la publicación conllevaron a un silencio profundo de y entre los escritores colombianos, así como a desconocer los temas sobre los que se escribía, especialmente ante la persecución o discriminación de algunos autores por sus inclinaciones políticas. De acuerdo con Isaías Peña, en Colombia no se ha dejado escribir ni leer. Aunque muchos optaron por la autopromoción, otros se aislaron, exiliaron o suicidaron ante la falta de oportunidades para vivir de la escritura en el país.[278]

Dentro de las dificultades de contexto literario, los años setenta fueron un momento determinante en la trayectoria intelectual de Alape en términos de su quehacer literario comprometido. Sus dos primeros libros dieron un renombre al novel escritor, quien muy pronto empezó a ser conocido por sus temas y estilo más allá de su círculo político y artístico. Sin embargo, en un principio ninguna editorial se atrevió publicar sus obras. El oficio del escritor, de por sí duro, se hizo más difícil en términos de la sobrevivencia económica: ¿cómo

[277] Peña, *La narrativa* 108.
[278] Peña, *La narrativa* 160-161.

vivir de la literatura? Según Alape era imposible hacerlo en un país como Colombia, pero en medio de las dificultades cotidianas fue fortaleciendo la idea de ser un escritor de todos los días y para siempre. Eran muchos los obstáculos en el camino, esencialmente económicos y sociales: "los fui eliminando con una certera convicción racional y una disciplina que desterrara para siempre cualquier canto de sirena de la insulsa bohemia de principios de siglo".[279]

Alape montó una empresa editorial en compañía de Teresa Montealegre, su primera compañera sentimental —quien para la época era estudiante de Bellas Artes en la Universidad Nacional y militante del PCC— para el sostenimiento del hogar, la autopromoción de sus primeros libros y otros "fines comprometidos" como la publicación de diferentes textos para la formación de la clase obrera. Recuerda el escritor: "antes mi oficio había sido la de agitador profesional. Me caso con mi primera mujer con la cual tengo un hijo, Manuel Arturo y lo primero que monto, es una empresa editorial, una imprenta. Existía en mí una inclinación por el oficio de editor. Esta imprenta comenzó a crecer y se publicaron muchos libros, se publicaban la mayor cantidad de textos marxistas en Bogotá, en Colombia. Además descubrí que yo tenía cierta facilidad organizativa para los negocios y la empresa comenzó a crecer económicamente". [280]

La imprenta fue nombrada Ediciones Alcaraván y esta tuvo dos sellos editoriales: Ediciones Abejón Mono y Ediciones Armadillo. En un principio los dos sellos editoriales fueron creados para distintos fines. Por un lado, Ediciones Abejón Mono se empleó para la

[279] Faecke, "Viaje forzado".
[280] Faecke, "Viaje forzado".

publicación de libros del autor como *Diario de un guerrillero* y *Las muertes de Tirofijo*.[281] Por otro lado, Ediciones Armadillo se destinó para la publicación de textos de formación política, entre esos, la serie Biblioteca Marxista Colombiana.[282] Si bien cada sello tenía una función particular, con el tiempo dejó de ser clara; por eso llama la atención que el escritor haya publicado algunos de sus libros bajo el sello Ediciones Armadillo (línea política) y no bajo el sello Ediciones Abejón Mono (línea literaria).[283] Al parecer este último solo se empleó para los libros de corte más literario o dejó de usarse rápidamente. En otras ocasiones se empleó simplemente el nombre de la imprenta como sello editorial.[284]

Para el desarrollo de varios textos publicados a través de la imprenta, Alape se asoció con familiares, amistades y quizá tuvo el apoyo del PCC. Su amigo Carlos Montalvo afirmó que invirtió unas cesantías para la edición de tres o cuatro libros sobre la Guerra de Vietnam, Etiopía, entre otros temas de actualidad política de la época.[285] Pese a que no fue una actividad económica muy exitosa, según Montalvo, esas publicaciones tenían una labor formativa significativa, pues estaban dirigidas a un público particular de la órbita de la militancia comunista como obreros, líderes sociales y universitarios.

Por ejemplo, en *La urbanización en Colombia* (1977), un libro de la serie marxista, se abordan algunas problemáticas de las ciudades colombianas a través de un análisis general basado en una investigación bibliográfica y estadística de corte empírico. Cada uno de los capítulos busca reflexionar sobre la configuración urbana, develando las "mentiras oficiales"

[281] Arturo Alape, *Diario de un guerrillero* (Bogotá: Ediciones Abejón Mono, 1970). Arturo Alape, *Las muertes de Tirofijo* (Bogotá, Ediciones Abejón Mono, 1972).
[282] Urbano Campo, *La urbanización en Colombia* (Bogotá: Biblioteca Marxista Colombiana, Ediciones Armadillo, 1977). Urbano Campo, *Urbanización y violencia en el Valle* (Bogotá, Ediciones Armadillo, 1980).
[283] Arturo Alape, *Un día de septiembre: testimonios del paro cívico*, 1977 (Bogotá, Ediciones Armadillo, 1980).
[284] Arturo Alape, *El cadáver de los hombres invisibles* (Bogotá: Ediciones Alcaraván, 1979).
[285] Entrevista a Carlos Montalvo.

detrás las versiones del Estado, en los cuales resalta el discurso ideológico de los autores, quienes se agrupaban bajo el seudónimo colectivo "Urbano Campo". Finalmente, el propósito primario este tipo de textos era presentar la información académica y gubernamental para subvertirla con fines políticos. En una parte de la introducción se lee:

> También es bueno señalar que el objetivo principal de este trabajo es ayudar a militantes y dirigentes políticos revolucionarios de la ciudad y del campo y que, posteriormente, al tener acceso a las universidades a través de conferencias se amplió y se complicó. Debíamos al mismo [formar] estudiantes de arquitectura e [informar] a militantes comunistas, siendo muy pocos los que eran arquitectos y comunistas. Dicho de otra manera, estos textos-conferencias iban a contribuir a la formación técnica de los futuros mandos medios del Estado, y armar a los que lo combaten políticamente para destruirlo. No es tarea fácil asumir con responsabilidad tal dualidad y su tremenda dialéctica.[286]

Respecto a este tipo estudios, Orlando Sáenz y Fabio Velásquez indican que durante la primera fase de la investigación urbana de los años setenta se realizaron varios esfuerzos aislados por abordar la problemática de las ciudades desde posiciones comprometidas con procesos de cambio, lo cual dio lugar a distintas líneas de trabajo dentro de un campo teórico común. Precisamente una de ellas estaba representada por aquel libro, donde se abordó el estudio del proceso de urbanización en un sentido amplio, pero, a la vez, centrado en expresiones más inmediatas. Según lo aseguran Sáenz y Velásquez, este tipo de trabajos se alejaban de la reflexión teórica sobre la cuestión urbana y se dedicaba más a la crítica radical de los efectos de la urbanización en Colombia y al análisis de la forma en la que se manifestaba la lucha de clases en ese proceso.[287] Aunque se desconocen gran parte de

[286] Urbano Campo, *La urbanización* 9.
[287] Orlando Sáenz y Fabio Velásquez, "La investigación urbana en Colombia", *Boletín Socioeconómico 19* (1989): 81.

aquellas ediciones, es claro que las publicaciones bajo el sello Ediciones Armadillo tenían una línea comprometida y anclada al trabajo político del autor.

Gracias a aquella imprenta Alape pudo vivir por un buen tiempo antes de poder hacerlo con las ganancias de la venta de sus libros. De manera simultánea a la empresa editorial y asumiendo el papel de escritor público, se dio a la creación de un grupo de escritores que se llamó Punto Rojo (1973-1975), el cual por iniciativa de Patricia Ariza se congregaba en el teatro La Candelaria, centro de reuniones poéticas, narrativas y discursivas de diversa gente de la cultura.[288] La idea de crear aquel grupo literario tuvo mucho que ver con la estancia de Alape en el estudio del pintor Umberto Giangrandi en 1969 y luego con la creación del Taller 4 Rojo del que hizo parte el pintor a partir de 1971, en un momento en el que se estaban suscitando discusiones entre diferentes artistas y que devinieron en varios proyectos dentro de la movilización de izquierda en la pintura, el teatro y la literatura. Conforme a eso, uno de los aspectos menos conocidos sobre el escritor y rescatado por Giangrandi fue su incidencia en los debates previos a la creación del Taller 4 Rojo, colectivo de artistas que estuvo activo entre 1971-1972 hasta 1975-1976 (no hay un consenso entre sus integrantes) conformado por creadores afines a las ideas de izquierda revolucionaria que buscaban articular la práctica artística con la lucha social a través del trabajo colectivo con organizaciones de base:

> La fundación del Taller 4 Rojo [recuerda Giangrandi] tiene un antecedente muy importante, por lo menos desde mi punto de vista y mi experiencia personal. En el año 69 yo acogí a Arturo Alape en mi estudio durante varios meses. Él estaba muy enfermo y venía de realizar un largo trabajo de campo desde una perspectiva histórica, sociológica y etnográfica en relación a las luchas populares [se refiere a que estuvo en la guerrilla]. Entonces tuvimos la oportunidad de hablar largamente sobre la falta que hacían y el papel que podrían cumplir ciertas organizaciones culturales dentro de la

[288] Prada y Duque 227.

> movilización política de izquierda. Empezamos a imaginar el quehacer y la labor que debían tener los intelectuales y artistas de izquierda en el escenario político.[289]

En términos generales, El Taller 4 Rojo se oponía a la idea de un arte burgués reducido al placer estético de los museos, las galerías y los salones de artistas. Sus integrantes se caracterizaron por una posición crítica frente al arte oficial enmarcado dentro de una ideología conservadora y a la función de los artistas defensores del *status quo*. Por eso plantearon la necesidad de generar un arte político; mas no partidista, que posibilitara trabajar con el pueblo para contribuir a sus luchas a través de diferentes alternativas en la producción, distribución y consumo de las obras artísticas. Su propuesta creativa se caracterizó por la experimentación en técnicas como la serigrafía, fotoserigrafía y el cartelismo. Sus afiches políticos alusivos a las problemáticas del contexto político global y nacional causaron gran polémica, exhibidos en las calles durante las movilizaciones sociales para acompañar orgánicamente las protestas campesinas y las huelgas obreras de los años setenta. Como parte de su activismo político y gráfico, también conformaron la Escuela de Artes Gráficas Taller 4 Rojo para enseñar a líderes políticos y jóvenes a realizar su propia propaganda.[290]

Además de Umberto Giangrandi, el núcleo principal del Taller 4 Rojo estuvo integrado por Carlos Granada, Nirma Zárate, Diego Arango, Jorge Mora y Fabio Rodríguez Amaya[291], entre otros artistas e intelectuales que Alape conoció por esos años. Aunque el escritor no hizo parte del colectivo, como indica Giangrandi su influencia fue importarte en las discusiones que antecedieron la creación del colectivo artístico:

---

[289] Taller Historia Crítica del Arte, "Trayectorias" (Entrevista a Umberto Giangrandi) *Arte y disidencia política: memorias del Taller 4 Rojo* (Bogotá: La Bachué, 2015) 215.
[290] Taller Historia Crítica del Arte 217.
[291] Rodríguez Amaya ingresó al final del colectivo, y en efecto fue amigo de Alape, afirma Katia González. Entrevista a Katia González.

> Con Monjalés Soler, el artista español que estaba exiliado en el país y estaba trabajando en mi estudio realizando las pinturas sobre la tortura en España que luego llevó a la Bienal de Medellín, muy buen amigo de Granada, con Granada mismo y con Arturo nos planteamos acercarnos a un panorama muy complejo de la acción y creación cultural que debía desarrollarse en una coyuntura política tan importante dentro de las organizaciones de la izquierda. Este detallito es muy significativo, porque allí, en ese momento, en ese contexto, se fueron cuajando algunas de las más importantes organizaciones culturales de la izquierda. La derecha, aunque maltrechas, siempre tuvo sus instituciones culturales, que era y son las instituciones del Estado; pero la izquierda nunca había hecho nada en ese frente.[292]

Los integrantes del Taller 4 Rojo buscaron desarrollar una obra comprometida, pero reunían distintos puntos de vista sobre la creación artística colectiva y los modos de hacer activismo político. El grupo era reacio a una subordinación de la producción artística a una militancia de partido o agrupación política particular. Para sus integrantes la lucha de izquierda era una y las diferencias entre partidos debían superarse. Sin embargo, en palabras de Giangrandi, el PCC con Guillermo Vieira a la cabeza, empezó a plantear una idea que ellos no compartían: "que la cultura, que en ese momento la isla estaba promoviendo de forma pluralista, convocando a todas las tendencias de izquierda en toda América Latina, se volviera el cordón umbilical de una sola organización política".[293]

Cuando la Revolución cubana reafirmó en el plano cultural su la alineación política con la Unión Soviética, el PCC impuso una posición que condicionaba la expresión del arte revolucionario a ciertos esquemas estéticos —como el realismo socialista o la factografía— excluyendo a los artistas e intelectuales disidentes de las posiciones prosoviéticas. Según Giangrandi esas condiciones generaron el rompimiento a la larga:

> Yo recuerdo que tuvimos unas discusiones muy complejas con Santiago García, que vino como mediador de las autoridades cubanas. Desafortunadamente, esas discusiones no cambiaron la posición del Taller 4 Rojo. Cuando Mariano Rodríguez, director de

[292] Taller Historia Crítica del Arte 215.
[293] Taller Historia Crítica del Arte 216.

> Casa de las Américas, vino a Colombia, también tuvimos una larga conversación con él. En esa conversación, que fue muy amigable, tuvimos la oportunidad de decirle que nosotros creíamos que la propuesta cultural de la Revolución se había pensado a partir de la necesidad de una unión continental y no de su fragmentación. Nosotros, en ese entonces, considerábamos que se estaban cometiendo errores que Cuba justificaba dentro de su proceso, pero que no eran justos con el trabajo de las organizaciones culturales de izquierda de cada país latinoamericano en su producción creativa colectiva y particular. Es increíble que luego empezaran a invitar a los artistas consentidos por la derecha. Entonces nosotros quedamos doblemente marginados, aquí y allá. Por ejemplo, en la difusión artística, todos los libros importantes que publicaron durante un tiempo se dedicaron a los artistas que nunca tuvieron ningún compromiso político y que siempre fueron fichas del arte oficial en Colombia. Entonces nosotros le protestamos durísimo a Mariano: "Cómo así? ¡Perseguidos aquí y perseguidos allá! ¡Qué maravilla!" Él nos explicó que a ellos también les interesaba incluir en sus actividades culturales a ese tipo de artistas. Pero una cosa era que ellos también estuvieran, y otra, que a los artistas que siempre habíamos estado comprometidos y que también teníamos una obra importante se nos excluyera. Eso tuvo una discusión muy larga donde pudimos plantear nuestras diferencias.[294]

Finalmente, el Taller 4 Rojo se retiró de las actividades culturales que se desarrollaban en la isla hasta que terminó por desintegrase hacia 1975. No obstante, su propuesta creativa dejó su impronta en la plástica colombiana, abrió el debate respecto a la función de las prácticas artísticas dentro de las luchas sociales a través de formas diferentes de representar la cultura popular, la identidad nacional y las problemáticas del país. Por otro lado, Gabriel Restrepo y Carlos Montalvo coinciden en comentar que la creación del grupo Punto Rojo en 1973 estuvo en conexión directa con la Unión Nacional de Escritores (UNE), una organización de la órbita del PCC de la que, según Camilo Jiménez, Alape habría sido secretario general.[295] Lamentablemente, el escritor no dio a conocer muchos aspectos de este hecho y tampoco se encuentran estudios sobre el grupo que confirmen la relación con la

[294] Taller Historia Crítica del Arte 216.
[295] Entrevista a Gabriel Restrepo; Entrevista con Carlos Montalvo; Jiménez 65.

UNE.[296] Lo que es un hecho es que tanto Taller 4 Rojo como Punto Rojo fueron resultado de visiones opuestas sobre la conducción partidista sobre el arte revolucionario.

En ese debate Alape aparece posicionado en contra de la autonomía proclamada por el Taller 4 Rojo y alineado con las tesis de la dirección del PCC en Colombia y Casa de las Américas en Cuba. Así, de acuerdo con Giangrandi, Pedro Alcántara organizó en Cali un taller de artes gráficas llamado Corporación Prográfica (1977-1987)[297], por su parte Alape creó el grupo Punto Rojo que convocó a los escritores, mientras que Santiago García y Patricia Ariza siguieron haciendo lo propio con la Corporación Colombiana de Teatro, conformando una amplia red de intelectuales y organizaciones culturales de izquierda bajo la orientación del PCC.[298] Aunque es poca a la información, Punto Rojo en su momento tuvo una cierta relevancia a nivel nacional por la participación de algunos autores reconocidos y por su influencia política en la movilización cultural de la izquierda:

> En los últimos meses se ha venido identificando al Grupo Cultural Punto Rojo como a una de las fuerzas más avanzadas en el movimiento literario del país. Cuando la poesía ha ido a las calles o los parques, o a las sedes de los sindicatos, allí han estado presentes los poetas de Punto Rojo. En las polémicas suscitadas alrededor de los problemas de la cultura, en recintos universitarios, en coloquios de escritores, como el celebrado en Neiva (octubre de 1973), han hecho acto de presencia delirante los miembros de Punto Rojo.[299]

[296] Las escasas referencias del grupo Punto Rojo se hallan en *Narrativa del Frente Nacional: génesis y contratiempos* (Bogotá: Fundación Universidad Central, 1982) de Isaías Peña, quien además perteneció al grupo; y en *Cali, ciudad abierta: arte y cinefilia en los años setenta* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012) donde Katia González reconstruyó parte de la historia que se conoce del grupo y el capítulo de Punto Rojo en Cali.
[297] Este taller vendía a precios asequibles obras de arte original, que podían comprar gente de una clase media o media alta. Entrevista a Katia González.
[298] Taller Historia Crítica del Arte 217.
[299] Editorial, "Manifiesto al IV Congreso Nueva Narrativa Hispanoamericana", *Punto Rojo* 1 (1974): 1.

A grandes rasgos, Punto Rojo fue un espacio de discusión y estudio de los asuntos ideológicos de la época, particularmente, del papel de la literatura como herramienta política. Aunque la mayoría de sus integrantes eran militantes del PCC, confluían escritores de otras corrientes de izquierda. En consecuencia, el grupo estuvo integrado por narradores y poetas con semejanzas de tipo político a Alape, procedentes de distintas ciudades, entre quienes se encontraban Isaías Peña, Benhur Sánchez, Jorge Eliécer Pardo, Carlos Orlando Pardo, Álvaro Medina, William Torres, Nelson Osorio, Luis Darío Bernal, Eutiquio Leal, Francisco Sánchez, Luis Ernesto Lasso y Germán Santamaría.[300]

El grupo se reunía en el teatro La Candelaria todos los fines de semana. Alape recordaba que "hubo casos muy hermosos de compañeros que para llegar a la reunión, se viajaban en bus doce horas durante toda la noche".[301] Punto Rojo llevaba a cabo una intensa actividad de formación y discusión, hacían lecturas analíticas de los autores latinoamericanos y de la obra de los integrantes del grupo. También realizaban ponencias, mesas redondas y actos públicos como los Lunes Poéticos en la Casa de la Cultura.[302] En términos generales, Punto Rojo se propuso realizar una labor crítica de investigación y creación literaria, concibiendo el trabajo colectivo como una forma de replantear el quehacer del escritor y contrarrestar su aislamiento social y político.[303] En una de sus intervenciones Alape presentó así las motivaciones del grupo:

> [Es necesario] que el escritor abandone la posición facilista de encerrarse en lo subjetivo, ya que cuando proyecta su obra hacia temas más involucrados en el acontecer histórico, a través de investigaciones más demoradas, con un estudio científico de las luchas populares, el trabajo adquiere una mayor significación, pero algunos claudican ante las trabas que el sistema coloca para que ello se realice. Muchos caen

[300] Prada y Duque 227-228.
[301] Faecke, "Viaje forzado".
[302] González, *Cali: ciudad abierta* 235.
[303] González, *Cali: ciudad abierta* 235.

> conscientemente porque no están interesados más que en sí mismos. Son los mismo que plantean serias cuestiones, pero a la hora de participar en un concurso, sólo les interesa recibir un premio, no la publicación del trabajo que puede acarrearles problemas, o sea, en síntesis, no les importa que llegar a más [sic.] amplios sectores. De allí la importancia de crear grupos en donde haya crítica constructiva, a nivel de grupo, en donde se supere el miedo a la confrontación y se escriba para el presente, porque las luchas son ahora, y no después de que muere el escritor.[304]

Para hacer eco de sus propósitos, Punto Rojo publicó bimestralmente una revista homónima entre 1974 y 1976 que alcanzó a tener siete números.[305] Como indica Claudia Gilman, uno de los espacios centrales de intervención más importantes de la época fueron las revistas. Las redes constituidas por las diversas publicaciones fueron cruciales para alentar la confianza en la potencia discursiva de los escritores. A través de las revistas, canales de comunicación de las ideas de transformación, los escritores se convirtieron en intelectuales. Asimismo, las revistas permitieron una actualización constante de la producción latinoamericana, se conocieron nuevos autores y se generó una renovación del canon literario.[306]

De acuerdo con ello, la revista *Punto Rojo* fue un medio de difusión de la obra de los integrantes del grupo, quienes publicaron sus cuentos, poemas ensayos y artículos, acompañados con un contenido visual de algunos pintores o fotógrafos colombianos. La revista incluía otros tópicos referentes a la pintura, el teatro, el cine y eventos culturales, y contó con algunas publicaciones de reconocidos escritores nacionales y latinoamericanos, con quienes existía un fuerte vínculo por las discusiones respecto a la literatura continental que irradiaba desde Cuba, puntalmente, desde la revista *Casa de Las Américas*.

[304] Álvaro Herrera citando a Alape, "Fundación de Punto Rojo", *Esquirla. La berraquera*, suplemento literario del diario *El Crisol* (Cali) 14 de julio de 1974: 9.
[305] Los números de la revista *Punto Rojo* se pueden consultar actualmente en la Biblioteca Luis Ángel Arango.
[306] Gilman 76.

Para la tercera edición de *Punto Rojo* dedicado a la literatura cubana, Alape realizó una serie de reportajes dando a conocer lo que pensaba la nueva generación de escritores en la isla. La edición abre con una foto en la que se le ve acompañado por Roberto Fernández Retamar, Luis Cardoza y Aragón, Mario Benedetti, Félix Pita Rodríguez y José Antonio Portuondo. Esos reportajes fueron posibles cuando viajó a la isla como jurado para el Premio Casa de las Américas dentro de la categoría Testimonio en 1975; tiempo en el que estaba cultivando la idea de lo que sería *El Bogotazo*: "varios compañeros de esa institución cultural me hablaron de la necesidad e interés de un libro sobre el tema, un libro periodístico, con abundante material gráfico, que rescatase la participación de Fidel Castro en el acontecimiento".[307]

No todos los participantes del grupo de discusión eran responsables de la publicación de *Punto Rojo*, pues diferentes escritores no solo de Bogotá, sino también de la ciudad de Cali, Neiva, Ibagué, Bucaramanga y Valledupar intervinieron en la construcción de cada ejemplar de la revista, cuya labor editorial fue importante ciertamente por la difusión que dio a la obra de varios jóvenes escritores de aquella generación.[308] Se sabe además que el nombre Punto Rojo se empleó como sello editorial. A falta de editoriales que estuvieran dispuestas a publicar a escritores emergentes por carecer quizá de ciertos apellidos sonoros o por ser afines a ciertas ideas, Ediciones Punto Rojo surgió como un intento por suplir la necesidad básica de un autor naciente para alcanzar el reconocimiento: llegar al público. [309] A través de

[307] Bianchi 123.
[308] Responsables de la revista *Punto Rojo* por cada ciudad: en Bogotá, Arturo Alape, Luis Darío Bernal, Álvaro Medina, Jairo Mercado, Germán Santamaría, Sonia Truque, Milcíades Arévalo y Manuel Gil; en Cali, Pakiko Ordoñez y Omar Díaz; en Neiva, Jorge Guebely y Phanor Satizábal; en Ibagué, Eutiquio Leal y Roberto Ruiz; en Bucaramanga, Alberto Gutiérrez y Jorge Valderrama; y, en Valledupar, Diomedes Daza Daza.
[309] El primer número de la revista *Punto Rojo* señala que fue impreso por Ediciones Punto Rojo, mientras los otros números de la revista omiten esa información de la imprenta. Luis Ernesto Lasso confirma la existencia de Ediciones Punto Rojo en una entrevista realizada en 1970, por lo el sello editorial que sería anterior a la creación del grupo en 1973. Véase: Peña, *La narrativa* 333.

este Luis Ernesto Lasso, Isaías Peña Gutiérrez y otros escritores publicaron algunas de sus obras.[310]

Por la cadena de relaciones que Alape mantenía con la escena artística del Valle se dio la creación de Punto Rojo en Cali, un capítulo perdido sobre la historia del grupo que Katia González reconstruyó en *Cali, ciudad abierta: arte y cinefilia en los años setenta* (2012). La autora aborda el contexto histórico de las trasformaciones urbanas de aquella ciudad, una de las más afectadas por el fenómeno de La Violencia marcada por hechos como la explosión de seis camiones cargados con dinamita el 7 de agosto de 1956 en el centro de la ciudad —una de las tragedias más importantes que ha vivido el país por causas no naturales—; así como por las huelgas obreras y estudiantiles que tuvieron como consecuencia la caída de la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla el 10 de mayo de 1957.

Cabe recordar aquí que una de las marchas protagonizadas por los trabajadores de los ingenios azucareros de Riopaila y Manuelita estuvo liderada por Alape; o, mejor dicho, por Carlos Ruiz mientras este integraba la Juco en su región. Él al igual que muchos de su generación fueron testigos de la compleja realidad del país e inspirados por la epopeya de la Sierra Maestra tomaron una posición a través del arte o la militancia política ante el impacto de la violencia.[311] Particularmente en Cali, los conflictos obrero-patronales, el crecimiento acelerado de la ciudad por los desplazamientos del Cauca, el norte del Valle del Cauca y el litoral Pacífico, y el desarrollo de un ambicioso proyecto de modernización de la urbe,

[310] Luis Ernesto Lasso, *Días de la espera* (Bogotá: Punto Rojo, 1970); Humberto Rodríguez Espinosa, *Fusilamiento y otros cuentos* (Bogotá: Punto Rojo, 1970); Humberto Tafur Charry, *Tres puntos en la tierra* (Bogotá: Punto Rojo, 1973); Isaías Peña Gutiérrez, *La generación del bloqueo y del estado de sitio* (Bogotá: Ediciones Punto Rojo, 1973).
[311] González, *Cali, ciudad abierta* 43.

produjeron una importante ebullición artística ligada a los procesos culturales iniciados después de la explosión a finales de 1950.

En ese contexto la ciudad atrapó el interés de los artistas, quienes asumieron una posición crítica frente a su propia realidad. El dibujo, la fotografía, la literatura, la música y el documental son algunos indicios del despertar cultural que caracterizó a esa generación. De aquella surgió el movimiento cinéfilo de los años setenta en Cali que dio origen a una mirada lúdica y crítica de los problemas de la ciudad en pleno proceso de renovación arquitectónica.[312] El centro de esa expresión contestataria y experimental fue Ciudad Solar, una casa cultural constituida por jóvenes caleños amantes del cine, liderados por Hernando Guerrero, quien logró que su familia le cediera una de sus casas para que "unos pocos buenos amigos" vivieran en comunidad —al mejor estilo *hippie*— para el desarrollo de proyectos en fotografía, cinematografía, serigrafía y edición de revistas.[313]

Ciudad Solar tuvo dos etapas.[314] La primera sede (1971-1973) fue una casa en el barrio La Merced, mientras la segunda etapa (1973-1977) se desarrolló en una casa arrendada en el barrio El Peñón.[315] La primera vivienda tuvo que ser entregada porque Guerrero viajó a Europa sin una fecha fija de su regreso al país, entonces su familia como dueña de la propiedad, la terminó reclamando. El cambio de espacio hizo que ambas etapas de Ciudad

[312] González, *Cali, ciudad abierta* 57.
[313] Katia González Martínez, "La ciudad de unos pocos buenos amigos", *Blanco y Negro, el periódico del 41 Salón Nacional de Artistas de Colombia y el 7 Festival de Performance de Cali* (2008): 1. http://esferapublica.org/blancoynegro.pdf (14/06/2019)
[314] Los fundadores de Ciudad Solar son Hernando Guerrero (fotógrafo y editor), el fotógrafo Pakiko Ordóñez y el crítico de arte Miguel González (encargado de la galería de arte). Además, el escritor Andrés Caicedo vivió en la casa y era quien se encargaba del Cine Club de Cali, el cineasta Carlos Mayolo, quien vivía en Bogotá, también participaba en el laboratorio de fotografía y el grabador Phanor León se encargaba del taller de serigrafía. Ellos, sobre todo, son los que trabajan en la primera etapa de Ciudad Solar (1971-1973) y quienes contribuyen a configurar la imagen que hoy está en la memoria de muchos de su generación. González, *Cali, ciudad abierta* 181-183.
[315] González, *Cali, ciudad abierta* 159.

Solar fueran experiencias distintas, pues al partir Guerrero se dio una reorganización del grupo para darle continuidad a las actividades culturales.

En la segunda casa quedó atrás la vida en comunidad, puesto que ninguno de sus integrantes residió allí, pero todos debían asumir los gastos básicos del arriendo. Asimismo, quienes se hicieron cargo de esa nueva etapa optaron por convertir la casa en un espacio de trabajo y formación. A diferencia de la primera experiencia, en la segunda se marcó una clara línea política de izquierda, y en algunos se notó una posición dogmática de los comunistas.[316] La militancia política de algunos de sus integrantes en el PCC, permitió que las embajadas de países socialistas y la Casa en Amistad con los Pueblos apoyaran algunas actividades culturales.[317]

Dentro de esa segunda etapa, se abrió un nuevo espacio para la literatura, en particular para el grupo Punto Rojo de Bogotá. Omar Díaz y Francisco "Pakiko" Ordóñez, quienes hacía parte de la dirección de la casa cultural, participaban como corresponsales de Cali en la publicación de la revista *Punto Rojo* que se editaba en la capital. Por esas relaciones, Punto Rojo (Bogotá) y Ciudad Solar se asociaron en 1974 para editar el libro de poemas *Los monólogos* de Edgar Arenas, y ese mismo año se oficializó en Cali la fundación del Taller Literario de Estudios y Publicaciones Punto Rojo.[318] Con ocasión de la creación del nuevo grupo se realizaron varios encuentros de escritores en Ciudad Solar en los que Alape, Isaías

[316] González, *Cali, ciudad abierta* 231.
[317] González, "La ciudad" 2.
[318] En 1974 integraban Punto Rojo en Bogotá: Arturo Alape, Germán Cuervo, Diomedes Daza, Alberto Gutiérrez, Rosita Jaramillo, Luis Ernesto Lasso, Eutiquio Leal, Álvaro Medina, Jairo Mercado, José Ramón Mercado, Hilda Pachón, Jorge Eliécer y Carlos Eduardo Pardo, Isaías Peña, Maritza Pinzón, Benhur Sánchez, Germán Santamaría, Roberto Ruiz, Sonia Truque, Jorge Valderrama y César Valencia. Para ese mismo año, el grupo Punto Rojo en Cali lo integraban Marco Tulio Aguilera Garramuño, Horacio Benavides, José Cardona López, Omar Díaz, Álvaro García, José Eddier Gómez, Gustavo González Zafra, Henry Ortiz y María Eugenia Sánchez. González, *Cali, ciudad abierta* 233.

Peña, Eutiquio Leal, los hermanos Jairo y José Ramón Mercado dictaron una serie de talleres a los que asistieron Marco Tulio Aguilera Garramuño y Horacio Benavides, entre otros noveles escritores.[319] El suplemento literario *Esquirla. La berraquera* registró la creación del grupo:

> Aún sin despliegue publicitario, el acto de la fundación del Taller literario Punto Rojo, constituyó la noticia cultural de la semana pasada, no sólo por el hecho en sí, de [sumo relevante], ya que servirá de aglutinante para los escritores de esta región, sino también por el lanzamiento que se hizo de cuatro libros de otros tantos escritores colombianos, quienes leyeron apartes de ellos, durante el acto desarrollado el día 19 en la Ciudad Solar, en el cual se reafirmaron los puntos sobre los cuales se rige este núcleo de trabajadores de la cultura. [Además] de la lectura de algunos de estos textos, también hicieron lectura de sus cuentos y poemas, Horacio Benavides, Lucho Niño y Edgar Arenas.[320]

Uno de los hechos más interesantes a resaltar sobre la creación de Punto Rojo (Cali) fue la influencia de los escritores de Punto Rojo (Bogotá) liderados por Alape sobre aquellos jóvenes caleños, quienes en uno de los eventos culturales que se llevó a cabo en Ciudad Solar tuvieron la oportunidad de escuchar sus ideas y a partir de ahí se lanzaron a crear el grupo en su ciudad.[321] A ese respecto, Luis Ernesto Lasso consideraba que dentro de Punto Rojo, Alape era de las "experiencias intensas", mientras el resto de sus integrantes solo tenían las lecturas básicas. Sin embargo, los debates del grupo resultaron sumamente significativos en su formación empírica como autor, pues lo llevaron a realizar otras lecturas y a explorar nuevas voces narrativas para sus obras futuras:

> [esa] experiencia de grupo fue muy importante para mí porque afianzó mi ser de escritor. De "Punto Rojo" surgió un grupo de escritores que aún sobreviven en el oficio, otros que quedaron tendidos en el olvido sobre las páginas blancas. En mi caso, subsistía económicamente de la imprenta y continuaba mi formación dentro de este grupo,

[319] González, *Cali, ciudad abierta* 235.
[320] Herrera, "Fundación de Punto Rojo": 9.
[321] Entrevista a Katia González.

> especialmente como espacio polémico y de reflexión acerca de la literatura y la política. Terminé de leer la mayoría obras de los escritores latinoamericanos. Desde entonces, me dediqué a escribir mi obra, los primeros cuentos que se publicaron con nombres supuestos.[322]

Aunque en el año de su fundación fue el período de actividades más importante, después de 1974, Punto Rojo (Cali) mantenía un buen balance de actividades culturales: reuniones sabatinas, mesas redondas, presentaciones de teatro, recitales de poesía y canción. Además, como parte de su labor editorial, Ciudad Solar y Punto Rojo (Cali) se unieron para coeditar la revista de arte y literatura *Tiro al blanco* que alcanzó apenas la publicación de un primer número.[323] Aquellos proyectos, a pesar de su corta duración debido a obstáculos financieros, congregaron una parte de esa generación de artistas que confluían en la idea del trabajo colectivo como una forma de acción revolucionaria. De ahí la importancia de gestionar actividades en grupos como lo declaraban en su editorial:

> Pues bien, somos un grupo de gente joven de Cali que trabajamos literariamente en forma colectiva. Es una de las tantas normas para hacer arte. Somos, más exactamente, un debate permanente en el fondo de la creación literaria. Pero todo, en definitiva, está determinado por la misma labor individual de cada uno de nosotros, por aquel trabajo casi alquímico con la imaginación, la realidad y las letras. Este es el principal elemento en la creación literaria, en general, artística. […] Algo sí nos unifica y es nuestra lucha como trabajadores de la cultura, por lo que nos pertenece. Los verdaderos valores artísticos ligados a la historia de nuestro pueblo, contra la penetración cultural norteamericana que azota y confunde a nuestra América Latina.[324]

Finalmente, la labor desarrollada por Alape dentro del grupo demuestra el alcance de su actividad intelectual y política en ese momento particular de su trayectoria. Luego de haber vivido una experiencia en la guerrilla campesina y de haber recorrido a pie la geografía del

[322] Faecke, "Viaje forzado".
[323] González, *Cali, ciudad abierta* 235.
[324] Editorial, *Tiro al Blanco* 1 (1975): 1.

país, consolidó esa condición de líder que había desarrollado como cuadro político. Eso hizo que el escritor se convirtiera en un faro ideológico y en el responsable del liderazgo intelectual del grupo frente a los demás. Sin embargo, ese liderazgo provenía de un compromiso político que había pasado del terreno militar al ámbito literario como miembro adscrito a la política cultural del PCC.[325]

En esa medida, la consagración de Alape como autor no solo está asociada al *Diario de un guerrillero* (1970), a las actividades culturales dentro del partido, sino también a Cuba y a Casa de las Américas, donde obtuvo uno de sus primeros premios que lo reconoció como autor por el cuento *Bola de monte* en 1970, fue finalista por algunos cuentos de *Las muertes de Tirofijo* en 1972 y jurado en la categoría Testimonio en 1975. Esta relación estrecha con Cuba y con Casa de las Américas, acentuada tras el premio a la obra teatral *Guadalupe años sin cuenta* en 1976 y la publicación de *El Bogotazo* en 1983, continuará hasta su exilio en La Habana en los primeros años de la década de 1990.

2.6. La escritura testimonial en los años del compromiso

Años antes de ser publicado el *Diario de un guerrillero*, y de manera paralela al *boom* latinoamericano, la literatura testimonial estaba convirtiéndose en un discurso fundamental en el marco de las violaciones de los derechos civiles, políticos y sociales en diferentes partes del mundo durante la Guerra Fría. A partir de los años sesenta, el testimonio surgió como género literario en América Latina y se popularizó con la creación del premio en esa categoría por parte de Casa de las Américas en 1970. El elemento específico del nuevo género era la

[325] Lasso 3.

presencia constante de un componente fuertemente político y enraizado en las luchas nacionales y sociales de ese entonces.[326]

La escritura testimonial se configuró en una tradición importante dentro de la historia de la literatura latinoamericana que adquirió fuerza en medio del contexto del arte comprometido y la emergencia del antiintelectualismo. El testimonio fue clave en ese ambiente al presentarse como un posible discurso para subsanar el desprestigio que la voz del intelectual había sufrido en esos años de radicalización política, al poner sus capacidades al servicio de las causas del pueblo, exaltando las historias y los protagonistas de las luchas de emancipación del continente. Según Jaume Peris Blanes a través de la escritura testimonial, el intelectual cedía su lugar privilegiado a un sujeto popular que —como efecto de las políticas pedagógico-culturales de la revolución— sería capaz de narrar su propia historia mejor que ningún otro actor social.[327] De esa forma, la voz del intelectual se imprimiría con la del pueblo aportando así en la construcción de una nueva cultural revolucionaria.

El testimonio fue autorizado y promovido por líderes revolucionarios como Fidel Castro y Ernesto el Che Guevara e incluso fue impulsado de manera implícita por cantautores como Silvio Rodríguez.[328] Al igual que otros artistas y escritores, este se preguntaba cómo resolver las tensiones que estaban pugnando en el campo intelectual entre la práctica cultural y la lucha revolucionaria, y a través de su poética musical dio luces en ese sentido:

[…]
¿qué tipo de adjetivos/

[326] Jaume Peris Blanes, ""La palabra es de ustedes, me callo por pudor": Antiintelectualismo y emergencia del testimonio en Cuba", *Atenea* 508 (2013): 69.
[327] Peris 64.
[328] Peris 58.

se deben usar para hacer/
el poema de un barco/
sin que se haga sentimental/
fuera de la vanguardia/
o evidente panfleto…? /
[…]
Que escriban pues/
la historia, su historia/
los hombres/
del Playa Girón.[329]

En palabras de Peris, las canciones de Silvio Rodríguez apuntaban a un nuevo tipo de enunciación de una voz testimonial que debía aparecer para resolver las contradicciones estéticas, políticas y sociales a las que se enfrentaban los intelectuales de la época en un momento de descrédito de sus competencias profesionales específicas. De esa forma, el cantautor hacía explícita una idea que había sobrevolado los debates y las polémicas sobre la función del escritor revolucionario en un momento de máximo auge del imaginario antiintelectual; pero lo había hecho de forma implícita, carente de una conceptualización clara.[330]

Según Hans M. Fernández Benítez, con anterioridad la literatura testimonial había desempeñado un papel secundario dentro de la clasificación de los géneros literarios; es decir, se le consideraba un "subgénero" hasta la elaboración narrativa de las experiencias extremas del Holocausto y de los movimientos de liberación anticoloniales que surgieron después de la Segunda Guerra Mundial, los cuales se convirtieron en el centro de atención de numerosos esfuerzos teóricos y valoraciones literarias tanto en Europa como en Estados Unidos.[331] Sin

[329] Silvio Rodríguez, *Playa Girón*. En *Días y flores* (La Habana: EGREM, 1975) LP.
[330] Peris 63.
[331] Algunos autores han planteado la existencia de una genealogía de la denominada "narrativa testimonial latinoamericana" que parte desde los discursos producidos durante la Colonia hasta el presente. Sin embargo, otros autores para quienes la literatura testimonial es una narrativa particular del contexto al que se hace

embargo, fue América Latina donde ganó un importante significado a partir de la década de 1960 en el marco de la política cultural cubana y fue festejada por distintos representantes de los estudios testimoniales —que pasaron a ser llamados estudios subalternos— como un aporte exclusivo a la Modernidad literaria del continente, y a la vez como aliciente para el compromiso político que iba desde la democratización hasta los cambios radicales anticapitalistas de las relaciones latinoamericanas.[332]

Gustavo García explica que el testimonio emergió en un momento crítico en términos de la violación de los derechos humanos en el continente a raíz de las dictaduras militares amparadas bajo la Doctrina de Seguridad Nacional, concebida en el seno de la política internacional de los Estados Unidos para la protección de sus intereses en la región durante el curso de la Guerra Fría, y cuya justificación era la defensa militar y la seguridad interna de los países latinoamericanos frente al avance soviético, la inestabilidad del capitalismo y la creación de armamentos nucleares. Situaciones con las que se intentó justificar la agresión a cualquier movimiento en defensa de la justicia social, adjetivados en su gran mayoría de subversivos, y sobre los que terminó recayendo incluso el terrorismo de Estado.[333] En este contexto se produjo la emergencia y participación de sujetos sistemáticamente marginados (perseguidos por su etnia, clase social, género, orientación sexual o posición política) e ideológicamente identificados, quienes por medio del testimonio convirtieron al libro, instrumento de cultura, en arma de liberación y defensa de sus derechos. De esta manera, la

referencia no comparten ese planteamiento. Raúl Rodríguez Freire, "Literatura y poder: Sobre la potencia del testimonio en América Latina", *Atenea* 15 (2010): 115.

[332] Hans M. Fernández Benítez, "*The moment of testimonio is over*: problemas teóricos y perspectivas de los estudios testimoniales", *Íkala, revista de lenguaje y cultura* 15.24 (2010): 48.

[333] Gustavo García, *La literatura testimonial latinoamericana: (Re)presentación y (auto)construcción del sujeto subalterno* (Madrid: Editorial Pliegos, 2003) 26.

escritura testimonial devino en un acto político para despertar y estimular la concientización de la sociedad en conjunto.[334]

Raúl Rodríguez indica que el testimonio se alzó como una especie de discurso de resistencia de los grupos subalternos, dirigido hacia una opinión pública internacional con el fin de denunciar aspectos o acciones que los sectores dominantes ocultaban, donde los "sin voz" comenzaron a tomar la palabra para convertirla en escritura; usualmente mediante una articulación con intelectuales comprometidos con los mismos objetivos de develamiento de las situaciones de exclusión, represión y exterminio que se presentaban dentro de los países del "tercer mundo".[335]

El primer impulso hacia el testimonio con la fuerza ideológica que lo identificó, lo generó el poeta, narrador y etnólogo cubano Miguel Barnet y su *Biografía de un cimarrón* (1966), texto fundacional y primer gran éxito de la literatura testimonial en el continente.[336] Más allá de su importancia en el contexto literario de esos años, su mención es significativa pues Arturo Alape indicó repetidas veces que este libro influyó en su tratamiento estético de lo testimonial; a su vez lo describió como un libro que "mira la historia de un país a través de la historia de un hombre y presenta un trabajo del lenguaje que hace que la historia esté cercana a la ficción".[337] Dicho eso no serán en vano las siguientes referencias a esta obra, pues permiten comprender las características y críticas del género al que se circunscribió el autor en un principio.

[334] García 33.
[335] Rodríguez, "Literatura y poder": 115.
[336] Jorge Eduardo Suárez Gómez, "La literatura testimonial de las guerras en Colombia: entre la memoria, la cultura, las violencias y la literatura", *Universitas Humanística* 72 (2011): 279.
[337] Bianchi 138-139.

Aquel clásico de la literatura cubana recoge el proceso histórico y cultural de Cuba desde la Colonia hasta la Revolución del 1959, expuesta en primera persona a través de su protagonista: Esteban Montejo, un esclavo fugitivo de 104 años, miembro del Partido Socialista Popular, quien tuvo la oportunidad de vivir grandes momentos de la historia cubana como la Guerra de Independencia (1898) y la permanencia de la esclavitud en ese país. La obra como tal es una autobiografía oral, transcrita y organizada por Barnet, quien transformó las experiencias del cimarrón Montejo en un testimonio novelado, conservando los vocablos y usos idiomáticos del protagonista e imbricando poesía y etnología en la construcción de un material original que documenta la realidad histórica de la isla a través de la ficción.

No obstante, muchos aspectos hicieron controvertible el proyecto narrativo del escritor cubano, el cual elaboró con sus propios trabajos teóricos y autodenominó "novela-testimonio".[338] Por un lado, se cuestionó si este tipo de narración podía ser considerada una "novela", pues aunque contaba una historia, esta no surgía exclusivamente de la inventiva del autor, sino que partió de una base real, palpable y tangible.[339] Por el otro, la obra fue objetada por su carga ideológica, ya que había canonizado el género testimonial dentro de la perspectiva marxista de la lucha de clases, que conectaba "las luchas heroicas de los esclavos y las guerras de Independencia con la rebeldía de los barbudos de Sierra Maestra". Factor que llevó al desmedro de otros relatos testimoniales que no se insertaban bajo ese patrón

[338] La "novela-testimonio" fue la etiqueta que adoptó Miguel Barnet para nombrar su trabajo literario a través del testimonio. Sin embargo, su propuesta también ha sido catalogada como una novela de "no ficción". Un término contradictorio, mezcla entre la novela tradicional y el discurso testimonial, constituido como género literario entre las décadas del sesenta y setenta del siglo XX.
[339] José Ismael Gutiérrez Abril, "Premisas y avatares de la novela-testimonio: Miguel Barnet", *Revista Chilena de Literatura* 56 (2000): 65.

teórico-político constituido como el único enfoque para la lectura del género.[340] A estos aspectos se aunaba el hecho bastante problemático de entender el testimonio como un género literario, que presenta un carácter híbrido entre la ficción y la historia, y que es de ejecución periodística.[341]

En su momento, las explicaciones que dio Miguel Barnet respecto a la elaboración de *Biografía de un cimarrón* no apuntaban hacia una interpretación fija acerca del género que utilizó. Incluso cuestionó que se tratase de un género, ya que "solo podría serlo cuando se lograra un conjunto de obras suficientemente numerosas que le diera consistencia".[342] Por eso una afirmación que se repitió insistentemente es que el testimonio incursionaba en distintas disciplinas (literatura, poesía, historia, sociología, antropología, periodismo) sin decantarse exclusivamente por una sola de ellas. Esos aspectos condujeron a una ambigüedad en la definición del género. Sin embargo, escritores como Alape la justificaban: "Vivimos una época en que los géneros literarios se confunden y desaparecen las fronteras entre unos y otros. Cada vez más el testimonio y la novela recurren a los recursos de la sociología, la historia y el periodismo a fin de dar una visión más amplia de la realidad que abordan. Novela y testimonio no se contraponen. Pienso que los testimonios de hoy servirán mañana como fuente temática de la literatura de ficción".[343]

Años después cuando el género se había institucionalizado y popularizado, Barnet y otros escritores coincidieron en señalar que el testimonio trabajaba con un fondo histórico, pero que la recreación y el estilo eran puestos siempre por el autor, debido a lo cual cierto

[340] Fernández 48-49.
[341] Generalmente el testimonio se obtiene a través de entrevistas a personas que se consideran "testigos" de ciertos hechos que son verificables y documentados por el escritor.
[342] Gutiérrez 65.
[343] Bianchi 119.

tipo de discursos literarios estaban a medio camino entre la ficción y los acontecimientos históricos verificables. Debido a esa ambigüedad en la definición del género, el testimonio llegó a ser considerado un formato escaso en técnicas literarias y cuestionado por el compromiso con la realidad social e histórica que pretendía. Como afirma Gustavo García, la escritura testimonial no tenía un propósito literario exclusivo; al contrario, enfatizaba en la agenda política de reordenar las relaciones sociales establecidas por la ideología hegemónica. El discurso de testimonio narraba las experiencias de un sujeto subalterno con el propósito de denunciar y transformar un pasado-presente de marginalidad y explotación para evitar su repetición e impulsar el cambio.[344] Para el desarrollo de ese objetivo, a nivel superestructural, se debía construir un discurso que cuestionara la función e importancia de textos literarios que favorecían determinados intereses económicos, políticos y culturales. En consecuencia, los escritores de este género asumieron la identidad de grupos dominados que no podían expresarse, precisamente por las condiciones de su subalternidad.[345]

Aunque el testimonio tuvo una finalidad más política que estética, no se podía desconocer su naturaleza literaria. Frente a esto Barnet argüía que no existe una obra sin ficción: "hay un momento en que tú empiezas a ensamblar un trabajo; así guardes fidelidad a su contenido, el ensamblaje ya es tuyo y, por tanto, tú estás estableciendo un criterio de selección y arquitectura y de organización. Y ahí está funcionando tu imaginación".[346] El autor depositario del testimonio, ficcionaliza el documento testimonial y ensambla los materiales recopilados para darle una arquitectura novelada. De acuerdo con eso, Alape argumentó su trabajo de un modo similar a Barnet, o más bien basado sus propuestas, al

[344] García 11.
[345] García 12.
[346] Gutiérrez 64-65.

considerar que la estructura y el lenguaje en la construcción de la narración implicaba el empleo de recursos estéticos que determinaba su intuición creativa; lo cual no negaba la existencia de niveles de literalidad. La fidelidad con la versión del testigo o la estampa de lo real tenía un sentido esencial dentro de la escritura testimonial:

> […] cuando se trabaja un testimonio prevalecerá una condición indispensable: la confianza. Estás ante un [ser] que te abre sus puertas, permite que tú, como escritor, descubras rincones escondidos de sus recuerdos y sus nostalgias. Pero existe otra condición, tu seriedad profesional, que no te permite jugar con los descubrimientos que puedas hacer. Si tú transformas esos elementos en una novela, la ficción que habrá en ella eliminará los vestigios históricos del relato del testimoniante; la creación cortará el nexo con la materia prima y el resultado final dependerá en gran parte del trabajo y la imaginación del escritor.[347]

El testimonio entonces fue concebido como una producción literaria y un documento ideológico que además de denunciar se propuso llenar los silencios de la historia oficial: una apuesta clave en la influencia política del género. Como apunta José Ismael Gutiérrez, la existencia de maneras distintas de contar y, por lo tanto, de "literaturizar la historia", constituye un hecho irrefutable avalado por la práctica textual. La literatura testimonial como discurso "extraoficial" puede prestar mayor atención a un caudal informativo de menor prestigio científico —del que desconfiaban algunos historiadores— como son los testimonios orales de la gente humilde, donde se consigna la voz de esos individuos marginados o periféricos del espectro social que también han contribuido a moldear la identidad de sus países sin que por ello, salvo en contadas oportunidades, se les haya tributado el reconocimiento que se merecen.[348]

[347] Bianchi 141.
[348] Gutiérrez 54.

Consciente de ese descuido, Miguel Barnet invirtió sus esfuerzos en llenar el vacío discursivo que varios siglos de colonización e imperialismo produjeron en su país. En palabras de Gustavo García, con ese propósito solidario y alentado por el espíritu revolucionario, orientó un método de socioliteratura con el que persiguió la dignificación del pueblo "sin nombre", mediante la memoria oral como artilugio narrativo dispuesto a rehumanizar la historia colectiva y a personalizarla en individuos de extracción popular. Otras novelas del escritor cubano además de *Biografía de un cimarrón*, articularon los resortes con los que intentó forjar una literatura que, con verosimilitud realista bajo una dimensión ficticia, cediera el paso a los "olvidados" por la historia oficial.[349] Y ese "propósito solidario" del proyecto narrativo de Barnet también lo proyectó Alape en su trabajo literario; quien podría ser considerado uno de los primeros escritores en valorar el testimonio, cuando los escritores en Colombia lo miraban aún con prejuicios porque temían embargar su tiempo en la historia.[350] En clave con la inflexión política del género, el autor empleó el testimonio como un discurso que podía solventar esa idea de silencio y olvido alrededor de la historia nacional y a través del cual aspiraba reinvindicar a esa masa humana subvalorada tanto histórica como literariamente:

> Lo relacionado con la función social del testimonio está sujeto, más no determinado, por la recuperación de esa zona misteriosa, tan llena de pesadillas y de miedos, donde impera hermosamente la nostalgia y que conocemos como la memoria colectiva. Ese acercamiento, se entiende, del protagonista individual o colectivo del hecho histórico. La función social del testimonio está dada en la capacidad del texto recuperado y escrito, como producto artísticamente finalizado, en la acción de devolver esa historia, no solo a sus verdaderos dueños, los protagonistas, sino también como una forma de llegar a

[349] Gutiérrez 55.
[350] Bianchi 120.

> inquietar o rasgar como a navajazos, esa bruma que el tiempo ha establecido [sobre] los acontecimientos históricos y que tanto funciona como manipulación de la burguesía.[351]

Pese a su originalidad, la elucubración teórica y narrativa de Barnet, y al testimonio en general, se le han hecho bastantes reparos. La "novela-testimonio" intentaba un desentrañamiento de la realidad tomando los hechos principales que más han afectado la sensibilidad de un pueblo, para describirlos por boca de uno de sus protagonistas más idóneos; pero ¿cómo calibrar cuáles han sido esos hechos que han tenido mayor impacto en la conciencia histórica de un pueblo? y, sobre todo, ¿cómo identificar al "protagonista más idóneo" para describirlos? Además de esos problemas, resultaría improbable "desentrañar" la realidad recurriendo simplemente a una construcción literaria. Debido a ese tipo de cuestionamientos, la propuesta del escritor cubano fue vista, y con más de treinta años de retraso, como una imposición del realismo socialista en la realidad latinoamericana.[352] Pese a su valor estético, la literatura testimonial llegó a representar de manera sesgada e incompleta a los estratos que se proponía reivindicar, y a pesar de los esfuerzos por "enmendarla" desde otras perspectivas (indigenista, nacionalista o revolucionaria) el autor comprometido seguía siendo el héroe cultural que se atribuía la presentación de los "sin voz". Solo en tiempos recientes estos sujetos participan por primera vez y de modo directo en una representación más verosímil de su identidad ya que el acto de "dar testimonio" es legitimado por el poder escriturario a su servicio.[353]

---

[351] Martina Uris, ""El Bogotazo: memorias del olvido", un arma para interpretar nuestra historia [1983]" *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape*, ed. Carlos Vásquez-Zawadzki (Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003) 117

[352] García 36. El realismo socialista fue uno de los proyectos artísticos más relevantes del siglo pasado, concebido como un complemento de las luchas revolucionarias durante el plan político estalinista que irradió al resto de países socialistas. En América Latina su aceptación por algunas vanguardias artísticas fue objeto de grandes polémicas y ataques.

[353] García 12.

Es así como la discusión conceptual alrededor del testimonio entró en una asfixia teórica que condujo al fracaso del proyecto estético-epistemológico con la "otredad". Según Hans M. Fernández Benítez ese hecho tuvo que ver con el clima intelectual dominante en la posmodernidad que permeó los estudios latinoamericanos, donde los estudios testimoniales al igual que los grandes relatos de la Modernidad —ante los que el testimonio se erigió como narración contestataria— entraron en un callejón sin salida como resultado de un trance ideológico, teórico y metodológico. Una consecuencia a su vez del fin de la Guerra Fría y las profundas crisis de todas las utopías de izquierda y de los proyectos de emancipación socialista. Posteriormente la autocrítica radical dentro de los estudios subalternos terminó por teñirlos de un aire nihilista.[354]

Más allá de sus limitaciones formales e ideológicas, las posibles manipulaciones derivadas de ellas, y cualquier otro reparo que se tenga, se puede concluir con Gustavo García cuando afirmar que la literatura de testimonio es fundamental para acceder al conocimiento, comprensión, proyección étnica y sociocultural de grupos marginalizados o subalternizados. Además de la importancia de representar, construir o dar la palabra a los "sin voz", el discurso de testimonio contribuyó a democratizar la escritura, lo que hasta hace relativamente poco tiempo fue un privilegio e instrumento de poder en manos de las élites letradas.[355]

En la actualidad existen diversas obras representativas de este tipo de literatura como *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983) de Elizabeth Burgos, un paradigma de la novela testimonial, basado en el testimonio de aquella indígena guatemalteca —reconocida activista por los derechos humanos en la actualidad, ganadora del Premio

[354] Fernández 67.
[355] García 258.

Nobel de Paz (1992) y el Premio Príncipe de Asturias de Cooperación Internacional (1998)—a través del cual se hace eco de los maltratos a los que estaban sometidos los indígenas centroamericanos y otras comunidades del continente. Otro ejemplo de aquella narrativa es *Tejas Verdes: diario de un campo de concentración en Chile* (1974) de Hernán Valdés, donde el autor relata su propio testimonio del secuestro al que estuvo sometido después del golpe de Augusto Pinochet (1973) contra el gobierno del líder socialista Salvador Allende. Ambos testimonios, cuyos objetivos eran develar las atrocidades que se habían cometido en las dictaduras de su país de origen, tuvieron que ser publicados en el extranjero.[356]

En Colombia, aunque no hubo dictaduras como las que se presentaron en Guatemala o Chile, ni problemas de segregación racial como la experiencia del *Apartheid* en Sudáfrica, contextos en los que tuvo una gran importancia la escritura testimonial, también atravesó por períodos críticos en términos de la violación de derechos humanos. De acuerdo con eso, la época de La Violencia en la historia literaria nacional es considerada un "despertar" para la literatura colombiana. En la argumentación de Miriam Jimeno fue un período que alentó a un número importante de testigos letrados hacia la tarea de la representación como una forma de denuncia, repudio y manifestación moral de los hechos que caracterizaron la confrontación bipartidista.[357]

Según Augusto Escobar, la literatura colombiana generalmente ausente del acontecer social y como producto mediocre de una cultura dominada y dependiente, no pudo

[356] Rodríguez, "Literatura y poder" 115.
[357] Miriam Jimeno, "Novelas de la violencia: en busca de una narrativa compartida", *Proyecto Ensamblado Colombia*, T.2., ed. Olga Forero Retrepo (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Estudios Sociales (CES), 2013) 76. La autora compara cinco novelas de las más conocidas del periodo, producidas entre 1946 y 1966, e interpreta de manera excepcional aquella expresión literaria con categorías teóricas de rigor.

marginarse de ese movimiento sísmico que se desató después del 9 de abril de 1948. Muchos episodios de la época de La Violencia fueron retratados en más de setenta novelas y centenares de cuentos, así como en otras expresiones del arte (la pintura, la poesía, la fotografía y el teatro). Nunca se había escrito tanto y de una forma tan heterogénea sobre un aspecto de la vida sociopolítica contemporánea del país. Desde el punto de vista de la historiografía literaria, este hecho marcó un hito y fundó una tradición cultural que continúa hasta el presente.[358]

Las novelas y cuentos de La Violencia son en su mayoría de corte testimonial. Debido a la inmediatez de lo que narran, su característica principal es el predominio de lo anecdótico sobre lo literario. Asimismo, los autores de estas primeras narraciones tenían oficios diferentes al de la literatura, usualmente eran políticos, médicos, sacerdotes, periodistas, militares o guerrilleros. Como sobrevivientes o testigos escribieron su propia visión de los hechos a manera defensa y acusación, con un fin revanchista a través de la letra.[359] Inventaban o exageraban los hechos en favor de una denuncia que aplastara al rival; según fuera el caso, conservador, liberal o comunista. Fernando Ayala Poveda indica que la explicación del fenómeno para gran parte de ellos radicaba en la venganza, la persecución, el atavismo de la sangre y la quiebra de las instituciones fundamentales. De este modo, utilizaban la literatura como *pretexto* para comunicar un *contexto*, pero jamás un *texto.*[360]

[358] Augusto Escobar Mesa, "La violencia: ¿Generadora una tradición literaria?", *Gaceta Colcultura* 37 (1966): 23. El autor es uno críticos literarios que más atención ha puesto en el surgimiento y evolución de aquella narrativa, así como a sus representantes y diversas obras.
[359] Escobar, "La violencia…", 24.
[360] Fernando Ayala Poveda, "Realismo testimonial", *Manual de Literatura Colombiana* (Bogotá: Educar Editores, 1984) 346.

Una de las críticas más recurrentes contra la literatura de La Violencia es la sujeción a los acontecimientos, así como la falta de recursos propiamente estéticos, retóricos o reflexivos en la reconstrucción de los hechos y los personajes. Por ende, la tendencia al anecdotismo, el maniqueísmo y los estereotipos de la violencia. A falta de una versión más ajustada, aquellos relatos repercutieron en el imaginario social que quedó de la confrontación bipartidista y fueron tomados, en muchos casos, como lo que "realmente" pasó. Debido a eso llegaron a transmitir una visión parcializada del período, trasladando los prejuicios con los que fueron escritos a las generaciones siguientes.[361]

A pesar de las carencias estéticas que se le imputan, la literatura de La Violencia ha tenido una importancia en la reflexión histórica y sociológica que se ha hecho del período. Más allá de tratarse de buena o mala literatura, permite acercarse al fenómeno y comprender los discursos que generaron las partes enfrentadas. Del mismo modo, ha tenido un peso como fuente en la construcción de la memoria histórica. Después de todo, entre los episodios escabrosos de la barbarie y las cifras de muertos de color rojo o azul esos crudos relatos depositan la voz de las víctimas frente al silencio acordado por los estamentos del poder.

Aunque el Frente Nacional permitió recuperar la gobernabilidad y controlar la confrontación bipartidista, también ocultó las heridas de la violencia. Como explica Miriam Jimeno, se olvidó de los culpables y de las víctimas, acallando un trauma colectivo que requería un diálogo como principio básico para su superación.[362] En consecuencia, la

[361] Miriam Jimeno indica que las novelas de La Violencia, aunque no son descripciones ajustadas a la historia, son útiles para recoger y comunicar los sucesos del período. Sin embargo, deben ser analizadas como construcciones simbólicas que están atravesadas por valores y estereotipos de la sociedad en la que nacieron y de quienes las escribieron. En esa medida no se les puede exigir la verdad histórica. Son una verdad interpretativa en tanto cada novela es una visión particular de lo que sucedió. Jimeno, "Novelas de…" 77-100.
[362] Jimeno, "Novelas de…" 76-77.

literatura se convirtió en el único medio accesible para narrar y denunciar, ya que otros canales de expresión estaban cerrados o desprovistos del lenguaje personal y punzante necesario en términos de una reparación. Sin embargo, esos relatos dejaron la ambigüedad de una verdad que no se asumió, pues la literatura por sí sola no puede traducirse en justicia.[363]

El drama nacional de La Violencia contribuyó a despertar al país del aletargamiento cultural en el que había vivido por siglos. Ante una problemática tan ineludible, una nueva generación de escritores dejó de mirarse en el espejo europeo o estadounidense como únicos parámetros de la cultura, para mirarse en su propio espejo cultural. Los testigos letrados de los hechos se comprometieron con la labor de escribir sobre la historia sociopolítica contemporánea desde su propia óptica del mundo y con las herramientas literarias que disponían. Con una narrativa carente de tradición y sin condiciones adecuadas para fundar una, la literatura colombiana tomó las armas para reivindicar la historia de un pueblo, sus luchas, agonías, nostalgias y contradicciones.[364] A partir de entonces surgió una escritura que se inició como testimonio puro y crudo, pero que con el tiempo logró desarrollarse como una opción estética que cuenta con obras de gran alcance literario. Posterior a la narrativa testimonial conocida como literatura de La Violencia (1949-1967), devino una reflexión profunda por parte de los escritores colombianos que se expresó en la literatura sobre la violencia (1967 en adelante).[365] La diferencia principal entre la una y la otra, es que esta

[363] Jimeno, "Novelas de…" 100.
[364] Escobar, "La violencia…" 27.
[365] Como muestra de la falta de claridades en la periodización de la literatura nacional, en la bibliografía consultada al respecto se hallan otras denominaciones para estas dos fases de la literatura nacional como el "canon testimonial" y el "canon literario", entre otras más que sería dispendioso citar. Asimismo, existen variaciones en la cronología. Algunos autores plantean un período de transición entre una y otra etapa. Marino Troncoso considera que entre 1959 y 1960 se presentaron cambios significativos en esa primera literatura, "rupturas y transformaciones que se enlazan a nuestro presente". A partir de esos años, en sus palabras, se pasa

última logra un tratamiento más literario que histórico y más ficcional que testimonial del tema en cuestión.

La literatura sobre la violencia es una reflexión del fenómeno donde sobresale la ficción sobre lo testimonial. Se dejan de lado el cómo sucedieron los hechos, para preocuparse por las consecuencias de estos, y se reelaboran estéticamente los acontecimientos y los personajes. Los autores se distancian temporal y personalmente de los hechos y tienen como profesión algún oficio relacionado con la escritura como la literatura o el periodismo. En ese sentido, recrean literariamente otras vicisitudes del conflicto armado colombiano como los movimientos alzados en armas, los procesos de paz, el narcotráfico, el paramilitarismo, el sicariato, entre otros.

Aunque Arturo Alape cumple con las características de la segunda oleada narrativa sobre la violencia, considero que es también una figura en transición o ambivalente por su condición de "escritor-testigo". Como he argumentado, el testimonio hizo parte indisoluble de su obra y en esa medida su trabajo como autor estuvo inscrito en la línea del arte comprometido. Sus primeros textos en especial tenían clara intención política influenciada por los debates intelectuales de la época en la que incursionó en la literatura y por las directrices de su grupo político. Sin embargo, debió afrontar sus propios prejuicios ideológicos y estereotipos respecto a la violencia. Un proceso definitivo que lo llevó a cruzar varios caminos en el proceso creativo.

---

de la "literatura en la violencia" a la "literatura de la violencia". Marino Troncoso, "De la novela en la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960", *Universitas Humanística* 16, no. 28 (1987): 30.

3

DE LO TESTIMONIAL A LO HISTÓRICO. DE LO HISTÓRICO A LO LITERARIO

El Bogotazo *llena plenamente mi orgullo de escritor.*
Es un libro muy completo: ahí están mis pasiones, mi neurosis,
todos mis conocimientos, mi amor por la historia contemporánea de Colombia
A.A. (2006)

En el presente capítulo abordo y concluyo con uno de los períodos más sustanciales en la consolidación de Arturo Alape como autor e intelectual. En un principio describo algunos de los proyectos en los que participó que dan cuenta de la extensión de su compromiso político en otros campos del arte más allá de la literatura a mediados de los años setenta, como por ejemplo, su intervención en el teatro militante en la obra *Guadalupe años sin cuenta* (1975) y su participación en el periodismo de izquierda dentro de la revista *Alternativa* (1974-1980), medio de información crítico de la gestión del Frente Nacional, donde el escritor emprendió una labor de lucha contra lo que llamó el "olvido histórico".

Agregado a eso, analizo las alteraciones y permanencias evidentes en la obra de Alape, quien después de varios años en el oficio buscó transformar la carga ideológica que caracterizó sus primeras creaciones testimoniales en productos más literarios. Sin embargo, planteo cómo antes de poder desarrollar una narrativa realmente ficcional, toda su energía sucumbió ante los hitos de la historia política contemporánea del país a través de los testimonios de sus actores y protagonistas, que lo embarcaron en una gran saga histórica que inició con la construcción de *El Bogotazo: memoria del olvido* (1983) y que culminó con la biografía de Manuel Marulanda Vélez (Tirofijo). También destaco las especificidades de su labor historiográfica, la cual distó de los códigos disciplinares tradicionales y sus contradicciones frente a sus pares.

Por último, reflexiono sobre el distanciamiento político del escritor y su relación con la experiencia del exilio en Cuba a fines de la década del ochenta, donde retornó a su primer oficio en el mundo de arte: la pintura. Un hecho determinante que abrió la puerta a una intensa autoexploración biográfica que lo condujo finalmente a los caminos de la ficción en los años noventa.

3.1. Teatro militante y periodismo investigativo (1975-1980)

El encuentro de Arturo Alape con la dramaturgia nacional coincidió con la emergencia de una nueva generación de teatro que rompió con la tradición teatral precedente que se hallaba reducida a giras esporádicas de compañías españolas y cuyo reportorio se limitaba a la representación de obras de los clásicos peninsulares o contemporáneos españoles. Según Jaime Mejía, la aparición del nuevo teatro colombiano en la década de 1970 representó una renovación en contenidos, orientación y profesionalización que se relacionó de modo necesario con la irradiación de la Revolución cubana. Un estimulante del proceso de maduración de muchas de las manifestaciones culturales en toda América Latina.[366]

Para Claudia Montilla, la modernización del teatro nacional empezó con la generación de artistas de La Violencia, la cual buscó una revitalización de los lenguajes estéticos en todos campos del arte. En el ámbito de lo teatral, el trabajo de Enrique Buenaventura y Santiago García, encabezaron la reacción frente al teatro de corte costumbrista que había predominado desde la década del treinta del siglo XX.[367] Ya desde los años cincuenta empezaron a notarse innovaciones en la actividad teatral, particularmente en teatros de

[366] Jaime Mejía Duque, "El nuevo teatro en Colombia (1960-1975)", *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 26 (1976): 159-161. https://www.persee.fr/docAsPDF/carav_0008-0152_1976_num_26_1_2014.pdf (01/07/2019)
[367] Claudia Montilla V., "Del teatro experimental al nuevo teatro (1959-1975)" *Revista de Estudios Sociales* 17 (2004): 86.

jóvenes universitarios o aficionados, caracterizados por su estilo ecléctico, experimental y receptivo a la dramaturgia internacional que atrajeron el interés del público y de la publicidad hacia las artes escénicas.[368] En la década siguiente se sintieron las influenciadas del teatro épico, dialéctico o didáctico de Bertolt Brecht y el teatro documental de Peter Weiss, propuestas dentro de un enfoque marxista que llevaron a una práctica teatral de tono crítico y político. Un teatro preocupado por representar y reflexionar sobre los acontecimientos históricos, y que impulsó el desarrollo de piezas teatrales con un enfoque más local. Esos cambios se convirtieron en los motores de la modernización del teatro colombiano, y dentro de este el nuevo teatro fue una de las tendencias más destacadas por su óptica de clase y compromiso con el cambio revolucionario.

Con el salto cubano al socialismo y el bloqueo al cual ha sido sometida la isla, los intelectuales y artistas tomaron partido en contra de la colonización de la cultura, tan enérgicamente denunciada por Cuba.[369] Las contradicciones de todo tipo se agudizaron, las izquierdas se reagruparon y multiplicaron sus órganos de información, adoctrinamiento y vino el ascenso de la lucha guerrillera. En aquel momento la relación entre el arte y la política era lógica y natural así que era absurdo pensar, afirma Paulo León, que a alguien se le ocurriera hacer arte sin política.[370]

Por su parte Mayra Parra explica cómo el teatro fue una de las expresiones artísticas más sensibles a la alta politización de la sociedad colombiana de la época, empleado por las vanguardias políticas y artísticas como un arma de lucha para instruir, organizar y movilizar

[368] Mejía, "El nuevo teatro": 162.
[369] Mejía, "El nuevo teatro": 164.
[370] Paulo César León Palacios, "El Teatro La Mama y el M-19, 1968-1976", *Historia y Sociedad* 17 (2009): 218.

a distintos sectores. Un instrumento básico para la toma de conciencia y preparación ideológica del pueblo: "fuerza motriz de la revolución". Actores, dramaturgos e incluso grupos completos se alinearon con uno u otro proyecto político de izquierda y, en algunos casos, llegaron a convertirse en el brazo legal a través del cual las organizaciones clandestinas reclutaron militantes para la guerrilla.[371]

En el contexto nacional la lógica interna del movimiento teatral condujo a buscar contactos no solo con las guerrillas, sino especialmente con los trabajadores. En centros urbanos como Bogotá o Cali, ciudades industriales con un proletariado en ascenso, beligerante y organizado, portador de una experiencia política desde la época de Gaitán, se formaron lazos ideológicos entre los grupos de teatro y la clase obrera. De acuerdo con eso, existió una relación evidente entre el PCC y grupos como La Candelaria y el TEC, integrados por muchos militantes de esta organización, adscritos a la Corporación Colombiana de Teatro (CCT) y a la Confederación Sindical de Trabajadores de Colombia (CSTC) creada por el partido. No obstante, la actividad desarrollada por estos teatros no se rigió por los planes programáticos de dicha organización, ni siquiera cuando esta los apoyó por la posición ideológica revelada en sus obras.

La defensa de una autonomía artística con respecto a la práctica política fue una consigna expresada constantemente por parte de los dramaturgos. El TEC, dirigido por Enrique Buenaventura, planteó que la militancia en una organización no significaba el sometimiento a las necesidades más apremiantes de la lucha política y que, por lo tanto, no

[371] Parra 15. A ese respecto, Pablo León analiza la vinculación del Teatro Experimental La Mama con actividades subversivas. Su director Eddy Armando Rodríguez era uno de los colaboradores de la primera red urbana de las FARC dirigida Jaime Bateman junto a Peggy Ann Kielland y el actor Carlos Duplat, entre otros partícipes en la fundación del M-19. León, "El teatro La Mama" 223-226.

se debía convertir el arte en propaganda. El teatro La Candelaria dirigido por Santiago García procuró no confundir la labor de dramaturgos con las tareas que tenían como cuadros políticos; por eso utilizar la sede del teatro para reuniones de célula o alguna otra actividad ajena a la práctica teatral estaba supuestamente prohibido.[372]

Pese a esas tensiones entre el arte y la propaganda, se lograron discusiones que enriquecieron la experiencia cultural y política de la vanguardia artística y la proletaria en las que emergió la necesidad de orientar toda la actividad teatral hacia la investigación de la historia nacional: vía por la que se desembocó en la creación colectiva.[373] La autoría colectiva fue una metodología empleada por aquellos grupos politizados que buscaban romper con las normas del teatro tradicional. En palabras de Parra, era un método de creación que no se limitaba a una simple opción escénica, sino que era la forma correspondiente a una visión marxista de la poética teatral y de su función social.[374]

El nuevo teatro se desarrolló al lado de la militancia y, en la óptica de tal compromiso, el lenguaje escénico implicó supuestos incomparables e incompatibles con los del lenguaje anterior.[375] Sus empeños profundizaron la lucha ideológica en el interior del movimiento teatral e hicieron de este un factor decisivo del proceso sociopolítico en su conjunto y acabaron modificando la concepción de la vocación individual para la escena. Los dramaturgos afines a esta nueva metodología pensaban que las obras creadas de manera colectiva eran más ricas dramáticamente en comparación con las que eran producto de solo un individuo, pues contenían multiplicidad de puntos de vista, personajes, historias y

[372] Parra 98
[373] Mejía, “El nuevo teatro”: 165-168.
[374] Parra 47.
[375] Mejía, “El nuevo teatro”: 166.

situaciones que desataban la creatividad del pueblo al devolverle la posibilidad de saberse creador del arte y la cultura.[376]

En Colombia esa metodología fue aplicada por el Frente Común para el Arte y la Literatura, grupo de inspiración maoísta encabezado por Fausto Cabrera que reclamó ser pionero en la experimentación colectiva; el TEC, la aplicó de manera sistemática e incluso la sintetizó como método, y La Candelaria, la empleó en la elaboración de obras como *Guadalupe años sin cuenta* (1975), una de las representaciones más importantes en América Latina.[377] Tercera pieza teatral del grupo en la que participaron Santiago García como director e intérpretes fundadores como Patricia Ariza, Francisco Martínez, Fernando Peñuela, Alfonso Ortiz, Álvaro Rodríguez, Fernando Forero 'Policarpo', María Helena Sandoz e Inés Forero. Asimismo, intervinieron activamente cercanos a ese círculo como Arturo Alape, quien había observado la construcción de obras relevantes dentro del acervo de la creación colectiva como *Nosotros los Comunes* (1972) y *La Ciudad Dorada* (1973) durante su condición de clandestinidad, cuando fue albergado por la pareja en su residencia.

En ese período los textos de Alape habían sido empleados en montajes teatrales por su temática novedosa sobre la guerrilla; por ejemplo, *El Abejón Mono* (1971) del Teatro Experimental La Mama estuvo inspirado en el *Diario de un guerrillero y* los cuentos de *Las muertes de Tirofijo*. Una obra que se remonta hasta la colonia para tratar los orígenes de la guerrilla colombiana, los conflictos agrarios de 1930, el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán y la formación de guerrillas en la década 1950.[378] Además de eso, Alape colaboró con el Teatro

[376] Parra 47.
[377] Parra 48.
[378] Paulo César León Palacios, "Una experiencia estética de lo político: el teatro en Bogotá durante los años 1960 y 1970", *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local* 9.17 (2017): 67.

Popular de Bogotá (TPB) en la escritura del texto de una experiencia de espectáculo callejero con la obra *La suerte y El trabajo de conseguir trabajo*.[379] Sin embargo, su participación más significativa en el mundo del teatro fue a través de *Guadalupe* donde desempeñó un papel principal en la elaboración del guion de la obra: "[…] fue una hermosa experiencia la que tuve con 'La Candelaria' cuando creamos *Guadalupe años sin cuenta* y en donde participé desde la búsqueda de la historia hasta el montaje y redacción del texto, que hice finalmente, después de los resultados del trabajo en equipo y de las propuestas escénicas del grupo".[380]

La obra se estrenó el 11 de junio de 1975 y desde ese momento ha sido presentada en múltiples escenarios nacionales e internacionales convirtiéndose en la más exitosa del grupo; un reconocimiento que se vio materializado al ganar el Premio Casa de las Américas de Cuba en 1976. Alape indicó en su momento que "pensar que *Guadalupe* sobrepase más de 1.500 funciones en América Latina no es fácil. Que sea la obra más representada, y que se convierta en un hito duradero en el teatro colombiano, no estaba en el pensamiento del grupo".[381] La obra logró centrar la atención pública en una reflexión histórica necesaria que tanto la literatura como las ciencias sociales habían planteado, pero sin el alcance que tuvo en el teatro y de ahí gran parte de su éxito:

> Esta obra se convierte en factor decisivo en la historia del teatro colombiano, después de que en los años sesenta se publica el libro de *La Violencia en Colombia*, en cierta medida las ciencias sociales se quedaron atrás en el análisis del conflicto. Entonces el discurso artístico, especialmente el teatro y ciertas expresiones en el cine colombiano, fueron mucho más adelante en esa visión de desenterrar la historia reciente. Es decir, no

[379] Véase: "Obra de Teatro TPB y pre-guión sobre sicarios". Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 23, Carpeta 103, 1-81ff; "Guiones de cine y teatro basadas en obras de Arturo Alape". Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 23, Carpeta 104, 1-263ff.
[380] Isaías Peña Gutiérrez, "En la cercanía de la muerte la vida se hace colectiva [1982]", *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape*, ed. Carlos Vásquez-Zawadzki (Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003) 55.
[381] Jorge Prada y Fernando Duque, "Encuentro con Santiago García y 'la Candelaria'", *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape*, ed. Carlos Vásquez-Zawadzki (Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003) 251.

> fue un sentimiento vanguardista, ni nada por el estilo, sino que en un sentido mucho más profundo se plantearon estos análisis que luego las ciencias sociales retoman; aparece más adelante una literatura de la violencia. Pero creo que el teatro, en ese sentido, jugó un papel de pionero en la reflexión histórica.[382]

La presencia del autor en el montaje de la obra da cuenta de la relación entre literatura y teatro que dio origen a una dramaturgia nacional con identidad propia. Como parte de la renovación teatral iniciada en los años cincuenta, la literatura testimonial fue empleada para la creación de piezas teatrales ubicadas en la geografía del país. *Soldados* (1966), por ejemplo, es uno de los primeros montajes dentro de esa línea, basado en elementos dramáticos del primer capítulo de la novela *La casa grande* (1962) de Álvaro Cepeda Samudio, que retrata el viaje de un par de soldados enviados a reprimir las protestas contra la compañía americana *United Fruit Company*, en la que fueron asesinados gran parte de los huelguistas, en un dramático episodio conocido como la masacre de las bananeras (1928). Aunque no es una adaptación literaria, *Guadalupe* se enmarca en uno de los antecedentes más importantes del conflicto armado y social del país inspirado también en fuentes testimoniales.[383]

Alape en principio tenía la idea escribir un libro sobre Guadalupe Salcedo y la violencia de los años cincuenta. Para ese fin retomó una labor que había emprendido después de salir de la guerrilla cuando asumió individualmente la reconstrucción de una fase sustancial de la historia del movimiento campesino. El escritor contaba con una amplia documentación y testimonios obtenidos de primera mano para la elaboración de aquel libro, pero esa expectativa escritural se frustró o mutó por el encuentro con el grupo La Candelaria, que

[382] Prada y Duque 251.
[383] Ministerio de Cultura, *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012) 298.

determinó su trabajo en lo que fue el montaje de la obra. Aunque no existía una relación orgánica que permitía que diversos grupos sociales de base o colectivos artísticos vinculados al PCC tuvieran en el teatro un espacio de trabajo, representación pública o articulación política —como ocurría con el grupo Punto Rojo— en el caso de *Guadalupe*, Alape se convirtió en la vía de comunicación de la gente del teatro con la guerrilla de la FARC:

> Comencé un trabajo lento de reconstruir la historia del movimiento campesino, la historia del movimiento armado. Y recuerdo como imagen definitiva, imagen que tendrá influencia definitiva con la historia de *Guadalupe*.... En el año 69, estaba aún en Cali, Jacobo Arenas andaba por el Páramo de Sumapaz y yo fui a visitarlo. Entonces con él hablamos de la necesidad de reconstruir estas historias tan desconocidas para el país. Yo había decidido quedarme en la ciudad en función de hacer del oficio del escritor una actitud consciente y profesional. Y fue Jacobo Arenas quien me dijo con sus aires de profundo conocedor y participante activo de la historia reciente del país: "Mira, si quieres reconstruir parte de la historia de la guerrilla de los Llanos Orientales y la historia de Guadalupe, hay que ir a buscar al Capitán 'Veneno'. Conversación definitiva que viene a ser como el origen —origen documental— histórico de lo que sería la discusión inicial de la propuesta escénica de *Guadalupe años sin cincuenta*.[384]

El escritor viajó de manera clandestina a visitar al "Capitán Veneno". Un tolimense liberal, perseguido por el Estado en los años cincuenta, enrolado en las guerrillas de la época, quien vivía en la parte alta de los Llanos en un sitio conocido como La Cima, en el Cañón del Ariari (Meta): "hice el recorrido de Bogotá a Villavicencio por una endiablada carretera que parecía no tener límite en la infinidad de sus curvas; en Villavicencio encontré los contactos que me llevarían hasta Medellín del Ariari, un pequeño pueblo construido en las orillas del río Ariari por colonos *huidores* de la violencia en los años cincuenta".[385] Al caer la tarde, recuerda el Alape, atravesó a caballo el río La Cal para ascender lentamente y llegar

[384] Prada y Duque 228.
[385] Prada y Duque 228.

en la noche a La Cima. En el lomo de la montaña un campesino que lo acompañaba le dijo: "Compañero, llegamos a la casa del camarada Veneno".[386]

Aquel legendario personaje había sido soldado de Guadalupe Salcedo y participó a su lado en los más importantes asaltos, entre ellos, la toma del puesto militar de Orocué y el famoso asalto del Turpial, en el que cayeron en combate cien militares: la acción guerrillera más relevante de ese entonces (1952). También actuó con Dúmar Aljure, suboficial del Ejército que decidió desertar de sus filas para adherirse a la guerrilla llanera, pues sus convicciones políticas estaban al lado del Partido Liberal. A diferencia de muchos de los amnistiados, este se distanció del movimiento y armó su propio grupo después de la entrega de las guerrillas liberales a la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla.[387] Alape tuvo la oportunidad de grabar la conversación con el "Capitán Veneno" (que duró cerca de siete horas) y obtuvo otras entrevistas con antiguos guerrilleros de los Llanos como Aljure.[388] Se trata de un testimonio lleno de situaciones definitivas de la historia de La Violencia que luego fueron cruciales en la propuesta escénica y montaje de la obra:

> Fue, debo reconocerlo, un hermoso aprendizaje: era la voz que simplemente estaba diciendo, se debe buscar la historia de los hombres y desentrañarla en sus raíces en el entorno geográfico; esa voz señalaba con sabiduría que en el andar de huellas, había que buscar la memoria que yacía dispersa por los ríos que tienen para crecer en sus aguas, multitud de brazos como afluentes; esa voz aconsejaba escuchar con oído fino y sensible la música llanera, cruce de ritmos musicales, relatos de tantas historias de hombres, caballos y ríos, sitios y geografías.[389]

[386] Prada y Duque 229.
[387] Prada y Duque 232.
[388] Se conservan varias de esas fuentes testimoniales consignadas en manuscritos y grabaciones dentro del archivo personal de escritor como la entrevista al "Capitán Veneno", a Jaime Guaracas y los sobrevivientes Villarrica, entre otros. Véase: "Guerrillas del Llano (I-II)". BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 1, Carpetas 2-7; "Villarrica (I-IV)". BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 1-1A, Carpetas 4-7; "Jaime Guaracas (I-II)". BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 9, Carpetas 51A-51B. Las grabaciones no fueron sistematizadas dentro de la organización inédita del archivo, pero reposan en su totalidad en la Biblioteca Nacional de Colombia.
[389] Prada y Duque 231.

Alape compartió la grabación con La Candelaria y sus integrantes fueron persuadidos por el testimonio que escucharon a través de la voz narradora de "Veneno", quien describió detalladamente el conflicto interno del grupo insurgente, cuestiones de mando y unidad entre los diversos grupos en los que estaba dividida la guerrilla llanera y su distribución geográfica según los hatos ganaderos.[390] Por aquel entonces La Candelaria viajó a los Llanos Orientales a representar *La Ciudad Dorada*, y al regreso decidieron continuar tras las huellas de los llaneros insurgentes, inspirados a su vez por la exuberancia humana e histórica de esa geografía. Antes de que el grupo se decantara por la historia de Guadalupe Salcedo, Alape propuso una adaptación de su novela inédita *La marcha del Coreguaje*.[391] Sin embargo, al escuchar aquella entrevista, "comenzó a influir en el grupo la idea de que esa historia, era la historia de Guadalupe Salcedo, que debía buscarse no sólo por los caminos de conocer la historia sino por la lectura adecuada de la información, para luego acercarse a la estructura dramática".[392]

Para la creación la obra los integrantes del grupo realizaron primero un extenso ejercicio de investigación que contempló entrevistas a campesinos, políticos y exguerrilleros de la época cuyos testimonios fueron fundamentales en la elaboración de la pieza teatral. Asimismo, la indagación implicó la consulta de periódicos, documentos históricos y la apropiación de aspectos de la cultura llanera, particularmente del corrido llanero, una pieza

[390] Prada y Duque 232.
[391] Prada y Duque 236.
[392] Prada y Duque 237.

del folclore de esta región que se encuentra ligado a su tradición oral y que fue integrado magistralmente en la trama de la historia.[393]

Santiago García no quería que se contara la historia real de Guadalupe, sino que debía contarse una historia teatral, un acercamiento al conflicto histórico a partir de ciertos elementos dramáticos que descifraran el conflicto humano. El grupo se volcó a la búsqueda de ese conflicto a través de intensas sesiones de trabajo y surgieron múltiples versiones como fruto de las capacidades imaginativas de sus miembros hasta que la estructura final fue tomando forma. Se crearon escenas sueltas e imágenes que finalmente llevaron a la escritura de la obra a través de la improvisación. Respecto a esas sesiones de trabajo, Alape recordaba:

> Bien, teníamos a mano imágenes de dos muertes pero la historia teatral aún no estaba resuelta. Es cuando se comienza a trabajar de una manera, quizás para algunos despelotada, pero para Santiago era muy organizada, con un sentido de lo racional que apremia y acecha resultados, las sorpresas son apenas atisbos de alegría. Se impone la racionalidad de la disciplina teatral: el ejercicio constante no sólo del manejo del cuerpo sino la búsqueda de una mirada inquisitiva, teatral, creativa. Hasta ese momento, yo pienso que la persona más clara sobre todo el trabajo experimental con las improvisaciones era Santiago. Después yo aprendería el ejercicio de las improvisaciones, participando directamente en éstas, lo cual me serviría cuando comencé la etapa de escritura de los textos.[394]

Según plantea Claudia Patricia Fonnegra la creación y puesta en escena de *Guadalupe años sin cuenta* sigue los principios de la poética brechtiana, la cual produce en el público la posibilidad de reflexionar críticamente frente a lo visto, distanciándolo de una actitud pasiva, con el fin de que asuma una postura política. La propuesta central de Bertolt Brecht retomada por Santiago García y su grupo consiste en crear en el teatro el "efecto del distanciamiento",

[393] Miguel Alejandro Forero Figueroa, "El teatro y la memoria histórica colectiva; recordar en medio del conflicto: Guadalupe años sin cuenta", *Relacso*. *Revista Estudiantil Latinoamericana de Ciencias Sociales* 10 (2017): 13.
[394] Prada y Duque 238.

es decir, representar acciones cotidianas como novedosas, no reales, para observarlas de una forma objetiva. Esto se hace posible cuando se muestra lo inmediato como absolutamente nuevo y se trata de despertar en el público la capacidad de asombro.[395]

Con ese propósito la figura de un coro que comentara lo narrado a través de canciones y gestas jugó un lugar preponderante: permitió profundizar en la personalidad de los personajes y narrar al espectador la secuencia de los catorce cuadros que componen el montaje, los cuales dan cuenta artísticamente del contexto histórico en el que se inserta la obra. Los textos musicales fueron creados por Fernando Peñuela y Policarpo,[396] quienes se basaron en los corridos de los Llanos donde están todas las canciones que hacen alusión a Guadalupe Salcedo. Así comienza el coro entonando el *Corrido de los años sin cuenta*:

> *Pido permiso al trovero/*
> *para relatar la historia/*
> *de más ingrata memoria/*
> *que tiene el pueblo llanero/*
> *Fue por los años sin cuenta/*
> *que en todo Colombia entera/*
> *se desató la violencia/*
> *de una y de otra manera/*
> *Nos dicen los sabedores/*
> *que arriba manda un godo/*
> *y armó a los conservadores/*
> *para quedarse con todo.*[397]

[395] Claudia Patricia Fonnegra Osorio, "Memoria y olvido en *Guadalupe años sin cuenta*", *Revista Fundación Universitaria Luis Amigó* 2.1 (2015): 77-78.

[396] Katia González le preguntó al respecto a Sandro Romero Rey, quien dirigió el documental *El Teatro La Candelaria: recreación colectiva* (2007) que se hizo por los cincuenta años del grupo. Romero le dijo que las letras también formaron parte de la creación colectiva; es decir que Alape, Policarpo e incluso García debieron haber contribuido en las letras. Además, Santiago García contó en dicho documental que a partir de los relatos del Capitán Veneno comenzaron a hacer muchas improvisaciones para la construcción del relato. Entrevista a Katia González.

[397] Ministerio de Cultura, "Guadalupe años sin cuenta", *Teatro La Candelaria 45 años* (Bogotá: Milenio Editores e Impresores, 2011) 293.

La puesta en escena abre con el juicio mediante el cual un fiscal y un abogado con argumentos irrisorios tratan de demostrar quién tiene la culpa por el asesinato de Guadalupe Salcedo Unda, jefe supremo de las poderosas guerrillas liberales de los Llanos Orientales, asesinado en un confuso operativo policial en Bogotá, cuatro años después de haber firmado la paz con el régimen de Rojas Pinilla. Al igual que Salcedo, muchos otros líderes guerrilleros del Magdalena, Tolima, Huila y Santander fueron asesinados en hechos poco esclarecidos tras la entrega de armas. A pesar de que este personaje no aparece en la obra, la puesta en escena lo usa como pretexto para situar el contexto nacional en el cual se dio el nacimiento de la violencia de mediados de siglo, centrándose en cuadros de la persecución conservadora, la formación de las guerrillas liberales y la participación de militares colombianos en la Guerra de Corea.[398]

La ausencia del personaje protagónico permite teatralizar la polarización de la prensa y la tergiversación de los hechos que dejan en evidencia el choque entre la versión oficial y la versión oculta sobre la muerte del otrora general de los Llanos; quien llegó a comandar cerca de diez mil hombres armados y que puso a templar las élites del bipartidismo en Colombia. Alape comentó que "la idea de que no apareciera Guadalupe se fue formulando en el desarrollo mismo del proceso creativo […] se convirtió en una sombra gigantesca, [una] especie de tótem histórico; todo gira alrededor suyo, pero nunca aparece como personaje: su conflicto personal y el espíritu de su muerte histórica avasalla el ámbito general de la sala en cada representación. Un fantasma histórico en la sombra de la mirada".[399] La falta de justicia y el ocultamiento de la verdad en el caso agravaron dramáticamente la violencia de aquellos

[398] Forero 13.
[399] Prada y Duque 250.

años y por eso su muerte tiene un carácter altamente simbólico en la historia colombiana: es la representación de la traición a un líder guerrillero y su grupo que ha dejado las armas por la política.[400]

A grandes rasgos, el montaje de la historia se centra en dos personajes. Por un lado, el soldado Joaquín Robledo, quien prestó servicio militar obligatorio en los Llanos Orientales y se convirtió en una leyenda por su participación en la Guerra de Corea. Aunque la guerra fue exitosa, su proceso de degradación es evidente; después de ella se convirtió en un ser violento constantemente perseguido por el enemigo. El otro personaje es el campesino Jerónimo Zambrano, colaborador de Guadalupe Salcedo en las guerrillas liberales; a diferencia de este, no acepta el indulto propuesto por Rojas Pinilla y se consagra a la causa liberal para hacer justicia por mano propia. Son dos personajes campesinos de familias liberales, cuyas historias de vida se ven enfrentadas por los bandos del conflicto que les impuso la guerra. También son dos arquetipos en los que podría verse reflejada la fatalidad de las personas que han sido víctimas y verdugos del conflicto armado colombiano, porque han visto en sus opositores políticos a enemigos morales absolutos que hay que destruir.[401] El *Corrido de las razones diferentes* ofrece una valiosa descripción de aquellos personajes:

> *Vamos a contar la historia/*
> *de estos dos hombres valientes/*
> *que se jugaron la vida/*
> *por razones diferentes/*
> *Joaquín Robledo, el soldado/*
> *campesino tolimense/*
> *antes de ser enrolado/*

[400] Ministerio de Cultura, *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012) 298.
[401] Fonnegra 86-87.

ya tenía bien presente/
que si un día era soldado/
llegaría a ser teniente/
[...]
Y Jerónimo Zambrano/
llegó aquí hasta la llanura/
Venía huyendo del Tolima/
de la violencia tan dura/
[…]
Supo que en el Llano adentro/
los hombres en la espesura/
comandados por Guadalupe/
luchaban con gran bravura.[402]

La Candelaria siempre defendió la tesis según la cual el teatro debe operar como un antídoto contra el olvido: una parte de la labor cultural y política del colectivo teatral. Su propuesta estética, como la del nuevo teatro en general, buscó la posibilidad de reconstruir fragmentos de la historia colombiana, absurdos y dolorosos, pero necesarios en su reconocimiento para dar lugar a un proceso de afirmación y autocomprensión.[403] Para Alape la obra resuelve desde el punto de vista del discurso dramático, el conflicto social y político que vivió el país desde 1948 hasta 1957 cuando asesinan a Guadalupe Salcedo en las calles de la capital.[404] Del mismo modo, refleja cómo ese gran movimiento de las llanuras colombianas durante la fase final de su muerte histórica con la entrega de armas, nunca pudo desprenderse de la influencia ideológica del Partido Liberal, el cual pregonó e impulsó la lucha armada en Colombia, y luego la degeneró y la abandonó:

[402] Ministerio de Cultura, "Guadalupe años sin cuenta" 303-304.
[403] Fonnegra 77-78.
[404] Prada y Duque 249.

> […] pienso que la explosión posterior con *Guadalupe* se debe a que el hecho teatral se vuelve en sí una reflexión histórica; la reciente historia regresa como presente en escena; contradictorio y hermoso acercamiento entre el espectador y el escenario. Es decir, nos alejamos del hecho histórico para hacer una representación teatral como reflexión de esos acontecimientos. Luego el hecho teatral se convierte en una reflexión histórica; ahí es donde radica la importancia de *Guadalupe*. *Las guerrillas del Llano* de Franco Isaza está muy bien documentado, es un relato hermoso, pero no logra plantear la reflexión acerca del significado de la entrega de las guerrillas, a condición de qué, a condición de nada. Esa es como la gran reflexión que si logra la obra *Guadalupe años sin cuenta.*[405]

En términos generales, *Guadalupe* es la primera obra que empezó a hablar de las causas, del porqué de la guerra y quiénes eran los interesados. Señaló la dilatación del proceso y el encubrimiento de la verdad respecto a las razones por las cuales fue asesinado Guadalupe Salcedo. Representó el fracaso del primer acuerdo de paz entre el Estado colombiano y un grupo alzado en armas, debido al incumplimiento de las fuerzas militares a la amnistía declarada por el gobierno.[406] Con ello hace un llamado a la memoria y a la necesidad de que el Estado asumiera su responsabilidad en el conflicto armado colombiano. La estructura cíclica que presenta la obra, la cual empieza con la muerte real del líder guerrillero y cierra con su muerte histórica, también es diciente del análisis que pretende. [407] Una reafirmación de que la violencia política en la historia nacional pareciera repetirse cíclicamente:

> *Con respeto y con su venia/*
> *les pedimos su permiso/*
> *y aunque dejen esta sala/*
> *mediten bien lo que han visto/*
> *Esta historia que contamos/*
> *los invita para que piensen/*
> *que los tiempos del pasado/*

[405] Prada y Duque 251.
[406] Forero 14.
[407] Fonnegra 92.

se parecen al presente.[408]

La vinculación de Alape con la dramaturgia militante da cuenta de la extensión de su compromiso político, así como de sus distintas facetas artísticas. Otras de las dimensiones que exploró fue la investigación histórica a través del ejercicio periodístico. En ese sentido, uno de los trabajos más importantes de Alape fue su participación en *Alternativa*, una revista quincenal de tendencia izquierdista que se caracterizó por ser un medio de información crítico frente al oficialismo de la prensa. La publicación nació en 1974 como un proyecto periodístico comprometido con la causa socialista que puso en el debate público los conflictos sindicales, las luchas populares y las disputas políticas del momento. El proyecto también tuvo como pretensión política unificar la voz de los intelectuales de izquierda; aunque no consiguió tal unidad debido al enquistamiento entre posturas radicales, llegaron a convergir diversas tendencias de la izquierda democrática y defensores de la lucha armada pasando por comunistas, maoístas y anarquistas.

Alternativa, cuyo lema representativo y cabezote de portada era "atreverse a pensar es empezar a luchar", tenía algo de "tira piedra". Sin embargo, como los que "tiraban la piedra" eran algunos de los mejores escritores y periodistas del país, siempre se cuidó la elegancia en la prosa y en sus diseños.[409] La publicación estuvo liderada por Gabriel García Márquez, Enrique Santos Calderón y Bernardo García, además entre sus colaboradores se encontraban Orlando Fals Borda, Antonio Caballero, Jorge Orlando Melo, Daniel Samper Pizano, Estanislao Zuleta, Hernando Corral, Salomón Kalmanovitz y otros intelectuales del país. En la diagramación intervinieron el actor Carlos Duplat, entonces militante del M-19, Carlos

[408] Ministerio de Cultura, "Guadalupe años sin cuenta" 372.
[409] "Los 40 años de Alternativa", *Semana* (Bogotá) 13 de diciembre de 2014. https://www.semana.com/nacion/articulo/los-40-anos-de-alternativa/412071-3 (10/07/2019)

Duque, reconocido diseñador y fotógrafo, así como los pintores Diego Arango Ruiz y Nirma Zárate del Taller 4 Rojo encargados del arte gráfico en algunos números.

La revista se destacó por un estilo ingenioso en sus títulos, caricaturas punzantes, fino humor y lenguaje audaz que sacudió la prensa política tradicional de ese entonces. Posicionó los problemas centrales que no querían ser abordados en la agenda informativa e incluso llegó a convertirse en un medio de comunicación incómodo para el establecimiento. Así marcó una época valiosa del periodismo nacional durante seis años. Sin embargo, el proyecto llegó a su fin en 1980. Se ahogó por falta de dinero al vetar la pauta publicitaria, los roces con varios poderes y las fisuras ideológicas que se presentaron desde su inicio.

Alape fue uno de los colaboradores en la sección de "Historia Prohibida", donde publicó una popular serie titulada "El bandolerismo en Colombia" la cual está compuesta por alrededor de treinta crónicas históricas que versan sobre la Violencia de mediados del siglo XX. La serie abrió con el capítulo "La geografía del miedo". Una ambientación del clima social durante los peores años de La Violencia, vista a través de un viaje en bus desde Cali hacia Bogotá y en la que se presenta el trabajo de Alape de la siguiente forma:

> Esta crónica es el comienzo de una serie que escribirá Arturo Alape sobre los orígenes, desarrollo y perspectivas históricas del bandolerismo en Colombia: sus influencias en el proceso de las luchas agrarias y en la descomposición del campesinado, así como sus relaciones con los partidos liberal y conservador. Estas crónicas, que tratan de aspectos específicos del bandolerismo y la violencia no analizados hasta el presente, son el producto de una cuidadosa investigación, apoyada no sólo en la bibliografía existente, sino entrevistas y el contacto directo con quienes vivieron esa experiencia. Arturo Alape es autor de "Diario de un guerrillero" y de "Las Muertes de Tirofijo". Trabajó con el grupo teatral de La Candelaria en la investigación histórica, montaje y textos de la creación colectiva de "Guadalupe años sin cuenta". Actualmente termina un libro sobre la vida y muerte del jefe guerrillero liberal Guadalupe Salcedo.[410]

[410] Arturo Alape, "La geografía del miedo", *Alternativa* 74 (1976) 30. Encabezado de la presentación de la serie del "Bandolerismo en Colombia".

Para ese entonces el Frente Nacional acababa de concluir con un balance negativo. Aquel pacto político que pretendió ser una redención de la confrontación bipartidista, redundó en las causas de la violencia debido a su naturaleza excluyente e inequitativa, llevando así a la prolongación del conflicto y a la radicalización política de la sociedad. En ese contexto el periodismo también fue un medio de disputa ideológica. Por un lado, estaba la "gran prensa" monopolizada por el establecimiento y cuyas estrategias discursivas estaban dirigidas a defender la labor del Frente Nacional; encubriendo los acuerdos burocráticos que se hicieron por debajo de la mesa en favor de los gremios económicos y sin importar el costo social. Por el otro lado, estaba la prensa opositora representada en proyectos alternativos de información encabezados por los disidentes políticos y quienes emplearon diversos órganos de difusión como medios de denuncia, desnudando al sistema que buscaban cambiar, develando sus crímenes y reescribiendo la historia "desde abajo":

> Cuando se leen las noticias de los periódicos, inmediatamente se hace una relación, quizá simple: la noticia diaria, el [hecho] cotidiano configura en su proceso la historia que pudiéramos llamar presente. Mas no deja de ser una relación sutil. Por cuanto la lectura momentánea de la prensa no promete las posibilidades del puente entre la noticia y sus antecedentes. Se puede establecer "el puente", en la memoria de un lector documentado. Sin embargo, cuando se recurre a una nueva lectura de la noticia que fue diaria la cual se ha convertido en hecho histórico, nos encontramos con algo sorprendente: la misma noticia, por el albur del manejo o manipulación de la información por la prensa, ha perdido su historia. La noticia se ha transfigurado. Si antes [hizo] referencia a un "hecho" cierto, ahora alude a una mentira, ya establecida históricamente. Es decir que con el correr de los tiempos, con la noticia sinuosa de la información "dirigida", la prensa en nuestro país ha logrado cimentar una actitud ahistórica frente a la historia que en ella misma hemos leído. Ya no es la suma de hechos sociales, políticos y económicos en su dinámica contradictoria a la que configura esa historia como proceso. No. Existe ya un criterio que se ha impuesto: se manipula la información para que juegue el papel debido en las circunstancias políticas, la de las clases dominantes para que luego aparezca la historia que necesitan.[411]

[411] Arturo Alape, "El decreto del olvido histórico", *Alternativa* 109 (1976): 30.

Alape no podía olvidar que cuando su generación logró la caída del régimen de Rojas Pinilla y se instauró el Frente Nacional, sintió que otra vez se había impuesto el silencio: "Tanto que en el año 62, hubo un acuerdo en todos los periódicos, salvo "El Espectador", para implantar la autocensura. Y un periodista del Tolima llamó a este acuerdo el "olvido histórico"".[412] Por eso confrontó la versión oficial haciendo uso de la memoria oral y de algunas situaciones cotidianas menos presentes en la memoria colectiva para mostrar la "otra cara de la moneda" frente a la historia instituía por los gobiernos sobre la Violencia.[413]

Alape reflexionó sobre los "años del terror" durante el mandato de Laureano Gómez al que hace referencia infatigablemente en sus columnas, analizando algunas de sus acciones, discursos y personalidad.[414] Asimismo, enfatizó en la responsabilidad de los mandatarios Mariano Ospina Pérez y Gustavo Rojas Pinilla en el desarrollo de la confrontación bipartidista;[415] y trajo a colación los antecedentes de esta con la violencia liberal[416] y los problemas por la tierra en los años treinta.[417] Igualmente aludió con frecuencia a la represión estudiantil y sindical en los años de La Violencia, protagonizada no solo por el accionar del Ejército y la Policía Nacional, sino también por el Servicio de Inteligencia Colombiano (SIC). Una labor que obedeció a su concepción comprometida del oficio de escritor, que como parte de un sector de la intelectualidad de izquierda vinculado al PCC, se preocupó por revisar la

[412] Luis Ernesto Lasso, "No ofrendaría la vida a un país absolutamente injusto", *Región y cultura* (2003): 4.
[413] Véase: Arturo Alape, "Frente Nacional: la "otra" violencia", *Alternativa* 77 (1976): 30-31; "La nueva violencia alavarista", *Alternativa* 110 (1976): 30-31.
[414] Véase: Arturo Alape, "La patología laureanista", *Alternativa* 76 (1976): 30-31; "La verdad de la tortura, la verdad Laureano", *Alternativa* 77 (1976): 30-31.
[415] Véase: Arturo Alape, "Conversaciones con un presidente pájaro", *Alternativa* 78 (1976): 30-31; "La godificación de la policía", *Alternativa* 81 (1976): 30-31; "Los "chulavitas": "a sangre y fuego", *Alternativa* 83 (1976): 30-31; "Rojas Pinilla el ejército y el poder", *Alternativa* 101 (1976): 30-31.
[416] Véase: Arturo Alape, "La violencia liberal", *Alternativa* 85 (1976): 30-31; "Crónica roja del liberalismo", *Alternativa* 86 (1976): 30-31.
[417] Véase: Arturo Alape, "La implacable ley de hacienda", *Alternativa* 87 (1976): 30-31; "Las costumbres en la hacienda latifundista" *Alternativa* 88 (1976): 30-31; "Los conflictos agrarios de los años treinta", *Alternativa* 89 (1976): 30-31.

historia nacional con el fin de "esclarecerla" bajo el prisma ideológico que defendía y frente al "oscurantismo" de la historiografía:

> Sin duda alguna, si algo hay que [reconocerles] a las clases dirigentes colombianas es su capacidad de olvido histórico. La historia para ellas, escomo una arcilla que se puede moldear con la facilidad acuñada en la necesidad del momento político. Si algo ocurrió, se oculta. Si ese hecho es necesario revivirlo, entonces incluso, se decretan honores para que quede estampado en definitiva en la mente del país. Además, hay que reconocerlo, las clases dominantes no sólo manejan a su arbitrio la historia del país, sino que también han logrado utilizando un borrador muy especial "hacer que nuestro pueblo conozca la "versión oficial de esta historia", y reconozca en esta historia su propia historia.[418]

Sin negar ese peso ideológico de aquellas crónicas, es evidente que Alape ejecutó un tipo de periodismo investigativo mucho más maduro que el de sus crónicas en los periódicos de la Juco, donde aprendió el oficio de la escritura de forma empírica hacía más de una década atrás. Gran parte de las denuncias que arrojó desde aquella prensa partidista como joven agitador político las documentó luego con otras experiencias durante su ejercicio profesional.[419] Alape realizó un trabajo crítico y argumentado no solo con testimonios, sino con documentos, referencias bibliográficas, estadísticas y prensa de la época. Su labor como periodista en fue a su vez un antecedente de lo que sería su labor como historiador "heterodoxo": "Comencé a partirme en tres: trabajar para la subsistencia, trabajar para ganar dinero y pagar mi tiempo de escritor y sacar todo el tiempo posible para escribir. […] Escribí durante tres años en *Alternativa*, hice un periodismo de profundidad de carácter histórico, en casi [treinta] crónicas escribí una especie de historia periodística sobre la Violencia en

[418] Arturo Alape, "El bandolerismo según un olvidadizo presidente", *Alternativa* 82 (1976): 30.
[419] Uno de sus temas más recurrentes fue la Guerra de Corea. Véase: Arturo Alape, "Los libertadores", *Alternativa* 79 (1976): 30-31; "Trueque de hombres por dinero y armas", *Alternativa* 80 (1976): 30-31; "Cendales: por qué se hizo rebelde", *Alternativa* 84 (1976): 31-30; "La dramaturgia militar y la soberanía nacional", *Alternativa* 99 (1976): 30-31; "La guerra de Corea: las hazañas del Batallón Colombia", *Alternativa* 100 (1976): 30-31.

Colombia. Esa experiencia hizo que comenzara a meterme a trabajar en algunos temas específicos de historia contemporánea del país".[420]

Inició una faceta abocada a la génesis de la guerra colombiana, donde Alape racionalizó los traumas del abuso estatal de aquella época que lo marcaron a él y a su generación a través de la investigación histórica y el periodismo de izquierda. Esa obsesión intelectual a la que consagró varios años repercutió en la idea del *El Bogotazo: memorias del olvido* (1983) e ideas posteriores relacionadas a ciertos momentos de La Violencia como la biografía de Manuel Marulanda Vélez (Tirofijo), sobre todo el primer tomo que aborda al enfrentamiento entre "limpios" y "comunes" que transformó la autodefensa campesina en guerrilla revolucionaria.[421] Después de aquella labor, Alape pasó nuevamente a cultivar la narrativa y a plantearse una transición significativa dentro de su obra.

3.2. Virajes en el compromiso del autor: ¿de lo ideológico a lo literario?

Tras esa intensa actividad desarrollaba en distintas dimensiones del arte comprometido como el teatro militante con *Guadalupe años sin cuenta*, el periodismo de izquierda en *Alternativa* y el cine documental con Jorge Silva y Marta Rodríguez en el mediometraje documental *Campesinos* (1975), donde el Arturo Alape participó en la elaboración del guion, se concentró nuevamente en la escritura de su obra literaria. Al plantearse su siguiente obra, trató de explorar criterios diferentes a los anteriores y buscó una mediación entre la estructuras textuales y sociales a través del lenguaje. Sin embargo, siendo un escritor que llegó a la literatura con una experiencia política de muchos años, donde formó una

[420] Peter Faecke, "Viaje forzado", entrevista del periodista alemán Peter Faecke con el escritor colombiano Arturo Alape (2001). http://arturoalape.blogspot.com.co/2006/08/entrevista-por-peter-faecke-diciembre.html (06/02/18)

[421] Véase: Arturo Alape, "El viernes sangriento", *Alternativa* 90 (1976): 30-31; "La amarga pacificación", *Alternativa* 102 (1976): 30-31; "La descomposición de la guerrilla liberal", *Alternativa* 104 (1976): 30-31.

concepción del mundo y de la vida, no le fue fácil afrontar las tensiones entre lo político y literario.

Una discusión que dividió a los escritores de aquella generación y que refleja las tensiones de orden ideológico en el campo intelectual de los años setenta fue la defensa de la literatura de compromiso contra la literatura "pura". En el concepto de Isaías Peña Gutiérrez, la falta de libertad para escribir lo que a cada quien le venía en gana según su posición social e ideológica minó la efervescencia de esos años. Los códigos ideológicos traumatizaron los códigos estéticos y los temas como los protagonistas resultaron satanizados. Tanto así que la representación literaria de un obrero, por ejemplo, llegó a causar el rechazo de algunos autores. Fueron "errores recíprocos" que indujeron a inútiles polémicas entre escritores con grandes dotes hasta el punto que algunos se trasladaron a temas de la antigüedad o del futuro, evadiendo de ese modo las discusiones sobre el presente.[422] Se generó una nueva situación para los escritores, quienes buscaron superar la postura ideológica de cierta literatura, como el realismo socialista, el cual pretendía enseñar dogmáticamente la existencia de un paralelismo entre la realidad literaria y la realidad social. Pero al mismo tiempo, ello condujo a que se escribieran cuentos inocuos al no querer tocar una de las constantes inalienables del ser humano, como es la de su sociabilidad política, y a la ingenuidad de escribir cuentos panfletarios sin ningún oficio literario o sin ninguna relación con la historia verdadera de los individuos de carne y hueso.[423]

Luego de varios años en el oficio, Alape empezó a preguntarse cómo resolver las tensiones entre la literatura y el discurso político al que estuvo ligado por su formación en la

[422] Isaías Peña Gutiérrez, *La narrativa del Frente Nacional y el estado de sitio* (Bogotá: Fundación Universidad Central, 1982) 57.
[423] Peña, *La narrativa* 110.

militancia comunista. Un cambio que se relacionó con las trasformaciones de su generación y pudiera decirse también con la evolución natural de la existencia de los individuos. Las necesidades ideológicas de antes dieron paso a otro tipo de prioridades como la búsqueda de una mayor exploración estética e incluso llegar a un público más amplio y trascender su círculo político:

> [...] hay un cambio de enfoque en mi trabajo literario y tiene relación con el conflicto que a veces se establece entre el discurso literario y el discurso ideológico. Me explico. En mis primeros libros ese conflicto es evidente. Sentía el peso de dar una respuesta más que literaria, política a las situaciones que estaba narrando. Sucedía que mi formación literaria obedecía más a intereses inmediatos de una actividad de militante político. Es decir, anteponía lo ideológico a lo literario, no había desglosado las dos instancias en sus propias esencias. Necesitaba expresar la experiencia política vivida y lo hacía con un discurso que representaba esa dualidad, en su forma literaria y en su contenido ideológico. Esa confusión fue aclarándose mediante el ejercicio literario, al entender que la literatura no puede dar soluciones ni respuestas a una determinada problemática social, que siendo como lo es la literatura una forma de conocimiento, profundiza y hace más compleja esa realidad sustraída de ella y de nuevo imaginada por el hecho creativo.[424]

Después de tres años de trabajo, el escritor publicó su tercer libro *El cadáver de los hombres invisibles* (1979) que al igual que sus predecesores tuvo como inspiración las experiencias viscerales durante su trasegar político. No obstante, dicho trabajo marcó cierta ruptura con respecto al *Diario de un guerrillero*, el cual tuvo un criterio netamente testimonial o con *Las muertes de Tirofijo* donde empezó a incluir elementos literarios en su narrativa. A diferencia de estos, Alape describió *El cadáver de los hombres invisibles* como un libro esencialmente de "transición" de lo testimonial a la literatura o como el paso definitivo de una literatura poderosamente influida por el punto de vista ideológico hacia un

[424] Peña, "En la cercanía" 55-56.

hecho creativo eminentemente literario: "Eso sí, sin perder de vista sus propios contenidos e ideologías. Este es mi proceso y así lo podría caracterizar".[425]

Conforme a eso, Carlos Vásquez-Zawadzki considera que Alape siempre fue un autor comprometido con la transformación política y social del país, que asumió la literatura como una forma de conocimiento que profundiza y hace más compleja la realidad. Por eso la libertad de acción y de pensamiento, entre otras dimensiones de la realidad ficcional en lo onírico, la asunción de la soledad y la conciencia mágica hacen parte de *El cadáver,* donde Alape empezó a comprender que los personajes, así como el escritor, tienen la misma libertad de acción y de pensamiento en el mundo creado.[426] Debido a eso fue uno de los libros que más satisfacción le produjo:

> Cuando publiqué *Diario de un guerrillero,* los personajes que en él aparecen se reconocieron en mis historias mientras yo refería hechos reales, pero se desconocían a medida que la ficción entraba a jugar su papel en el libro. Eso me trajo algunos problemas personales, y pensé entonces que yo no escribía sólo para un núcleo pequeño de lectores. En *Las muertes de Tirofijo* rompo un poco con aquellos lectores obligados, aquellos lectores tiranos, ya que había comenzado a adentrarme en la literatura colombiana y me daba cuenta de que caía en lo mismo que criticaba en otros: una literatura ideológica, un manejo idílico de los personajes que sólo vivían la vida que les insuflaba el autor. Medité sobre ese asunto y se libró en mí una lucha intensa y dolorosa, al cabo de la cual me percaté de que la literatura permite una visión más amplia de la vida de la que dan los compromisos personales. En *El cadáver de los hombres invisibles,* aunque parta de historias reales, los personajes tienen vida propia y capacidad de cambio.[427]

Para Camilo Jiménez, de aquellas palabras se puede inferir que el autor adoptó una posición más libre y menos dogmática en su obra con relación a su ideología, a la posición

[425] Bedoya, "Una conversación" 63.
[426] Vásquez-Zawadzki, "Los caminos" 17-18
[427] Ciro Bianchi Ross, "Arturo Alape - El rescate de la memoria [1988]", *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape,* ed. Carlos Vásquez-Zawadzki (Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003) 146.

oficial del PCC o de las FARC. De ahí que en su libro de cuentos, aunque basado en la realidad social del momento, predomine la fantasía.[428] Para Augusto Escobar *El cadáver de los hombres invisibles* recrea historias de vida que cabalgan entre la ficción y la realidad a través de las cuales el escritor hizo desfilar una comunidad de seres unidos por un mismo sentimiento: el despojo de sus tierras, el exilio permanente y el afán desesperado por hallar un apoyo para sus afectos, entre otros aspectos que revelan el estado de desamparo absoluto de la gente del campo colombiano.[429]

Respecto a la intención del libro, Alape planteó la importancia de asumir la violencia desde otro punto de vista, porque sentía que el tema se había convertido en una especie de estereotipo o de camisa de fuerza que redundaba en la dimensión exterior del conflicto, el cual casi siempre se formulaba a partir de acciones como el desalojo a los campesinos de sus tierras por incendio, amenazas o la expansión latifundista y la violencia física de todo tipo, desde la violación de mujeres en el campo, hasta la más brutal expresión del estado primitivo humano.[430] Sin embargo, el autor puso su interés en las repercusiones psicológicas de la violencia, para expresar dimensiones humanas más profundas, como el drama interno de quienes han vivido el conflicto y la mentalidad de la gente del campo.[431]

De ese modo, los cuentos expresan, por ejemplo, la pesadilla que significó para muchos esa violencia física, la cercanía de la muerte o el hecho de sondear la soledad que carcome a las personas y el deseo de compañía en esas circunstancias de la guerra. Una situación con la

[428] Camilo Jiménez, "Elementos para una valoración de la obra de Arturo Alape", *Revista de Estudios Colombianos* 37-38 (2011): 63-64.
[429] Augusto Escobar Mesa, "Arturo Alape: Amanuense de la memoria en tiempos de olvido", *Cuatro náufragos de la palabra: Diálogo compartido con Héctor Abad Faciolince, Arturo Alape, Piedad Bonnett, Armando Romero* (Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2003) 76.
[430] Pena, "En la cercanía" 57.
[431] Jiménez 65.

que Alape buscó replantear la idea de la soledad como enfermedad cultural o un mal de la pequeña burguesía.[432] Es interesante, además, el tratamiento que le da el autor a los temas del erotismo y de las relaciones sentimentales dentro del mundo campesino y guerrillero; escenarios en los que se presenta el rompimiento de los afectos o de la dependencia emocional entre las parejas, e incluso se evidencian conductas machistas. A ese respecto, uno de los relatos trata el extrañamiento que siente una mujer campesina durante la espera de su compañero en las plataneras, mientras sabe que él permanentemente montado en su canoa, va en busca de otras fuentes de deseo escapando de ella. A pesar de los estragos del tiempo, esta lo único que ansía es su regreso: "si no vivo por lo menos muerto. Yo lo entierro aquí mismo y por lo menos lo tengo cerca".[433]

Sobre la estructura de la obra, *El cadáver* se compone de tres momentos: "La fabulación de la selva", "La fabulación de la conciencia" y "La marcha". Cada una de estas partes abre con una pequeña fábula donde el escritor personifica al río Coreguaje como un río que siente, piensa y anda: "es la nueva versión fabulada o recreada del tema de la violencia. Pero es una fabulación sin moralejas, en que el lector debe encontrar sus propios significados".[434] Según el mismo autor, aquel texto era una vieja idea de replantearse el tema de la violencia en sus comienzos, en su etapa más cruda, la que tuvo por parte del campesinado una respuesta inicial casi mágica, donde se preocupó por estructurar un lenguaje que tuvo su origen en el mismo conflicto, pero con una nueva estructura y significados que

[432] Edda Pilar Duque Isaza, "Arturo Alape sondea otras dimensiones [1982]", *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape*, ed. Carlos Vásquez-Zawadzki (Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003) 92-93.
[433] Véase: Arturo Alape, "El hombre de la canoa", *El cadáver de los hombres invisibles* (Bogotá: Editorial La Oveja Negra, 1985) 105.
[434] Peña, "En la cercanía" 57-58.

le dieran una mejor cohesión a la historia.[435] Así comienza una de las fabulas queda vida al río:

> Los brazos del Coreguaje son largamente enlomados, enrizados en árboles y cruzados en la marcha por sus playas y sus márgenes, con codos en sus esquinas y sus manos aguanosas agarran lo que quieren, vivo o muerto, animal u hombre. Son tan fuertes que ahogan las aguas mismas, las trituran, las hacen pedir auxilio en espumas como si fueran [babaza]. Para hacerlo se valen de la fuerza de sus remolinos, redondel que sube y baja y todo lo que agarra lo vomita, como si estuvieran hastiados. Violentamente. Calmadamente. Todo depende de su estado de ánimo. Los hombres que conocen los brazos del Coreguaje, que conocen de su vida, cuando crece prefieren no pasarlo a brazo partido. Los hombres no utilizan la fuerza bruta para enfrentarse al Coreguaje. Cuando quieren pasarlo en ese estado de violentez [sic.] lo hacen a piso, corriendo en sesgo y agarrados de sus manos. Es la fuerza común del hombre y El Coreguaje la respeta.[436]

La presencia del río Coreguaje es transversal a lo largo de la primera narrativa de Alape. Aquel río se ubica en el departamento del Caquetá y su nombre tiene relación con la tribu de indígenas que lo habitaban. El escritor lo describió como "un bello y sonoro nombre puesto a un río".[437] El Coreguaje, explicó Alape, se convirtió en una especie de mediación para liberarse del peso del historicismo o de los condicionamientos de la misma situación territorial sobre el que creó todo un mundo geográfico y literario para la elaboración de su propia obra. Según refiere Luis Iván Bedoya, el Coreguaje fue para Alape como una especie de Macondo, Santa María o Cómala.[438]

Sin embargo, muchos y distintos ríos lo marcaron a lo largo de su vida. Cuando estudiaba pintura, salía a buscar el río Cali para retratar sus paisajes grises diluyendo los

---

[435] "Tesis «Tirofijo y sus muertes: una leyenda. Análisis de la narrativa guerrillera de Arturo Alape» de la Université Paris III de Priscilla Albrecht", París, 1978. BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 35, Carpeta 150, f. 112.
[436] Arturo Alape, *El cadáver de los hombres invisibles* (Bogotá: Editorial La Oveja Negra, 1985) 13.
[437] Luis Iván Bedoya M., "Una conversación de fondo con Arturo Alape. De lo testimonial a lo literario [1980]", *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape,* ed. Carlos Vásquez-Zawadzki (Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003) 66.
[438] Bedoya, "Una conversación" 65-68.

óleos. Luego vinieron las imágenes fúnebres del río Cauca que asociaba al tren de la muerte de la dictadura de Rojas Pinilla, cuando lazaban a sus aguas los cadáveres de la gente que había sido víctima de la violencia. Finalmente, como dirigente político conoció innumerables afluentes en su caminar por el país, entre los que destacó además del Coreguaje, el Ariari y el Carare. Ríos que se trasformaron en figuras literarias de su obra. En este último, como petición del escritor, fueron esparcidas sus cenizas al morir.

Mientras trabajaba en la escritura de *El cadáver,* Alape volvió a retomar *La marcha del Coreguaje* con la intención de publicarla de una buena vez y para finales de años los setenta indicó que: "tengo ya una formidable acumulación de información. Ya va siendo hora de que la termine".[439] Valga recordar que la idea de esa novela que nació con uno de los cuentos de *Las muertes de Tirofijo,* y trata sobre la marcha emprendida por un grupo inmenso de familias de una de las primeras zonas de autodefensa campesina. Sin embargo, Alape nunca llegó a terminar esa obra posiblemente porque quería dejar atrás el monte para avanzar en su exploración creativa: "pero el monte no se deja olvidar. Guarda miles de secretos. [Cuando] se cuente la verdad, así como habrá que admitir las violencias más allá de los derechos humanos que cometieron los grupos armados, así mismo habrá que reconocer las causas que produjeron tanto exterminio".[440] Como lo insinúa Gabriel Restrepo, la carga testimonial de *La marcha* contradecía la búsqueda literaria que había emprendido el autor en ese momento.

[439] "Tesis «Tirofijo y sus muertes: una leyenda. Análisis de la narrativa guerrillera de Arturo Alape» de la Université Paris III de Priscilla Albrecht", París, 1978. BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 35, Carpeta 150, f. 112.
[440] Gabriel Restrepo, mensaje de correo electrónico a la autora, 18 de diciembre de 2017.

Su mayor valor era a la vez su principal defecto. De modo tal, Alape la dejó de lado junto con el amplio material testimonial que había coleccionado y que no empleó en su totalidad.[441]

Alape no quería ser encasillado en cierto tipo de narrativa y fue tentado por varias líneas de trabajo a lo largo de los años. En unas con gran acierto y en otras con desacierto; la poesía, por ejemplo, fue un género que el escritor exploró como un impulso errático en los estertores de su vida.[442] *La marcha* al igual que otras de sus ideas se transformaron o en definitiva nunca se publicaron; pero la idea dar vida al río Coreguaje, como protagonista del destino de los seres que habitan sus cuentos, es propia de esa historia inédita. Alape indicó que *El cadáver* también pudo haberse llamado "el relato o los cuentos del Coreguaje" porque todas las historias, conservando su particularidad, suceden en sus montañas, riberas o selvas. De esa forma, el río es elemento que le otorga una unidad propia al libro como una aproximación a posibles novelas. En sus libros de cuentos cada historia tiene relación con otras y los personajes se conocen dentro de ese ámbito literario y geográfico.[443]

Augusto Escobar estima que la estructura tripartida del libro, termina convirtiendo al río Coreguaje en un protagonista único, "antropomorfizado" y mitificado en su poetización. Algo que también puede observarse en *Las muertes de Tirofijo*, el cual gira entorno a la imagen única, mítica y legendaria de dicho guerrillero. Visto así, explica Escobar, pareciera que el escritor hubiese buscado una unidad esencial en todos sus cuentos como variantes de una hipotética forma novelada como lo hizo Juan Rulfo en *El llano en llamas* (1953) y *Pedro*

[441] Entrevista de Melisa Suaza Arias a Katia González, Medellín, 15 de noviembre de 2018. Katia considera que el escritor dejó atrás esos testimonios porque no quería ser etiquetado como narrador del mundo guerrillero porque quería ser reconocido también en otras esferas artísticas e intelectuales.
[442] Véase: Arturo Alape, *Luz en la agonía del pez* (Bogotá: Ediciones San Librario, 2004); "Manuscrito Luz en la agonía del pez". BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 14, Carpeta 69B, ff. 1-65.
[443] Bedoya, "Una conversación" 66-67.

Páramo (1955) o Manuel Mejía Vallejo al hacer un conjunto de cuentos su novela *El día señalado* (1966).[444]

Respecto a eso, Alape comentó sobre su interés en que el lector pudiera meterse dentro de sus libros, bien fuera a leer uno solo de sus relatos o el libro completo, buscando diferenciarse de algunos escritores que publicaban libros de cuentos sobre la base de antologías personales de varios periodos narrativos, sin que haya una unidad que atraviese la obra de principio a fin. No obstante, en un libro de cuentos posterior como *Julieta, los sueños de las mariposas* (1994) el autor rompió con aquella idea de unidad; pero ese fue otro momento de su trabajo literario, cuando se alejó del campo y regresó a los recuerdos de la casa de inquilinato en Cali para emplearlos en la construcción de su obra narrativa: "no si sé la falta de unidad de [aquel] libro se deba a la no unidad de la existencia del [individuo] en la ciudad. Es un problema que [queda] por resolver".[445]

El cadáver no escapó al comentario crítico. Es quizás uno de los libros menos apreciados de Alape junto con su primera novela *Noche de pájaros* (1984). Bien sea por el tratamiento insistente del tema de la violencia, las limitadas calidades estéticas o por sus implicaciones ideológicas, la recepción de la crítica contrasta con la opinión de un autor que deseaba "hacer más literatura" o "hacer el tránsito hacia lo literario". Ese tipo de contradicciones marcaron significativamente la trayectoria de Alape, pues, por un lado, destacaba por su trabajo como investigador de la violencia y en el periodismo con sus crónicas históricas; pero, por el otro, pese a ese reconocimiento de sus primeros libros, su trabajo literario era valorado menos positivamente por fuera de su círculo político.

[444] Escobar, "Arturo Alape…" 106.
[445] Escobar, "Arturo Alape…", 107.

Una muestra de ello es el comentario del crítico literario Fernando Ayala Poveda en el *Manual de literatura colombiana* (1984); uno de los pocos manuales de literatura que le hace una mención al escritor, lo cual dice mucho de su escaso reconocimiento en el mundo literario, quien indicó que Alape era el investigador de la violencia más serio desde una perspectiva del materialismo histórico, siendo uno de los pocos escritores en Colombia que asumió el tema guerrillero con conocimiento real, pues no llegó a ese mundo desde una visión burguesa y turística de quien ni siquiera ha conocido a un solo guerrillero. Por eso, haciendo referencia al *Diario de un guerrillero*, *Las muertes de Tirofijo* y *El cadáver de los hombres invisibles*, afirmó que su tríptico tenía unidad y densidad: "El mito, la leyenda y el realismo mágico, se filtran en sus textos. Su lenguaje es personal, rico en simbolismos, mediador de la conciencia del guerrillero a quien todos los días matan los medios de comunicación".[446] Sin embargo, para Ayala Poveda el autor no lograba crear personajes, ya que estos eran más bien viñetas que no se afianzaban en un mundo profundo, y sentenció que la obra maestra de Alape estaba aún por hacerse.[447]

En esa misma dirección, Alejandra Laverde explica que los cuentos de aquel libro son esencialmente una serie de narraciones sobre las vidas de diferentes individuos o grupos humanos inmersos en el conflicto armado que demuestran el tema recurrente de la violencia, los partidos políticos, los campesinos y la guerrilla. Para argumentar eso, la autora muestra cómo el autor construye toda una simbología con algunos animales de la selva que develan unos hechos de sobra conocidos, por no decir demasiado evidentes. De esa manera, la

[446] Fernando Ayala Poveda, "Realismo testimonial", *Manual de Literatura Colombiana* (Bogotá: Educar Editores, 1984) 348.
[447] Ayala Poveda 348; citado en: Alejandra Laverde Román, "Tiempos, espacios y personajes en la novelística de Arturo Alape. Con una aproximación historiográfica" (Tesis de Maestría en Literatura Colombiana, Universidad de Antioquia, 2006) 91.

"historia del armadillo cola pintado de rojo" o "el armadillo cola pintado de azul" (los colores del bipartidismo) ocultan muy poco al público lector colombiano.[448]

Para Luz Mary Giraldo, en contraste con lo anterior, *Las muertes* y *El cadáver* son dos libros de cuentos que abandonan los estereotipos de la violencia que definió la narrativa de los años sesenta. Si bien se inspira en testimonios, el autor va más allá de lo documental y naturalista: aprovecha la memoria para reconstruir situaciones sociales y políticas mediante un lenguaje lírico y mítico construido sobre la base de la palabra oral, la cual potencia la sensibilidad y transmite un estado anímico que refleja un "estar y actuar" en el mundo. El resultado se inscribe tanto en el desplazamiento de sujetos campesinos nacionales que migran, como en un en una trayectoria más amplia y profunda, arraigada en la tradición legendaria latinoamericana según la cual la naturaleza es sí misma violenta.[449]

Pese a eso, aquella "nueva manera fabulista" de ver la realidad de la violencia por parte de Alape no convenció algunos críticos y escritores.[450] Aunque en *El cadáver de los hombres invisibles* predomina la ficción, definitivamente es una continuidad de la sombra de la violencia y el lenguaje agreste del campo colombiano que Alape ya había desarrollado en sus en sus trabajos anteriores. Poco después de ese libro apareció *Un día de septiembre: testimonios del paro cívico de 1977* (1980), donde el escritor dio un giro temático hacia la ciudad y los conflictos urbanos. No obstante, este no representó tampoco un giro hacia lo literario. Todo lo contrario, prueba la ligazón testimonial y militante que permeaba aún la escritura de Alape:

---

[448] Laverde 219.
[449] Luz Mary Giraldo, "Enmotados" y desplazados: de Arturo Alape a Laura Restrepo", *En otro lugar: migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana* (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2008) 50.
[450] Peña, "En la cercanía" 57.

> Este libro tiene una característica que es común a los otros y es la de ser un trabajo de conjunto. Intenta recoger un fenómeno que me interesa: los procesos donde hay grandes movilizaciones de masas. Mis tipos o personajes están relacionados con momentos de nuestra historia contemporánea como son el paro, o en un próximo trabajo, el 9 de abril. El personaje es la masa. La clase obrera que dirigió el paro cívico de 1977. Esta es una razón por la cual el primer lector de conjunto ha sido el movimiento obrero. Lógicamente el otro lector son los militantes de mi partido político. Pienso eso sí, que el libro es una propuesta no solamente del testimonio en sí o del gran reportaje, sino que puede ser una propuesta más amplia. La de una novela social donde el personaje es colectivo y se expresa en voces.[451]

Un día de septiembre es un pequeño libro de corte testimonial que recoge la antesala y el desarrollo del Paro Cívico Nacional de aquel miércoles 14 de septiembre de 1977, una de las movilizaciones populares más importantes de la historia contemporánea del país: "sobre todo la experiencia de cómo las masas se levantaron y lo organizaron. Realmente fue sorprendente", indicó Alape como uno de sus testigos y relatores.[452] Tres años atrás el Frente Nacional había llegado a su fin. En 1974, el político liberal Alfonso López Michelsen ganó las elecciones presidenciales. Según Mauricio Archila, con una incuestionable mayoría y aprovechando su pasado progresista para seducir a la población, López derrotó al "temido" conservador Álvaro Gómez Hurtado, a la candidata de la oposición anapista María Eugenia Rojas y a Hernando Echeverri de la coalición de izquierda UNO. Fue la primera competencia abierta por la presidencia desde 1946 en la que participaron tres hijos de expresidentes: un síntoma de la subsistencia soterrada del pacto bipartidista, que persisto varios lustros más a pesar de su desaparición formal.[453]

---

[451] Nina Friedemann, "Diálogo con Arturo Alape [1981]", *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape,* ed. Carlos Vásquez-Zawadzki (Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003) 86-87.

[452] "Tesis «Tirofijo y sus muertes: una leyenda. Análisis de la narrativa guerrillera de Arturo Alape» de la Université Paris III de Priscilla Albrecht", París, 1978. BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 35, Carpeta 150, f. 112.

[453] Mauricio Archila Neira, "El Paro Cívico Nacional del 14 de septiembre de 1977. Un ejercicio de memoria colectiva" *Revista de Economía Institucional* 18.35 (2016): 314.

Con la llegada de un liberal, todo apuntaba a un cambio en la dirección de la política colombiana. Al menos con esa esperanza, amplios sectores populares de clase media y de izquierda lo llevaron a la presidencia. A los pocos meses de su mandato se sintieron las medidas antipopulares del candidato que en campaña habló de apertura política, reformas sociales y laborales para cerrar la brecha entre pobres y ricos. Del reformismo agitado en la campaña, López hizo muy poco en su denominado "Mandato Claro". La demagogia lopista se agotó y se hizo evidente su apuesta de favorecer al gran capital.[454] En ese sentido, Martha Cecilia García indica que durante ese periodo las cifras macroeconómicas mostraron un crecimiento importante, los monopolios locales y extranjeros tuvieron su proceso de consolidaron, resultado de la apertura económica promovida por López.[455]

No obstante, esto trajo consigo graves restricciones salariales, el deterioro de las condiciones laborales de los trabajadores, la eliminación de subsidios a productos de primera necesidad y el aumento de los impuestos a las ventas. Sumado a eso, en el campo no cesó la violencia y se congeló definitivamente la reforma agraria, y en las ciudades se continuó con el modelo urbano de mayor exclusión y segregación de los sectores populares.[456] La resultante fue una situación de carestía y una inflación desenfrenada que llevaron al país a un estado de emergencia económica. Todo esto, más la represión ejercida y las prácticas autoritarias que se desprendían de la continua declaratoria del estado de sitio —el cual fue declarado tres veces durante aquel periodo presidencial— alimentaron la hoguera de la protesta social en el país.[457] Las centrales obreras se alzaron para exigir reformas

[454] Archila 314.
[455] Martha Cecilia García Velandia, "40 años del Paro Cívico Nacional de 1977" *Cien días vistos por Cinep* 91 (2017): 19.
[456] Archila 314.
[457] García, "40 años" 20.

estructurales al gobierno y empezó una larga cadena de movilizaciones y huelgas que acompañaron con sus reclamos estudiantes, maestros y todo tipo de ciudadanos.

Para el año 1977 se registraron 561 luchas sociales de las cuales 232 fueron ceses parciales o totales de actividades distribuidos así: 169 huelgas y paros laborales, 18 paros cívicos, 34 paros estudiantiles, 11 paros de transporte.[458] El malestar general y la frustración colectiva causadas por la alternancia del poder entre liberales y conservadores siguió acumulándose durante el gobierno de López, quien era inevitablemente un heredero de los rasgos del Frente Nacional, hasta que un día se presentó el estallido de toda la inconformidad represada por los distintos sectores sociales que llevaban esperando un cambio desde el 9 de abril de 1948: "un día de septiembre que se convirtió en el más importante movimiento urbano desarrollado en Colombia, porque logró la confluencia de experiencias de las luchas obreras, de las luchas de los barrios y de las fuerzas políticas de izquierda, bajo los estímulos de una sola voz: Paro Cívico Nacional".[459]

Las cuatro centrales obreras más importantes del país de ese entonces se unieron para gestionar el paro, pese a las irreconciliables diferencias políticas entre sí. La Central Sindical de Trabajadores de Colombia (CSTC) dirigida por el sector obrero del PCC convocó a la gran huelga. A ese llamado se sumaron, la Unión de Trabajadores de Colombia (UTC), la Confederación General del Trabajo (CGT) y la Central de Trabajadores de Colombia (CTC), entre otras organizaciones sindicales. El Comité Nacional Coordinador, integrado por presidentes y secretarios de las cuatro centrales, redactó un pliego de ocho exigencias que el gobierno debía acatar para evitar el paro. López no mostró voluntad de negociar. Todo lo

[458] García, "40 años" 21.
[459] Arturo Alape, *Un día de septiembre: testimonios del paro cívico de 1977* (Bogotá: Ediciones Armadillo, 1980) 7.

contrario, tachó el movimiento de subversivo y dispuso medidas represivas, hechos que enardecieron más a los estamentos inconformes.

Bajo el amparo del estado de sitio se expidieron decretos que ilegalizaron las protestas sociales, judicializaron la actividad sindical y dieron mayor poder jurídico a las fuerzas represivas. Por eso no es extraño que una de las demandas más recurrentes antes de que aconteciera el paro, además del rechazo a la carestía, era el levantamiento del estado de sitio.[460] Del mismo modo, se exigía el restablecimiento de los derechos laborales, el respeto a las libertades sindicales, el alza general de salarios, la congelación de precios en productos esenciales y en las tarifas de los servicios públicos; la derogación del Estatuto Docente, la reapertura y desmilitarización de las universidades y el aumento del presupuesto asignado a la educación pública; así como la entrega inmediata a campesinos de haciendas afectadas por el Incora y la contención de la violencia en el campo.[461]

De manera simultánea a la organización del paro, se estaban presentando cuatro grandes huelgas: una encabezada por la Federación Colombiana de Educadores (Fecode) y otras tres llevadas a cabo por los trabajadores de Ecopetrol, Alcalis de Colombia e Indupalma cada cual con sus antecedentes particulares. De esa forma, a la jornada de protesta que empezó siendo netamente obrera se terminaron articulando activamente docentes, organizaciones estudiantiles de secundaria y universitarias, asociaciones comunales, de vivienda, hasta de madres y de padres de familia y grupos de extrema izquierda. También hubo un importante respaldo de las comunidades indígenas:

> Desde el 9 de abril se ha producido un gran cambio en las ciudades, con la concentración económica y demográfica, con el crecimiento e influencia de la clase obrera. Hoy en día

[460] Archila 316.
[461] García, “40 años” 20-21.

> la ciudad se ha convertido en el epicentro de la definición de los conflicto políticos y sociales del país. Es aquí donde se vive la angustia en los grandes cordones de miseria, la desesperación de las celdas carcelarias que son los bloques de vivienda popular; donde los problemas esenciales se pronuncian en el agua o en la luz o entre la invasión de tugurios y el hacinamiento de una casa de cartón y se respira en un maltrecho bus, en el que se pierde todo un tiempo precioso sin llegar jamás a esa calle deseada... lo cotidiano de la vida que culmina en una neurosis colectiva.[462]

Como víspera del 14 de septiembre sonaron voladores en la capital que anunciaban el paro. Alape narra cómo el lunes y el martes fueron los días más intensos en la preparación, ubicación de materiales y distribución de los grupos organizadores.[463] Desde temprano en la mañana del miércoles fueron evidentes los bloqueos sobre las principales vías de la ciudad. Brigadas de personas atrincheradas, barricadas de llantas en todas las calles y tachuelas regadas para afectar a los vehículos, fueron las estrategias de los manifestantes para afectar la movilidad desde los barrios del sur-oriente y sur-occidente hasta el centro: "quien paraliza el transporte, tiene la victoria".[464] Uno de los datos más llamativos referentes a la planeación el paro, es que días antes en las ferreterías de Bogotá hubo una increíble demanda de grapas, puntillas y tachuelas.[465] También se empleó vidrio molido, aceite caliente y grandes piedras para paralizar el tren. Al no haber transporte público, muchos incautos, taxistas y transportadores se sumaron espontáneamente a la movilización, animados por sus promotores. Según los testimonios de Alape, empleados independientes, amas de casa, adolescentes y niños terminaron participando de la huelga. Estos últimos tirando piedras y botellas con fuertes olores: "Ese día no teníamos nada que hacer. Vimos a un compañero con

[462] Alape, *Un día* 9.
[463] Véase: Alape, "Cronología del Paro Cívico Nacional", *Un día* 147-151.
[464] Alape, *Un día* 10.
[465] Alape, *Un día* 16.

unos frasquitos y nos dio unos treinta. Nos fuimos a las tiendas abiertas y a los troles [parte de los trenes]".[466]

La paralización fue total. Pronto empezaron los fuertes enfrentamientos con la fuerza pública y pese a la planeación, la protesta se desbordó de la organización inicial. Se atacaron bancos, grandes almacenes y estaciones de policía. El gobierno local declaró toque de queda, pero la confrontación se prolongó hasta la noche del día siguiente. La ciudad quedó seriamente afectada con importantes pérdidas económicas por los incendios y saqueos. En casi todas las ciudades hubo parálisis del transporte urbano, cese parcial o generalizado de actividades burocráticas, comerciales y educativas, mítines, marchas, bloqueos de vías, pedreas y enfrentamientos con la fuerza pública. En Bogotá, los detenidos fueron tantos (cerca de 2.236) que fue necesario habilitar el Estadio El Campín y la Plaza de Toros para concentrarlos a todos. A lo largo de todo el país como saldo general se registraron 4.000 detenidos, 200 heridos y 28 personas perdieron la vida en los enfrentamientos con la fuerza pública.[467]

Aquel miércoles 14 de septiembre pasó a la memoria de muchos como un segundo Bogotazo. No obstante, el proceso organizativo del paro, que duró cerca de cinco meses o dos semanas en el menor de los casos, buscó eliminar cualquier circunstancia espontánea en su ejecución. Su preparación empezó con la agitación en los barrios, en las fábricas, en los colegios y en las universidades de cada sector, gracias al trabajo de los activistas políticos y sindicales que convencieron a las organizaciones barriales de apoyar el paro. El papel de los docentes también fue fundamental, no solo por la cantidad de huelguistas que aportó, sino

[466] Alape, *Un día* 49.
[467] García, "40 años" 21-22.

porque influyó en el apoyo que dieron al movimiento amplios sectores sociales como los estudiantes de secundaria, madres y padres de familia. A la comunidad se le plantearon las causas de fondo de la situación de hambre y miseria que estaba viviendo el país y la solución concreta de sus reivindicaciones a través de la protesta general y unificada.[468]

Como organismo decisivo de la planeación se crearon los Comités-Pro Paro, integrados por fuerzas cívicas, gremiales y políticas de cada sector. Se explicó a la población las etapas del paro. La primera fue la tarea de agitación y propaganda a través de la que se dieron a conocer los objetivos y mecanismos de la huelga. La segunda fue la distribución del material para impedir la circulación del transporte, el cual se almacenó en locales dispuestos para ese fin. La tercera fue la ejecución.[469] Las orientaciones de los comités para el cumplimiento del paro iban dirigidas a obstaculizar dramáticamente el tráfico con diferentes objetos. Sin embargo, se rechazó de entrada arrojar piedras a los carros, voltearlos o quemarlos, así como demás actos vandálicos, los cuales indefectiblemente se presentaron como parte de la ira social y la agitación causada por los enfrentamientos con la fuerza pública.

Alape explica cómo a diferencia de otros dos movimientos urbanos que marcaron un hito en la historia del país, como el 9 de abril de 1948 y el 10 de mayo de 1957, el paro de 1977 se distinguió por la dirección de clase que lo impulsó, por los objetivos eminentemente económicos y reivindicativos que se plantearon, y su trasmutación en la acción de la protesta. Un resultado dentro del proceso que llevó al movimiento obrero a un escenario de luchas unitarias nunca antes conocido. En la argumentación del escritor, el Paro Cívico Nacional tuvo sus rasgos y características propias, pero también una serie de afinidades con aquellos

[468] Alape, *Un día* 9-10.
[469] Alape, *Un día* 18.

otros estallidos urbanos, por ser la ciudad el teatro del acontecer nacional, por la participación masiva de la población como conglomerado heterogéneo, así como por la combatividad y creatividad de las masas.[470]

Por su magnitud y cobertura, el hecho desconcertó a quienes contribuyeron a su preparación y realización. De acuerdo con eso, el paro tuvo importantes logros en términos laborales, mejoras en la calidad de vida de la población y en la economía en general. Pero una vez ocurrido fue magnificado tanto por la extrema izquierda que lo leyó como una insurrección, así como por el Estado que lo interpretó como un acto de guerra subversiva.[471] Se creó un ambiente de amenaza dentro de las fuerzas armadas que condujo a más represión institucional y, a su vez, a mayor convergencia sindical y unión entre las organizaciones de izquierda; esfuerzos que llevaron posteriormente a la creación de la Central Unitaria de Trabajadores (CUT), la reconstrucción de la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC) y a la creación de la Organización Nacional Indígena (ONIC).[472]

Sin embargo, a menos de un mes de haber llegado a la presidencia, y en vísperas de cumplirse el primer aniversario del paro, Julio César Turbay Ayala (1978-1982) expidió el Estatuto de Seguridad, el cual cristalizó el proceso de afinamiento de medidas de excepción contra las expresiones de protesta social, así como otras surgidas frente al miedo producido por la escalada guerrillera y el terrorismo político naciente.[473] Luego en el contexto de los años ochenta se debilitaron aquellos propósitos de unidad popular a causa de la "guerra

[470] Alape, *Un día* 7-9.
[471] García, "40 años" 22.
[472] Archila 318.
[473] García, "40 años" 23.

sucia". Hubo intentos de nuevos paros cívicos nacionales, pero fueron duramente reprimidos y carecieron de la amplitud del primero:

> El Paro Cívico Nacional recoge las ansias de la población urbana en una extraordinaria acción de masas. Su decisión y su violencia en muchos de los casos fue positiva para su éxito. Su carácter se establece en que el movimiento sindical y las luchas de los barrios se unen en una sola reivindicación general, común, contra la carestía de la vida. No fue un movimiento para derrocar el régimen, ni mucho menos planeaba pasar de la lucha pacífica a una posible insurrección. Sus objetivos estaban más que bien delimitados en los alcances de su programa y en el mismo tiempo de su duración.[474]

El paro de 1977 ha sido objeto de intensos debates y análisis dentro de las ciencias sociales. Sin embargo, Alape declaró que no tenía pretensiones históricas, ni buscó hacer un análisis sociológico de los orígenes del paro; simplemente intentó penetrar en la piscología de la acción de las masas urbanas. De acuerdo con eso, describió *Un día de septiembre* como un acercamiento a ese estado de ánimo colectivo que causaron las problemáticas diarias, el mismo que impulsó a un núcleo humano hacia la agitación en masa de forma extraordinariamente organizada.[475] Este tipo de inquietudes por el comportamiento social, los movimientos urbanos y las contradicciones de la ciudad, volcaron al escritor nuevamente al testimonio, postergando una vez más su experimentación literaria:

> Por la naturaleza misma del trabajo, recurrí a la memoria de los testigos, para buscar con ellos los momentos aparentemente grises y los otros llenos de calor y humanidad en el transcurrir del paro. Realicé más de ochenta reportajes, unos colectivos, otros individuales, con sindicalistas, activistas políticos, dirigentes cívicos, jóvenes estudiantes y trabajadores, mujeres y niños. Cada testimonio me inducía a buscar nuevas fuentes, a ampliar los hechos. Las reuniones colectivas fueron esenciales para verificar al máximo la veracidad de lo testimoniado, ya que muchas veces se cae en la exageración del papel jugado por el participante. Luego trabajé con las entrevistas, la mayoría grabadas, evitando repeticiones innecesarias pero conservando ese sabor propio del lenguaje popular. Así fue apareciendo un personaje colectivo en la narración de la ciudad, de todo un pueblo, era una misma historia en que la acción iba crescendo

[474] Alape, *Un día* 9.
[475] Alape, *Un día* 11-12.

> [sic.] hasta llegar a sobrepasar los límites de lo heroico, creando otra dimensión, su propia épica. [476]

Respecto a la estructura de la obra, Alape indicó que el montaje no era casual, pues buscó una confrontación de las versiones que resultaron sobre el acontecimiento mediante la disposición de los testimonios. De ese modo, se accede a la visión popular expresada por los diversos participantes del paro y por los presidentes de las cuatro centrales obreras involucradas. Asimismo, ensambló fragmentos del discurso oficial a través de las alocuciones presidenciales de Alfonso López Michelsen, los informes de la policía y los reportajes con altos mandos de las fuerzas militares. Finalmente, la prensa de la época y algunos estudios sobre el tema complementan el testimonio colectivo de *Un día de septiembre*: "la multiplicidad de voces hace más compleja y rica la historia, el lector sacará sus propias conclusiones".[477] Visto así, el libro es en un antecedente metodológico directo de *El Bogotazo*. Fue allí donde el escritor estableció por primera vez la necesidad de estudiar el movimiento de la multitud en la ciudad y en eso reside su importancia dentro de la obra de Alape.[478]

La crítica recibió muy bien el libro, pero además de los testimonios y los documentos, el escritor insertó sutiles cuadros de ficción que se mezclan dentro de la narración del hecho; un aspecto polémico para muchos sociólogos o historiadores. Como respuesta a eso, Alape expresó que "en nuestros críticos o en nuestros lectores de literatura hay prejuicios de tipo formal frente a cierto tipo de literatura. Lo que toque con la historia real de un país —el testimonio, por ejemplo— deja de ser literatura para algunos. Hay prejuicios por parte de

[476] Alape, *Un día* 12.
[477] Alape, *Un día* 12.
[478] Lasso 1.

nuestros 'eruditos' hacia la lectura de estos libros, pese a que la literatura empieza a plantearse en distintas formas".[479]

En conclusión, coincido con Gabriel Restrepo cuando afirma que *Un día de septiembre* es también el último libro de corte militante de Alape como agente del PCC.[480] A partir allí, empezó a desligarse del discurso de su partido y se abrió a otras visiones de la realidad social para así llegar a un público mucho más amplio. En esa medida, viró hacia temas más comprometidos con la historia contemporánea del país, pero sin perder la reflexión política necesaria de su escritura. En el intermedio de aquella "transición de lo ideológico a lo literario", el autor atravesó por un período de inmersión en la historia nacional fundamental en su consolidación como intelectual. Solo después de navegar por aquellos cauces históricos, entonces pudo adentrarse en los surcos literarios que siempre buscó.

3.3. *El Bogotazo* (1983): catarsis personal hecha un éxito editorial

La explosión popular vivida en Colombia el 9 de abril de 1948 a raíz del asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán fue objeto de particular preocupación por parte de Arturo Alape, reconocido dentro de las letras nacionales por *El Bogotazo: memorias del olvido* (1983).[481] La crítica en general coincide en indicar que fue el trabajo más trascendental dentro de una obra compuesta en su totalidad por unos veinte libros en distintos géneros: el periodismo, el testimonio, la historia y la literatura. Alape concibió *El Bogotazo* como una obra de carácter histórico, en el que fusionó diversos géneros discursivos y fuentes de gran rigor (entrevistas,

[479] Friedemann 87.
[480] Gabriel Restrepo, mensaje de correo electrónico a la autora, 1 de enero de 2018.
[481] El archivo personal del escritor rebosa en manuscritos, documentos y grabaciones sobre la extensa investigación que realizó sobre el 9 de abril de 1948. Véase: "9 de abril de 1948 (I-XVII)". BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Cajas 2-4, Carpetas 8-25; "Antecedentes y consecuencias históricas del 9 de abril (I-XI)". BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 6, Carpetas 33-43.

archivos, prensa, crónicas, radio, fotografías) para lograr dar una visión rica y compleja del aquel evento que partió en dos la historia nacional.[482] Las seiscientas páginas que componen la obra son quizá la mejor muestra de la pulsión imaginativa y del trabajo polifacético del autor, quien tardó siete años en su investigación y consumación:

> Apareció mi primer libro de historia, *El Bogotazo: memorias del olvido*. Siete años duré haciendo la investigación. Es un libro que hasta la fecha de hoy [2002] lleva dieciséis ediciones, un libro clásico en la historiografía colombiana. Siete años en el proceso de indagación que marcaron mucho mi trabajo como historiador, siente años en los cuales revisé cincuenta años de prensa, archivos oficiales, archivos fotográficos, fue un trabajo gigantesco en busca de las fuentes. En la indagación y en la escritura de *El Bogotazo* aprendí lo que pudiéramos señalar como la formación y la conceptualización de lo que es el trabajo del historiador. Pero lógicamente ese trabajo de historiador me fue alejando por una larga temporada de mi trabajo como escritor de ficción, en el fondo viví una profunda contradicción entre el historiador y el narrador.[483]

Debido a la formación autodidacta del escritor, *El Bogotazo* no es un libro de historia como lo que se escriben quienes han pasado por una formación universitaria. Con la libertad de esa falta de esquemas académicos, empleó como fuente principal la memoria oral, una de las fuentes más polémicas dentro de los debates de la historia como disciplina todavía a finales del siglo XX. Asimismo, a diferencia del historiador, Alape no trabajó partiendo de una determinada metodología o teoría ni tampoco pretendió analizar los hechos en sí. Sin embargo, echó mano de herramientas sociológicas, antropológicas y periodísticas, guiado por su propia intuición y por la autonomía del trabajo creativo para construir un relato sustentado de los acontecimientos: "*El Bogotazo* tiene una metodología que no es científica en el sentido tradicional, pero cada una de sus palabras está respaldada por la

[482] Óscar Rojas Rentería, "Presentación", *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape*, ed. Carlos Vásquez-Zawadzki (Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003) 5.
[483] Faecke, "Viaje forzado".

documentación", afirmó el escritor.[484] La interpretación es una tarea deja al lector, a quien le ofrece los medios para que saque sus propias conclusiones sobre lo ocurrido. No obstante, su posición se expresa a través de la construcción misma de la obra: "En *El Bogotazo* la versión del autor se da a través del montaje, lo que demuestra que la estructura de una obra no es una forma neutra y vacía de sentido. Es, simplemente, una coartada personal que manifiesta el sentimiento íntimo del autor de querer navegar por las aguas intranquilas de la literatura y no quedarse sentado, hojeando y reflexionando ante los fríos hechos de la historia. Es la libertad personal por la que he luchado siempre".[485]

Son múltiples los orígenes de un libro como *El Bogotazo*. Sus antecedentes permiten comprender la trascendencia de la obra dentro de la trayectoria intelectual y personal de Alape. Según Carlos Montalvo, secuaz incansable de los proyectos del escritor, la idea en principio surgió en el seno del PCC a principios de la década de 1970, dentro del cual, Nicolás Buenaventura (1918-2008), intelectual marxista, historiador, pedagogo y militante comunista, planteó la necesidad de investigar el papel de esa organización en los hechos, ante la versión sin fundamentos, instigada por los gobiernos conservadores de la época y que responsabilizaba a los comunistas del asesinato de Gaitán. Dicha indagación se postergó y nunca vio la luz en ese momento. Un tiempo después, Montalvo, quien era alumno de Buenaventura en la Universidad Libre, se enteró de aquel proyecto y se lo comunicó a Alape, quien manifestó su interés de concretarlo. Buenaventura dio el aval para que el escritor lo

[484] Bianchi 135-136.
[485] Bianchi 136. Véase: Arturo Alape, *El Bogotazo: memorias del olvido* (Bogotá: Editorial Pluma Ltda., 1983) XXVII.

cristalizara y este entregó su plan de investigación al PCC, pero la organización no disponía ya de los fondos para financiarlo.[486]

Alape viajó a Cuba en 1975 como jurado del Premio Casa de las Américas en la categoría Testimonio, donde se enteró del interés que se tenía de un libro documentado que rescatase la participación de Fidel Castro en aquellos acontecimientos.[487] Como es sabido, el líder cubano se encontraba en Bogotá asistiendo a un congreso de estudiantes y terminó siendo testigo de los hechos del 9 de abril de 1948. Una casualidad histórica que con el tiempo reforzó la versión difundida por la reacción colombiana, así como un aliciente para que el escritor materializara la idea. Durante sus conversaciones con algunos miembros de las autoridades culturales cubanas se le sugirió la conveniencia de formar un equipo de trabajo para llevar a cabo una investigación de esa naturaleza. Cuando regresó al país, atento a esas sugerencias, Alape procuró la colaboración de un historiador, un sociólogo, un periodista y un especialista en comunicación. Se intercambiaron criterios conjuntos, se discutieron los objetivos y propósitos del texto. Sin embargo, luego de un año de trabajo, el colectivo se disolvió por diferencias entre el escritor y los académicos: "primaba en el resto de sus integrantes el punto de vista científico, mientras que yo concebía *El Bogotazo* como el libro de un escritor volcado sobre la historia. Esa fue la idea que prevaleció".[488]

Pese a esos percances Alape continuó con la indagación preliminar, sin ningún tipo de apoyo económico. Al comienzo se sumergió en la lectura de la bibliografía sobre los hechos,

[486] Entrevista de Melisa Suaza Arias a Carlos Montalvo, Bogotá, 16 de octubre del 2017.
[487] Alape compiló diversos documentos sobre la partición de Fidel Castro en el 9 de abril. Véase: "Fidel Castro (I-III)". BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 5, Carpetas 27-29; "Fidel Castro y Alfredo Guevara". BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 5, Carpeta 30, 1-221ff; "Fidel Castro/Proceso Gaitán". BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 5, Carpeta 31, 1-215ff; "9 de abril de 1948 VXIII". BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 5, Carpeta 32, 1-115ff.
[488] Bianchi 123.

compuesta para ese entonces de aproximadamente sesenta libros, además de un sinnúmero de artículos de revistas y periódicos. Al analizar esos textos el escritor evidenció la existencia de versiones parcializadas que solo buscaban señalar a un culpable de lo ocurrido; los liberales señalaban a la oligarquía colombiana, y así como los conservadores incriminaban a los comunistas, estos a su vez inculpaban al establecimiento por el asesinato de Gaitán, sosteniendo la tesis de un plan conspirativo del imperialismo estadounidense como parte de su estrategia de intervención continental. Fue así como el *Bogotazo* se convirtió en un episodio nebuloso en la historiografía nacional.

Las pistas insinuadas a partir de la lectura de esas versiones opuestas hicieron que Alape contemplara una investigación que fuera más allá del papel histórico del Partido Comunista Colombiano. Una proyección por la que se encaminó gracias a los comentarios y sugerencias de Jaime Duarte French, director de la Biblioteca Luis Ángel Arango (BLAA) —donde el escritor consultó la bibliografía consolidada al respecto—, quien le hizo ver que lo más relevante era el hecho histórico en sí mismo, no limitado a uno de sus actores, y además lo relacionó con algunos personajes de esos años críticos.[489] Esa apuesta por capturar las múltiples visiones del acontecimiento, no solo la de los comunistas, generó un cierto disgusto en un sector del PCC, pero en buena medida determinó el éxito de *El Bogotazo*:

> Antes de comenzar a escribir este texto, había leído la profusa bibliografía sobre el tema, publicada en libros, revistas y periódicos y encontré que esas *versiones* eran particularmente parcializadas, desde el punto de vista de sus autores, con un fin más que evidente: rescatar para la historia, la participación personal y el papel jugado por la colectividad política a la cual el autor pertenecía, y en últimas *buscar o señalar* un culpable de los acontecimientos. Es decir, la objetividad histórica, en el conjunto de los acontecimientos era una cosa abierta a donde cada cual podría buscar lo que quería, la

[489] Su hijo recuerda que Alape le agradecía constantemente a Jaime Duarte French por sus sugerencias. Entrevista de Melisa Suaza Arias a Manuel Ruiz, Bogotá, 28 de octubre del 2017.

> verdad era el cuarto sellado y sólo el dueño tenía la llave. Este es el origen del trabajo que se comenzó en 1975.[490]

En medio de la investigación del libro, Alape tenía proyectos paralelos y trabajaba en otras de sus obras. De hecho, se encontraba en la producción de las crónicas históricas sobre los orígenes del bandolerismo de la sección "Historia Prohibida" de la revista *Alternativa*, de donde obtuvo una parte del material periodístico que utilizó para el *Bogotazo*. Dicho acervo estuvo compuesto por una importante revisión de prensa, medio por excelencia para indagar sobre la polarización política de la época. Aunque Alape no fue un periodista de tiempo completo, porque practicó el oficio por etapas, sin duda, este fue un instrumento fundamental en su investigación. El escritor aclaró que "[hizo] solo periodismo tres o cuatro años con la revista *Alternativa*, luego [comenzó] a escribir el libro *El Bogotazo*, donde [usó] técnicas de indagación históricas, sociológicas y algunas antropológicas y [empleó] las técnicas del periodismo como la entrevista histórica y el reportaje".[491]

Luego del trabajo en *Alternativa*, Alape necesitaba un respaldo económico para continuar con la investigación del libro, para el cual tenía abundantes lecturas y algunas entrevistas. Para ayudarle a continuar con el proyecto, Carlos Montalvo buscó apoyo en la Universidad Central, donde estaba vinculado como profesor.[492] Después de algunos tropiezos, aquella institución dispuso una oficina y una secretaria, donde el escritor empezó a trabajar con un grupo de estudiantes y periodistas amigos como Eduardo Marín y Leónidas Arango, quienes colaboraron en la indagación, en la ubicación de los personajes y en las

[490] Alape, *El Bogotazo* XXI.
[491] "Entrevista a Arturo Alape realizada por un estudiante de periodismo de la Universidad Jorge Tadeo Lozano" (Bogotá, documento inédito, [1900]) f. 4.
[492] Entrevista a Carlos Montalvo.

entrevistas que fueron conformando lo que sería *El Bogotazo.* Alape indicó que recibió apoyo de la Universidad Central durante los últimos dos años de trabajo y en la publicación del libro: "el patrocinio de esa casa de estudios me permitió sobrevivir medianamente durante aquel tiempo y encontrar un sitio donde acampar en las condiciones más higiénicas posibles frente a la miseria".[493] También se fue conformado un grupo de amigos de la historia de *El Bogotazo*, el cual le ayudó económicamente al escritor.[494]

Entre los años 1976 y 1978, Alape estaba inmerso en el proceso de investigación del libro e irrumpió el Paro Cívico Nacional de 1977 y durante la recolección de los testimonios para *Un día de septiembre,* Alape también se topó con posiciones sesgadas. Los participantes del hecho hablan en defensa de su propia experiencia, mientras el gobierno, naturalmente, defendía la acción de la institucionalidad. Ese fue su primer encuentro con esas múltiples voces que depositaban una parte sustancial de la memoria de la ciudad, a través de las cuales comprendió que un relato sobre aquellos acontecimientos implicaba pensar necesariamente en una geografía. Este aspecto le permitió establecer las diferencias entre el acontecimiento de estudio y el acontecimiento vivido.[495]

Como parte esencial de la indagación sobre el 9 de abril, Alape realizó una etnografía urbana para establecer el mapa de los sucesos, reconstruido a partir de las múltiples versiones de los testigos, y halló su papel como mediador de ese gran río de voces que colisionaban entre sí, pero que también convergían en aspectos esenciales del relato. Debido a eso, el escritor concibió *El Bogotazo* como un libro "totalizante" donde aglutinó y organizó esa

[493] Bianchi 142.
[494] Faecke, "Viaje forzado".
[495] Carlos Gustavo Álvarez, "Los misterios de la memoria urbana [2002]", *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape*, ed. Carlos Vásquez-Zawadzki (Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003) 212-213.

polifonía con sus contradicciones y confluencias para dar cuenta del acontecimiento tanto en sus manifestaciones más generales como particulares.[496] En esa medida, Alape tuvo como preocupación principal aportar algo frente a un tema tan manoseado como la muerte de Gaitán, del que se tenía hasta ese entonces un abanico de publicaciones que solo trataban los sucesos y sus consecuencias, sin indagar en la profundidad del hecho histórico. Versiones que ofrecían una visión absolutamente unilateral, referida a la tendencia política de sus autores que justificaba las actuaciones de organizaciones y personas, sin que apareciera por ninguna parte la participación de las masas. Una versión que aún permanecía oculta en la memoria de los participantes.[497]

Alape se tomó la tarea de conocer las fuentes no publicadas, de ir a buscar la historia oral y hablar con los distintos personajes, principalmente con la gente de "a pie" —mucha de la cual seguía lamentando la muerte de líder liberal, recordando sus discursos, treinta años después de su magnicidio— ya que siempre se habían escrito las versiones de quienes tuvieron cierta relevancia política. De esa forma, Alape pudo reconstruir algo que lo apasionaba como es la memoria colectiva: "esa memoria que en últimas [ofrece] otra versión de esa historia tantas veces contada y deformada. Por lo tanto, había que voltear patas arriba esa historia, digamos ya oficializada, para ponerla a andar con los pies de un pueblo que también la ha escrito".[498] Sin embargo, al comenzar la investigación se encontró que muchos participantes del hecho no querían hablar al respecto, porque temían que sus declaraciones los involucraran definitivamente en los sucesos o repercutieran de alguna manera en sus vidas:

[496] Alape, *El Bogotazo* XXI.
[497] Bianchi 130.
[498] Alape, *El Bogotazo* XXII.

> Cuando yo comienzo a acercarme a la memoria colectiva del 9 de abril, 29 años después, encuentro los conflictos que se tienen con respecto a esa memoria del acontecimiento. Uno, miedo a hablar del acontecimiento. Es decir que mientras en 1977 podía hablar con una memoria en ebullición, directa, que no quería olvidar, encuentro que en cuanto al 9 de abril había ya una fase muy solidificada de lo que había sido el sentido histórico e ideológico del olvido. Es decir, este es un país que ha creado entre la memoria y su supervivencia una barrera profunda de olvido.[499]

Frente a aquel estado de amnesia nacional, el rescate de esa memoria colectiva se convirtió en un fundamento transversal en la obra del escritor. Una vieja y constante preocupación para Alape, quien afirmó asiduamente que el origen de ese miedo a volver la mirada sobre los pasos andados había nacido como parte del pacto decretado por los partidos tradicionales. Una expresión del olvido histórico necesario para no abrir de nuevo las fauces de los llamados "odios heredados", y que en su ejercicio diario se convirtió en costumbre nacional.[500] Por eso, tituló su libro *El Bogotazo: memorias del olvido*, una referencia al olvido histórico que crearon las clases dominantes que hizo surgir una conciencia ahistórica en el país, particularmente cuando los directores de los grandes periódicos colombianos se reunieron para firmar un documento, comprometiéndose a no publicar ningún trabajo sobre los hechos de violencia alrededor del 9 de abril.[501] En 1978, pasados treinta años de rigor, prescribió legalmente la investigación judicial sobre el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. Fue entonces cuando los testigos comenzaron a hablar con más facilidad de su participación en los hechos:

> Yo era el intruso que descubría con la palma de mi mano ese miedo y ese temor que yacía en sus memorias. Ellos me abrieron infinidad de puertas en un largo pasadizo que nos deparaba al final una voz dispuesta al diálogo. Entonces indagamos, preguntamos, descubrimos incongruencias en lo narrado, confrontamos con otros testimonios y analizamos los documentos publicados en la prensa o que obran en los fondos del Museo

[499] Álvarez 121
[500] Uris 116.
[501] Bianchi 124.

> Jorge Eliécer Gaitán y leímos los libros escritos y fuimos encontrando la raíz social y política del hecho en la multiplicidad de las voces que nos dieron ya un rostro más totalizante del acontecimiento.[502]

A partir de ese momento, Alape avanzó en la búsqueda y ubicación de los personajes. La riqueza testimonial de *El Bogotazo* se sustenta en más de cien entrevistas que realizó a políticos de todas las tendencias, expresidentes, funcionarios, diplomáticos, policías, militares, cuadros del gaitanismo, comunistas, intelectuales, artistas, poetas, escritores, periodistas, extranjeros y trabajadores ambulantes, conversaciones que tuvieron una duración de entre una a diez horas. Además de ello, localizó a los familiares del líder liberal, así como a los parientes del ejecutor de su asesinato, Juan Roa Sierra. Aunque el proceso se tornó dramático en algunos casos en los que la muerte se interpuso en la labor del escritor, dejando muchas conversaciones inconclusas, este finalmente concretó el proceso de recuperación de la memoria "perdida" entre los testigos sobrevivientes de aquel evento.

Como parte de su método de trabajo, Alape se basó en el análisis previo del personaje a entrevistar, planteó un posible temario para la conversación y contempló las preguntas que podían surgir en el transcurso del diálogo.[503] Según aseguró, cada personaje que entrevistó, al entender que no se estaba rescatando la historia general del acontecimiento, sino su propia versión de la historia, aportó su propia red de informantes. Una estrategia que le permitió acceder a personas con ideas políticas distintas a las suyas o con posiciones que combatía. De esta forma, logró revaluar sus prejuicios ideológicos frente a ciertos personajes, y advirtió

[502] Bianchi 134.
[503] Uris 117.

que también eran sujetos válidos para mirar la historia: “me siento contento de haber recorrido ese camino y haberlo sobrevivido como escritor, sin ningún complejo de culpa”.[504]

La gama de personalidades entrevistadas por Alape demuestra su rigor investigativo en la elaboración del libro. Pedro Gómez Valderrama destaca la seriedad histórica del autor frente a un asunto de tanta importancia e interés, y a la vez tan difícil de tratar, en el que empleó la severidad de la misma información, sin utilizar a favor sus ideas en aspectos que podrían prestarse para ello.[505] Un ejemplo claro puede notarse en los documentos y entrevistas en los que intervinieron eminentes jefes conservadores de la época como Mariano Ospina Pérez, Laureano Gómez, José María Villareal o Lucio Pabón Núñez. Incluso, buscó a los altos mandos militares de ese entonces, pero ninguno quiso hablar al respecto porque estaban sometidos a las declaraciones del expresidente Ospina.[506] Sumado a eso, Alape dedicó especial atención al testimonio de Bertha de Ospina Hernández, recordada por su espíritu sectario, cuyo relato dramático permite sentir la angustia que se vivió en el Palacio Presidencial ante ira del pueblo gaitanista. También son reveladoras las entrevistas de intelectuales liberales y de izquierda como Adán Arriaga Andrade, Gerardo Molina, Diego Montar Cuéllar y la visión analítica de personalidades comunistas como Gilberto Vieira.

Al otro extremo, resulta de gran interés histórico la extensa entrevista a Fidel Castro, líder de la Revolución cubana, en la que relata su participación real en el levantamiento popular acecido en el país; un hecho en el que se vio involucrado cuando se encontraba en Bogotá asistiendo al Congreso Latinoamericano de Estudiantes, que se llevó a cabo de forma

[504] Bianchi 147.
[505] Pedro Gómez Valderrama, “Prologo”, *El Bogotazo: Memorias del olvido,* Arturo Alape (Bogotá: Editorial Pluma Ltda., 1983) XVI.
[506] Alape, *El Bogotazo* XXIV.

paralela, y en oposición, a la IX Conferencia Panamericana, donde se adoptó la Carta de la Organización de Estados Americanos (OEA). Lo que se tradujo en la inserción de los países latinoamericanos en la dinámica geopolítica de la Guerra Fría, bajo la esfera de influencia de los Estados Unidos.

El testimonio de Castro es sin duda uno de los relatos más emocionantes de *El Bogotazo*, en el que revela cómo esa experiencia influyó en su formación de revolucionario, cuando salió por primera vez de su país a los veintiún años de edad, influenciado por las ideas peronistas y en la defensa del antiimperialismo. Un aspecto bastante desconocido que descubre las conexiones entre el 9 de abril y la revolución que se desarrolló en el país caribeño.[507] Cabe apuntar que para ese entonces Castro no estaba formado en el marxismo-leninismo ni relacionado con el Partido Comunista Cubano. Sin embargo, se le acusó por décadas de ser el instigador de los hechos de ese día. Respecto a eso, Alape considera que "la reacción colombiana tuvo gran olfato al inculpar a una personalidad que cada vez con más fuerza adquiriría connotación y relieve continentales".[508]

Más allá de las grandes personalidades, los testimonios de *El Bogotazo* recogen el elemento popular, ese que no fue registrado en las fuentes oficiales, como el "estremecimiento humano" que despertaba la figura de Gaitán entre las capas más marginadas de la sociedad, como los lustrabotas o los vendedores de periódicos, e incluso algunas personas que vivían al margen de la ley; es decir, el pueblo en todas sus manifestaciones.[509] Marina Uris indica que Alape, al retomar la historia de la lucha de clases

[507] Martha Lucía Castaño, "De pintor a líder, de líder a escritor, de escritor a periodista, rastreando la violencia [1983]", *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape*, ed. Carlos Vásquez-Zawadzki (Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003) 111.
[508] Bianchi 128.
[509] Alape, *El Bogotazo* XVI.

en lo que tiene que ver con los antecedentes y hechos acecidos el 9 de abril de 1948, elaboró y reelaboró la memoria colectiva como quien hurga en una inmensa masa de minerales hasta encontrar un "tesoro" que no es otra cosa que la voz popular o el enfoque clasista de la rebelión nueveabrileña.[510] Un descubrimiento producto del diálogo "emotivo" con los dirigentes gaitanistas, quienes representan con elocuencia, la pasión desbordada y delirante de las multitudes que asolaron la capital tras el descenso inesperado de Gaitán. De acuerdo con eso, *El Bogotazo* no se centra solamente en la imagen dramática que transcurrió en las calles en medio de la borrachera colectiva y la desesperanza de la muchedumbre enardecía por la muerte de su líder. La obra es a su vez la condensación de los sentimientos que unían a ese grupo humano marginado y excluido del proyecto nacional:

> Me metí a la indagación que lo abarcara todo, desde las opciones políticas que se discutieron y que llegaron a los resultados conocidos; a la interminable investigación del asesinato, y a palpar con angustia la identidad del rostro de la multitud en sus gestos, en ese duro camino entre la agonía y la muerte; su comportamiento y sus acciones dirigidas a la expansión de su furia y a desentrañar ese profundo dolor de quienes perdieron la esperanza de ver realizados sus sueños en ese momento histórico, para tener que llevar por siempre sobre sus espaldas una terrible frustración.[511]

Aunque el escritor quiso abarcar todas las dimensiones del hecho, las limitaciones y dificultades para entrevistar ciertos personajes dejaron varios puntos oscuros. Además del testimonio directo, Alape buscó otras fuentes para complementar la versión de los entrevistados, de los personajes fallecidos o de los que no pudo entrevistar. Por lo tanto, hizo un seguimiento sistemático de todo lo que habían dicho en la prensa desde 1948 a 1982, para mostrar a la luz del tiempo los cambios en sus posturas respecto a lo ocurrido.[512]

[510] Uris 115.
[511] Alape, *El Bogotazo* XXII.
[512] Alape, *El Bogotazo* XXV.

También se metió de lleno en el proceso criminal para esclarecer la muerte del caudillo, gracias a la colaboración de su hija, Gloria Gaitán, directora del Centro Cultural Jorge Eliécer Gaitán. Se trata de una fuente judicial que recoge la participación del Ejército, la Policía Nacional y los partidos políticos y de muchos testigos a los que el escritor no pudo conocer. Las declaraciones contenidas allí constituyen una parte significativa de la memoria de aquel suceso. La lectura del expediente del proceso le permitió arribar a una conclusión importante: "no se establece en él una relación directa entre el asesino físico del líder y los autores intelectuales. Son siete mil folios encaminados a demostrar que no hubo autores intelectuales".[513] En cambio gran parte de esos folios del Proceso Gaitán estaban dedicados a la participación de Fidel Castro en los acontecimientos.

Sumado a todo ese cúmulo de información, Alape accedió a los discursos trasmitidos por la radio nacional aquel día, por medio de los cuales se incitó a la organización de juntas revolucionarias a lo largo del país para derrocar al gobierno conservador, así como al "caos" generalizado en algunas ciudades. Una fuente muy importante a la que se aludió por mucho tiempo, pero que no se había empleado hasta el momento: "aquel día se transmitieron alocuciones apacibles o incendiarias, orientadoras y desorientadoras para las masas. La gente las recordaba, pero los historiadores no tenían a mano los documentos. Yo logré rescatar cerca de seis horas de emisiones de dichos discursos. Se conservaron en las grabaciones que hizo la embajada norteamericana en Bogotá el 9 de abril".[514] Asimismo, el escritor localizó otras fuentes dignas de ser tomadas en cuenta: cerca de mil fotos de la época, en su mayoría capturadas por Luis "Lunga" Gaitán, Sady González y Manuel H quienes registraron su

[513] Bianchi 134.
[514] Bianchi 135.

versión gráfica de lo ocurrido; además de material cinematográfico filmado durante esos días, el cual halló dentro de los archivos de la Casa Museo Jorge Eliécer Gaitán.

Luego de esa ardua investigación histórica, Alape se planteó el problema de la estructura del libro. Como parte de una inteligente administración de los materiales, organizó por temas las múltiples versiones que narran minuciosamente el día y la noche de aquel suceso. Asimismo, enlazó las partes de tan extenso relato, empleando diversos estilos como la crónica, el reportaje, el ensayo y la biografía: "así se fueron siete años de fecunda pasión y disciplina".[515] El autor mantuvo la transcripción de los testimonios como tal, para conservar los elementos ideológicos del lenguaje y la forma original de expresión de cada personaje, pero también empleó recursos literarios para enriquecer narrativamente las memorias de los testigos.[516] Sumado eso, Alape utilizó algunos comentarios personales a modo de enlace y escribió un "Diario de Noticias" con base en los periódicos de la época para contextualizar al lector sobre lo que estaba pasando en el país durante los meses previos al acontecimiento, así como en los días subsiguientes. De esa forma, el escritor asumió el papel de "organizador de la totalidad". [517] En esa labor de montaje, el trabajo literario le permitió ver los hechos con "más libertad" y darle al testimonio una "estructura novelística":

> Evidentemente es un libro producto de una investigación rigurosa, un rastreo histórico muy serio; pero también, la estructura misma deja abierta otras posibilidades literarias. Es un libro que podría llegarse a leer como una novela o un ensayo histórico o como una mezcla entre literatura y testimonio. Pienso que en últimas, es el lector quien define el género. Lo cierto es que yo soy un escritor ante todo, y no un historiador ni un sociólogo; pero me interesa mucho la historia del país y la siento. Por eso trato a través de la literatura, hacer toda la investigación histórica posible.[518]

[515] Faecke, "Viaje forzado".
[516] Bianchi 132.
[517] Alape, *El Bogotazo* XIII.
[518] Edmundo Alberto Ramos Vives, "Memorias del olvido [1983]", *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape*, ed. Carlos Vásquez-Zawadzki (Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003) 100.

En términos narrativos, *El Bogotazo* puede definirse como un gran relato urbano que cuenta una tragedia colectiva cuyo personaje principal es esa masa que siente, piensa y actúa con todas su contradicciones y furias, así como con todos su elementos conscientes e inconscientes.[519] Alape puso en práctica la técnica empleada con acierto en *Un día de septiembre*, pero también reconoció la influencia de obras como *Miguel Mármol* (1972) de Roque Dalton, *Trilogía U.S.A* (1938) de John Dos Passos y *Operación Masacre* (1957) de Rodolfo Walsh, entre otras precursoras de la literatura testimonial. Novelas de un tremendo rigor investigativo que mezclan la realidad con la ficción, así como estilos narrativos fragmentarios (historia, reportaje, ensayo, biografía) que, en términos metodológicos y estructurales, se asemejan al trabajo que desarrolló el escritor en *El Bogotazo*.[520]

Para Pedro Gómez Valderrama la obra de Alape puede catalogarse como una "novela real" o de "no ficción", que incluso en algunas partes toma un ritmo de relato policial; en especial cuando Alape reconstruye la historia del revólver con el cual fue asesinado Gaitán o el relato de cómo cada persona, cada grupo, vivía su propia historia en los momentos más dramáticos de la acción popular. Para unos se trató de la revolución, mientras que para otros estaba en juego la conservación del poder o la salvaguardia de la democracia; en cambio, para unos pocos, era el drama familiar del hijo descarriado, del asesino.[521]

El Bogotazo es una de las mejores síntesis de un hecho de incuestionable trascendencia dentro de la historia contemporánea nacional, e inclusive con efectos colaterales en la historia de algunos países del continente americano. Aquel suceso agravó el clima de agitación generado por experiencias de carácter reformista o revolucionario como el peronismo en

[519] Rojas 5.
[520] Bianchi 136.
[521] Gómez, "Prólogo" XV-XVI.

Argentina o la Revolución guatemalteca; que su vez sirvieron como pretexto para el florecimiento de dictaduras militares y civiles, surgidas a raíz de la paranoia anticomunista irradiada por los Estados Unidos en la región y amplificada por las élites de cada país.

La investigación realizada por Alape, y otros estudiosos del tema, descartan las acusaciones en contra del PCC o Fidel Castro e inclinan la balanza hacia otros actores dentro del caso criminal. En ese sentido, las investigaciones convergen en la posible responsabilidad intelectual de la Agencia Central de Inteligencia (CIA) en el asesinato de Gaitán, a quien se asociaba internacionalmente con el comunismo, y quien era visto como un peligro por su acaudalado respaldo popular, aspectos que lo convirtieron en un elemento potencialmente desestabilizador del orden público en el país. También se habló de la presunta culpabilidad de la oligarquía colombiana, directamente beneficiada con el descenso de Gaitán, ante la inminente llegada del caudillo liberal a la presidencia. Son algunas de las hipótesis que fueron cogiendo más fuerza con el pasar del tiempo que la sola actuación individual de un fanático iracundo, con aparentes desórdenes mentales, que lo hacían creer que era la reencarnación de Francisco de Paula Santander, sin que eso haya sido garantía para el esclarecimiento de los hechos.

Fue así como se creó un gran manto de confusión alrededor del caso, lo que se trasladó a las generaciones más jóvenes de la sociedad que crecieron en medio del conflicto armado y que desconocían la génesis de esa violencia. *El Bogotazo* más allá de ser una de las investigaciones más completas del suceso, es también una mirada reflexiva del mismo. El escritor decidió concluir su libro con una serie de epílogos en los que cada testigo entrevistado expresa de una forma analítica, según su visión frente a la historia, lo que significó esa fecha para el país. Como parte esa generación que sintió los rigores posteriores

de ese evento, Alape incluyó un espacio para evocar sus propios recuerdos del 9 de abril de en Cali. El último epílogo del libro es una remembranza de esos ruidos e imágenes que lo conmocionaron tanto cuando era un niño, y que expió a través de la escritura como un intento de purga:

> El recuerdo que [guardé de ese día no estaba] ligado al asesinato ni a la multitud ni a los saqueos. Para mí, el 9 de abril [eran] los pasos que escuché ese día por la azotea de mi casa. Continué oyendo, durante años, los pasos de aquellos hombres que caminaban por mi azotea; era como una pesadilla de la que no podía liberarme y que sólo terminó cuando concluí el libro. En ese momento cesaron los pasos que me persiguieron a lo largo de tanto tiempo. Escribir el libro obró en mi como una terapia […][522]

Cabe señalar finalmente que *El Bogotazo,* con tres ediciones en menos de un año —y con aproximadamente diecisiete desde su publicación en 1983— fue todo un acontecimiento editorial en Colombia y tuvo un respaldo unánime de la crítica. Así mismo, el éxito de la obra marcó un hito en la trayectoria intelectual de Alape, quien a partir de ese entonces se convirtió en un autor leído por amplios públicos locales como internacionales. En Cuba el libro tuvo una importante acogida gracias al rescate de la participación de Fidel Castro en aquellos acontecimientos. Fue por ello que la editorial Casa de las Américas publicó una edición especial en 1983 con unas palabras introductorias del líder cubano.[523] De hecho, la entrevista concedida por Fidel Castro al autor, que duró alrededor de cinco horas, fue retransmitida por Radio Caracol, dirigido en ese entonces por el periodista Yamid Amat. Fue una emisión estelar de aquella estación que en alguna medida se sumó al reconocimiento que tuvo la obra y la voz del escritor en los medios de comunicación nacionales.[524]

---

[522] Bianchi 136.
[523] Véase: Arturo Alape, *El Bogotazo: memorias del olvido* (La Habana: Casa de las Américas, 1983).
[524] Véase: *De los recuerdos de Fidel Castro, El Bogotazo y Hemingway: entrevistas* (Cuba: Editorial Política, 1984).

Gracias a ese logro profesional que representó *El Bogotazo,* Alape pudo acceder a su propia vivienda,[525] y le fueron abiertas las puertas del mercado editorial y de la docencia universitaria, aunque con muchas dificultades por la falta de un diploma que certificara su formación. Un obstáculo que superó veinte años después cuando la Universidad del Valle le otorgó al escritor el doctorado Honoris Causa en Literatura (2003).[526] De manera simultánea al éxito del libro, Alape firmó un contrato con la fundación Planeta, sello editorial a través del cual fueron publicadas gran parte de sus obras de ficción y no ficción desde 1983.[527] Sin embargo, ese reconocimiento también se tradujo en amenazas para la vida del autor, quien en sus libros posteriores siguió comprometido con temas de la política nacional, afrontando situaciones del conflicto armado, hasta que terminó convirtiéndose en una víctima directa de este.

3.4. Exilio en Cuba (1987-1991). Desencanto y autocensura

Luego de más de diez años en el oficio, Arturo Alape ya era un autor distinguido en el mundo de las letras nacionales por la pertinencia de sus inquietudes intelectuales, ancladas en los problemas de la realidad social colombiana. Sus libros llegaron a ser vendidos en las librerías de todo el país, promocionados en las colecciones de historia y de actualidad, al lado de investigadores y periodistas como por ejemplo German Castro Caycedo, Antonio Caballero y Enrique Santos Calderón. Conforme a eso, la década del ochenta fue un período cúspide en

[525] Pudo comprar un apartamento en la carrera séptima con calle 52 (Chapinero), luego con la venta de ese apartamento, compró uno ubicado en el barrio La Soledad (Teusaquillo) donde vivió hasta su muerte y donde estuvo el archivo personal antes de ser donado a la Biblioteca Nacional.
[526] Gracias a este título el escritor logró trabajar como docente en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Véase: "Información laboral Universidad Javeriana", Bogotá, 2003-2006. BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 30, Carpeta 121, 1-113ff; "Trabajos estudiantes Universidad Javeriana", Bogotá, 2005-2006. BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 27, Carpetas 115-117.
[527] Véase sobre los contratos de edición con la Editorial Planeta y otras casas editoriales: "Contratos de edición", Bogotá, 1998-2006. BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 30, Carpeta 122, 1-149ff.

su carrera como autor por el peso de sus investigaciones históricas y su trabajo como periodista: "los medios de comunicación sólo desde hace pocos años me están abriendo sus páginas. Pero hoy en día la literatura es una mercancía y entonces, si puede venderse, las editoriales la publican. Ahí no hay ideología que valga".[528] Aunque alcanzó un importante reconocimiento con *El Bogotazo*, Alape no fue un autor popular en todo el sentido de la palabra, porque siempre fue señalado por sus ideas políticas. Una condición que se convirtió en una especie de "estigma", y que le afectó no solo para ser publicado masivamente, sino como criterio para juzgar la calidad de sus obras. Debido a eso, llegó a sentirse estigmatizado sobre todo por los mismos escritores:

> En cierta medida uno está como marcado por ser militante y tener unos principios y eso significa que no pueden [leerme] con espontaneidad ni profundidad. Mi trabajo lo planteo en diversas áreas literarias y son libros que tienen lectores de diferentes clases sociales. Aquí uno no puede decir que escribe para el pueblo, porque las ediciones alcanzan dos mil o tres mil ejemplares, salvo García Márquez. Esta es una carrera contra el tiempo, hay que romper ataduras personales y esas coyundas terribles de los intelectuales. Creo que el escritor debe ser lo suficientemente independiente y no dejarse maniatar.[529]

Por la misma época de *El Bogotazo,* como parte de su vocación editorial y sus inquietudes historiográficas, Alape creó la Editorial Incunables (1982) a través de la cual se publicaron en ediciones facsimilares de muy escasa tirada, cerca de trecientos textos colombianos del siglo XIX, y que refieren fundamentalmente a la historia nacional.[530] Según indica Carlos Montalvo, el escritor se basó en unos ejemplares de la Biblioteca Luis Ángel Arango para editar los primeros libros de aquella serie publicados "en unas ediciones muy

[528] Friedemann 88.
[529] Duque 94.
[530] Bianchi 122.

bonitas".[531] Para la realización de ese proyecto, el autor contó nuevamente con la colaboración de Duarte French, quien propició el préstamo de aquellos libros restringidos al público. Gabriel Restrepo considera que esa labor fue un aporte valioso para la "ciencia histórica" por parte de Alape, pues se rescataron textos decimonónicos que nunca jamás volvieron a ver la luz, por la misma época que salió la colección de clásicos de la historia colombiana del Banco Popular, editados por Marco Palacios.[532] Una tarea tan quijotesca que alcanzó a tener catorce ediciones de las cuales él conserva varios ejemplares.[533]

Igualmente, Restrepo resalta que ese proyecto tuvo mucho que ver con su hermana, quien se encontraba trabajando con materiales de la BLAA para su tesis sobre la Comisión Corográfica.[534] Cabe señalar que Olga Restrepo fue la segunda compañera sentimental de Alape, estudiante de Sociología de la Universidad Nacional para ese entonces —luego profesora e investigadora de esa institución—, cuya influencia intelectual fue importante en las investigaciones históricas del escritor. Según Gabriel Restrepo, en el desarrollo de los Incunables se encontraron, "como sello del afecto recíproco", el interés por la historia intelectual de su hermana y el interés por la historia política de Alape. Eso también fue motivo para que este se distanciara de la militancia con un "sinsabor" por la falta de dimensión histórica.[535]

---

[531] Entrevista a Carlos Montalvo.
[532] Gabriel Restrepo, "Carta sobre la hermandad" (Arauquita, ensayo inédito, 2018) 3.
[533] Estas son algunas obras publicadas por la Editorial Incunables*:* Manuel María Madiedo, *La ciencia social o el socialismo científico* (Bogotá: Editorial Incunables, 1982); Tomás Cipriano de Mosquera, *Resumen de los acontecimientos que han tenido lugar en la República* (Bogotá, Editorial Incunables, 1982); Manuel Ancízar, *Peregrinación de Alpha* (Bogotá: Editorial Incunables, 1983); Ana María Martínez de Nisser, *Diario de los sucesos de la Revolución en la Provincia de Antioquia de los años de 1840-1841* (Bogotá: Editorial Incunables, 1983); Salvador Camacho Roldán, *Escritos varios*, T.I y T.II (Bogotá: Editorial Incunables, 1983), entre otros.
[534] Olga Restrepo Forero, "La Comisión Coreográfica: avatares en la configuración del saber", Tesis, Sociología (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1983)
[535] Gabriel Restrepo, mensaje de correo electrónico a la autora, 12 de enero del 2017.

Tras el éxito de *El Bogotazo,* Alape retomó otros proyectos que ese libro le impidió acometer: "eran ideas viejas que dieron vueltas dentro de mí durante mucho tiempo y que salieron de un tirón".[536] En 1984 publicó su primera novela, *Noche de pájaros*.[537] Una historia de ficción con ciertos momentos surrealistas, basada en la masacre de la Casa Liberal de Cali y que tuvo lugar en el mes de octubre de 1949. El protagonista de la historia es un ser acosado por el sentimiento de culpa, por no haber hecho nada frente a la matanza y ser el único testigo de esos hechos. Por lo tanto, es la única persona que puede conducir a la verdad.[538] Un personaje sin nombre, perdido en las noches de la violencia en la capital vallecaucana y a través del cual se configura el tiempo de la narración desde que este era un niño hasta adulto.[539]

De acuerdo con Carmiña Nava, el lector se pasea por la Cali de finales de los años cuarenta, a la manera del *flâneur* ("paseante" o "callejero") típico de la literatura francesa, pero no en un paseo de placer estetizante, sino de angustia y miedo guiado a través de su protagonista, quien es perseguido por las imágenes de aquella masacre, el terror cotidiano de los carros fantasmas o la agonía de los gritos de cualquier víctima de la violencia nocturna que no puede auxiliar a las afueras de su residencia.[540] La zozobra del día a día conduce al protagonista a una gran frustración que repercute sobre su relación sentimental, ahogada en el silencio tenso de la noche y en la inercia de un acto sexual que no culmina satisfactoriamente —"por el orgasmo suspendido del hijo deseado y no engendrado"— a

[536] Bianchi 143.
[537] Arturo Alape, *Noche de pájaros* (Cali: Editorial Atenas E.U., 2003).
[538] Carmiña Nava Velasco, "Cali en la novela de Arturo Alape", *Noche de pájaros,* Arturo Alape (Cali: Editorial Atenas E.U., 2003) 97.
[539] Luis Iván Bedoya, "A propósito de *Noche de Pájaros* de Arturo Alape", *Noche de pájaros,* Arturo Alape (Cali: Editorial Atenas, E.U., 2003) 109.
[540] Nava 97.

causa de los tiros en las calles de Cali.[541] Una vida enclaustrada en el miedo, el fracaso y la inocuidad.

El abandono del padre y la culpa por la muerte accidental de su hermano menor, ahogado en el río, son otros de los dramas existenciales del protagonista, cuyos aspectos personales negativos y positivos evocan por momentos la niñez de Alape, como las tardes de cometas y los domingos de fútbol en Cali. Adicionalmente, el río tiene una presencia importante en la novela, es el escenario de los juegos de la infancia y la adolescencia del personaje anónimo; es a su vez una figura cómplice de la impunidad de los crímenes de la violencia que se ocultan con el correr de sus aguas. Como expresa Luis Iván Bedoya, todo fluye a través del filtro de la memoria por el que se cuelan voces diferenciadas y el sordo rumor de lo acallado a lo largo de los años o en las "noches de pájaros", donde se mezclan todos los momentos de la vida de aquel héroe nada idealizado. Mediante ese recurso narrativo, el autor-narrador se mete tan adentro del personaje que a veces se confunde con él, mientras el lector, insensiblemente, es atrapado en ese juego.[542]

Sin embargo, *Noche de pájaros* no corrió con buena suerte frente a la crítica. Según Alejandra Laverde en "La novela colombiana contemporánea en la modernidad literaria" del Manual de Literatura Colombiana (1988), Cesar Valencia Solanilla ubica la emergencia de una novelística moderna en la historia literaria nacional a partir de la publicación de *Cien años de soledad* (1967); es decir, entre los contemporáneos de Gabriel García Márquez y las generaciones de escritores que publicaron entre 1970 y 1980.[543] En ese margen temporal, se insertaría la novela de Alape, la cual correspondería a una narrativa de la época de La

[541] Bedoya, "A propósito" 109.
[542] Bedoya, "A propósito" 107.
[543] Laverde 66.

Violencia que se proyectó más allá del hecho sociopolítico, que superó el relato de los hechos cruentos y de los señalamientos partidistas para tratar literariamente otras dimensiones de aquel período como lo hicieron, por ejemplo, García Márquez en *La mala hora* (1962), Gustavo Álvarez Gardeazábal en *Cóndores no entierran todos los días* (1972) o Albalucía Ángel en *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975).[544]

Otras características generales en las novelas de ese grupo literario, diverso en temas y expresiones, era la reconstrucción del pasado de una manera reflexiva que indagaba por las raíces culturales de la violencia, y el entendimiento de la problemática colombiana a través de historias individuales que hacían referencia a un pasado cercano como en *Años de fuga* (1979) de Plinio Apuleyo Mendoza o a un pasado lejano mediante el mito como en *Changó, el gran putas* (1980) de Manuel Zapata Olivella. Aquella novelística además empleaba la experimentación lingüística y el desarrollo de técnicas narrativas con el fin de elaborar una visión particular del individuo dentro de la compleja sociedad contemporánea. En esa medida, había una tendencia al relato urbano centrado en el ser individual, su desarraigo, la soledad y el vacío espiritual en medio del crecimiento caótico de las urbes.[545]

Aunque *Noche de pájaros* coincide en varios de esos aspectos, César Valencia Solanilla considera que Alape, si bien intentó explorar secuelas íntimas de la violencia a través de un lenguaje diferente, no alcanzó a superar la superficie del fenómeno, no construyó claramente los personajes, y su relato carece de una estructura definida. *Noche de pájaros*, en su opinión, sería un retroceso en la narrativa del autor, después de la publicación de dos libros de cuentos "muy bien logrados" como *Las muertes de Tirofijo* y *El cadáver de los hombres invisibles*;

[544] Laverde 67.
[545] Laverde 68.

pese a eso, no dejó de considerar a Alape como uno de los mejores cuentistas de la violencia.[546]

La opinión de Valencia Solanilla y la de otros críticos referenciados anteriormente, dejan ver que Alape hasta ese momento no lograba destacar en la ficción. Aunque su obra era considerada parte de la renovación literaria del país, también fue juzgada por su condicionamiento frente al hecho histórico o testimonial. No obstante, es evidente que el mensaje ideológico de sus primeros relatos empezó a ser transformado por una escritura más reflexiva y plástica, pese a que nunca abandonó su fijación por el fenómeno de la violencia. Por su parte Alejandra Laverde considera que *Noche de pájaros* representa un cambio de escenario respecto a los primeros libros de Alape, donde la acción se desarrollaba en las zonas rurales, mientras los campesinos eran los personajes centrales. A partir de esa obra de ficción, la ciudad es parte fundamental de la obra narrativa de Alape, es el escenario donde se hayan los nuevos testigos de los hechos violentos, lo que evidencia otra dirección, otro interés del escritor. Por eso en sus novelas posteriores la ciudad de Cali, Bogotá y Medellín son los espacios principales en los que se desarrollan los acontecimientos.[547]

Antes de la publicación de novelas con una mejor factura como *Mirando al final del alba* (1998), *Sangre ajena* (2000) y *El cadáver insepulto* (2005) que mantienen esa mezcla testimonial, histórica y periodística con el refinamiento literario, Alape continuó dedicando sus energías al periodismo de investigación: “la participación política me dejó una

[546] Laverde 92.
[547] Laverde 224-225.

preocupación permanente por la historia del país. Y la literatura es una forma de ver esa historia […] Soy simplemente un escritor muy metido en ese traje que se llama historia".[548]

Como parte de su saga histórica iniciada con *El Bogotazo*, Alape publicó dos años después *La paz, la violencia: testigos de excepción* (1985), un gran reportaje periodístico con cincuenta protagonistas de la vida política colombiana, principalmente, jefes guerrilleros, comandantes del Ejército, políticos y gobernantes de todas las tendencias, representantes de los gremios económicos y estudiosos de la violencia.[549] A través de aquellos testimonios, el autor reconstruyó los hechos más dramáticos y decisivos entre 1950 y 1984; un período marcado por la larga confrontación partidista, el surgimiento de las guerrillas, la aparición de la insurgencia revolucionaria, las pacificaciones y amnistías promulgadas por algunos gobiernos, el accionar del Ejército colombiano y el desplazamiento forzado. De esa forma, Alape logró crear un análisis heterogéneo sobre la situación la guerra y la paz en Colombia durante los años más recientes de su historia.

Para la realización de aquella obra, el autor replicó el montaje que le había dado éxito anteriormente y empleó parte del material recolectado durante la extensa investigación que realizó sobre el 9 de abril de 1948. Pero además de eso tuvo que establecer un diálogo con los nuevos actores, escucharlos y analizarlos para confrontar sus reflexiones frente a un tema cada vez más complejo de abordar. El resultado fue un extenso texto de seiscientas páginas como *El Bogotazo* que permite enriquecer cualquier análisis sobre el fenómeno de la violencia en Colombia, el cual está compuesto por múltiples voces, respetando su lenguaje

[548] Carlos Vásquez-Zawadzki, "Los caminos de la memoria", *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape*, ed. Carlos Vásquez-Zawadzki (Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003) 114-115.
[549] Véase: "Folder investigación La paz, la violencia", 1982-184. BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 38, Carpeta 161, 1-120ff.

característico y sus intenciones políticas. Estas contrastan a su vez con las fuentes escritas, los discursos en la prensa de la época y los documentos de los acuerdos de paz del pasado, lo que le da al lector la posibilidad de comprender las distintas posiciones respecto a la situación histórica.

En términos narrativos, *La paz, la violencia* a diferencia del *Bogotazo*, no tiene una "estructura novelística", no existe un protagonista que trasluzca entre los testimonios, ni tampoco hay un espacio geográfico definido. La lectura es mucho más fragmentada en tanto predomina la entrevista directa (pregunta/repuesta) como género discursivo. Sigue un orden cronológico y el análisis del autor está mucho más presente. Sus ensayos sirven de enlace entre cada una de las partes y dan forman a ese compendio de causas de la guerra colombiana, así como al trasfondo de las desigualdades políticas, sociales y económicas, no comprendidas ni superadas por el Estado y la sociedad civil.[550]

Aunque se trata de un texto voluminoso, la recepción del público y las buenas críticas llevaron a que se reeditara cinco veces hasta la fecha. Luego de catorce años de su publicación, Alape consideraba que: "Este texto continúa siendo un diálogo vivencial y reflexivo con la carga de una historia que no hemos enfrentado y racionalizado. Es una historia que, inevitablemente, traspasará el siglo XXI sin ninguna vergüenza, como el más representativo signo y huella de lo que hemos sido y seguimos siendo como nación. Será el doloroso cruce de caminos de una misma historia, pasando por el inevitable puente de dos siglos".[551]

[550] Vásquez-Zawadzki, "Los caminos" 21.
[551] Arturo Alape, *La paz, la violencia: testigos de excepción*, 5ta edición (Bogotá: Planeta, 1999) 13.

El libro, a grandes rasgos, es una síntesis de la historia política del país y su constante tensión entre la guerra y la paz, dentro de la cual el escritor alza su voz para mostrarle al lector "un camino seguro para salir como nación, ante un proceso que solo ha expresado oscuridad y muerte a lo largo de la geografía patria".[552] En ese sentido, la inmensa documentación deja como reflexión la necesidad de encontrar una salida a ese forcejeo permanente a través del diálogo entre las diferentes posiciones. De ese modo, quien leyera sus páginas no podía asumir una actitud neutral frente a la nueva coyuntura de paz que se presentó a mediados de los años ochenta. En aquel entonces se vivía una nueva etapa del conflicto armado colombiano, agudizado por el fenómeno del narcotráfico, el paramilitarismo, la ofensiva guerrillera y su expansión urbana. El gobierno de Belisario Betancur (1982-1986), un conservador con ideas progresistas, buscó una salida política al conflicto desde su llegada al poder, un hecho que tuvo un importante respaldo popular, pero que a la vez generó gran polarización. La paz con los grupos ilegales alzados en armas contradecía los planteamientos del Partido Conservador y las fuerzas militares; encabezadas durante esos años por Fernando Landazábal, quien como Ministro de Defensa prometió derrotar militarmente a las guerrillas.

Pese a las discrepancias en el interior de su gabinete, Betancur impulsó la negociación con aquellos grupos subversivos y gestionó una ley de amnistía general bajo la cual salieron libres varios guerrilleros y presos políticos. En 1984 el gobierno logró avances importantes con las FARC-EP al firmarse el acuerdo de La Uribe, Meta. Ese mismo año también se establecieron treguas con el M-19, el EPL y la Autodefensa Obrera (ADO), y se decretó un cese al fuego bilateral. A diferencia de lo que esperaba el país, ningún grupo entregó las

[552] Alape, *La paz* 15.

armas, lo que tiñó los diálogos de zozobra y desconfianza.[553] Los insurgentes empezaron el proceso de reincorporación a la vida civil y se avanzó con un plan de rehabilitación en las regiones más afectadas por violencia hasta ese momento. También se propuso el primer programa de sustitución de cultivos ilícitos en las zonas en las que la guerrilla cobraba el impuesto de gramaje a los productores de hoja de coca.[554] De acuerdo con los compromisos de política social y de apertura democrática, las FARC anunciaron la creación de su propio partido. En 1985 nació la Unión Patriótica (UP) como muestra del reconocimiento de la oposición como actor político.

Sin embargo, diversos traumatismos desmoronaron los diálogos. Se presentaron violaciones a los primeros acuerdos e incumplimientos del cese al fuego entre las partes; el Ejército, en contravía con la intención del gobierno, acostumbrado a las libertades del Estatuto de Seguridad y a la beligerancia del mandato de Turbay Ayala, continúo con los operativos militares. Se atacó a los grupos guerrilleros y estos a su vez reanudaron oficialmente las acciones ofensivas contra la fuerza pública. En medio de esas confrontaciones cayeron dirigentes importantes del M-19 y el EPL, organizaciones que rápidamente se desligaron del proceso de paz, lo que dio al traste con los acuerdos de Corinto (Cauca) y Medellín firmados en agosto de 1984. Luego de aquella ruptura se produjo la toma del Palacio de Justicia (1985), uno de los hechos que caracterizaron el gobierno de Belisario Betancur y que trajo consigo un recrudecimiento de la guerra. Pese a ello, se prorrogó el cese al fuego con las FARC, y la Unión Patriótica pudo participar en las elecciones parlamentarias

553 Maria Jimena Padilla Jimeno, "Los embates por la paz: historia de los diálogos de paz durante el gobierno de Belisario Betancur con los grupos guerrilleros, Colombia" *Forum Revista Departamento de Ciencia Política* 10.11 (2017): 91.
554 Juan Guillermo Ferro Medina, "Las FARC y su relación con la economía de la coca en el sur de Colombia: testimonios de colonos y guerrilleros" *Mama coca* (2000).
http://www.mamacoca.org/feb2002/art_ferro_FARC_y_coca_Caguan_es.html#fnB24 [01/10/19]

de 1986. El naciente partido consiguió la elección de varios senadores, representantes, diputados y concejales a lo largo del país, además de aglutinó una buena parte de la intelectualidad de ese entonces. No obstante, al año siguiente este movimiento político sufrió el asesinato sistemático de la mayoría de sus líderes y simpatizantes a manos de sectores radicales de ultraderecha. Alape hizo parte de la dirección de la Unión Patriótica, y por ello también sufrió los rigores de aquel crimen, como se verá.[555] De hecho, Carlos Montalvo conserva una tarjeta del escritor, que certifica su afiliación oficial a ese movimiento: una huella final de lo que fue su última militancia.

Ciertamente la tregua terminó sirviendo para que los grupos armados y el Ejército ampliaran su influencia política y militar, así como para el posterior empleo de métodos delincuenciales. Pese al fracaso y alto costo social, aquellos diálogos fueron un precedente importante para futuras negociaciones, pues hasta ese entonces nunca antes un grupo insurgente se había sentado a la mesa con el gobierno para entablar una discusión que sirviera de salida política al conflicto. Esto despertó la confianza de la opinión pública y llevó a muchos intelectuales a defender la política de paz de Betancur. Asimismo, la novedad del hecho produjo una oleada de interés y curiosidad que sacudió a los periodistas y escritores colombianos; lo que se expresó a través de obras como *Las guerras de la paz* (1985) de Olga Behar, *El Karina* (1985) de Germán Castro Caycedo y *Colombia, historia de una traición* (1986) —reeditado como *Historia de un entusiasmo* en 1995— de Laura Restrepo, quien hizo parte de la Comisión de Paz, Diálogo y Verificación que negoció con el M-19. Después de concluir *La paz, la violencia,* que correspondió en gran parte al interés general por la

[555] Faecke, “Viaje forzado”.

coyuntura de los diálogos, Alape comenzó la escritura de la biografía de Manuel Marulanda Vélez (Tirofijo). Una obra con la que concluyó su serie histórica comenzada con *El Bogotazo*:

> En la década de los ochenta, la verdad es que también [hice] una vida política intensa. [Era] una persona con mucha audiencia en el país, en las universidades, en los sindicatos. El trabajo histórico me [colocó] en situación privilegiada ante la opinión pública, un sector muy grande de lectores [leía] mis textos, [era] un público lector grande pero a la vez [siempre mantuve] una posición política independiente, de reflexión crítica como actitud pública. Vuelvo en el año 84 a encontrarme con la guerrilla, con las FARC ya convertida en un pequeño ejército y en el [85] me decido a escribir la biografía de Marulanda. Esta decisión [cambió] mi vida personal, sobre todo porque [esa] decisión [determinó] los futuros exilios. [556]

Cabe recordar que durante su actividad como dirigente nacional de la Juco, Alape tuvo la oportunidad de conocer a Manuel Marulanda Vélez; quien ya en ese entonces había ganado cierta fama como líder de las autodefensas campesinas del sur del Tolima, junto con Jacobo Prías Alape (Charro Negro), Isauro Yosa (Mayor Líster), Isaías Pardo, Ciro Trujillo y Jaime Guaracas, en tiempos de las "Repúblicas Independientes". Después fue guerrillero de las FARC, grupo que vio nacer durante los años de furor revolucionario, cuando abandonó la pintura por las armas en la década de 1960. Dos décadas más tarde, en ejercicio del oficio de escritor, Alape visitó en tres ocasiones —en 1984, 1985 y 1986— al líder guerrillero en las selvas de Colombia, ya no como como dirigente político o guerrillero sino como autor, para concretar los testimonios de una biografía.[557]

Aunque su relación orgánica con el PCC se tornó cada vez más difuso, la relación de Marulanda como personaje y Alape como autor fue larga y profunda. Cabe señalar que Alape

[556] Faecke, "Viaje forzado".
[557] Se conservan las transcripciones manuscritas de las entrevistas a Manuel Marulanda Vélez y Jacobo Arenas en el archivo personal del autor. Véase: "Manuel Marulanda (I-III)". BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 7, Carpetas 44A-46B; "Jacobo Arenas (I-III)". BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 8, Carpetas 47-49B.

bautizó a su hijo "Manuel" justamente en honor al comandante. Según el autor, en los encuentros "acordamos con Marulanda que yo escribiría un libro, una biografía partiendo de mi punto de vista, no era una biografía oficial de la guerrilla; él tomó la decisión de que yo sería el único escritor al cual le iba a contar su historia, ese fue el compromiso".[558] Marulanda se había convertido en una figura pública relevante por el proceso de paz con el gobierno de Belisario Betancur:

> Cuando lo tengo nuevamente de frente por segunda vez en el año de 1984, afloran los recuerdos del primer encuentro que sostuvimos en Marquetalia en 1960, los recuerdos que siempre han estado mediados por la imagen de un hombre perseguido. En esa época él me habló por primera vez de la inmensa montaña: entre ustedes los de la ciudad y nosotros los del campo existe una montaña, que nos impide vernos y hablarnos. La montaña que enceguece, que pierde la voz. Me insistió en la necesidad de que las voces del campo y la ciudad, pudieran un día escucharse, cualquier día de los años sesenta cuando estábamos construyendo la ilusión de los sueños de la revolución. Los ecos de las voces multiplicadas.[559]

La primera parte de aquella biografía, *Las vidas de Pedro Antonio Marín, Manuel Marulanda Vélez, Tirofijo* (1989), se enfoca en algunos aspectos de la niñez y juventud del personaje, etapas marcadas por la persecución conservadora y la formación de las primeras milicias con sus tíos y primos. Para ese fin, Alape reconstruyó nuevamente la historia de la violencia de los años cincuenta, el capítulo de El Davis, la pacificación durante la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla y la guerra entre "limpios" y "comunes". Ese primer tomo culmina con la Operación Marquetalia (1964) por parte de Ejército colombiano y el impacto que generó en todos los estamentos sociales. Alape, como testigo de esos hechos, narra con multiplicidad de detalles la experiencia interna de lo que fueron los asaltos militares a la

[558] Faecke, "Viaje forzado".
[559] Arturo Alape, *Tirofijo: Los sueños y las montañas, 1964-1984* (Bogotá: Planeta, 1994) 185.

naciente guerrilla en esa época. El argumento principal de la narración es la transformación del campesino liberal en guerrillero revolucionario:

> Surgió en Pedro Antonio Marín o Manuel Marulanda Vélez, sin que él se lo propusiera, a corto o largo plazo, el don natural del mando. Quizá fue decisivo en esa tendencia de su personalidad nada espontánea, el ser nieto de colono, hombres como su abuelo con una mentalidad dispuesta para derribar montañas y encontrarle luces de camino a la selva, enseñanza que Pedro Antonio Marín con sabiduría la apropió en su deseo desde muchacho de convertirse en todo sentido, en un hombre independiente. Los negocios le dieron los iniciales conocimientos en el manejo de hombres; incidieron en su capacidad de organizar fuerzas humanas para que confluyeran en un cauce final, le prefiguraron esa facilidad. La psicología del hombre perseguido, del hombre acosado a cada instante, del hombre que huye en un círculo, le enseñó a la fuerza a conocer a fondo el terreno en sus vericuetos, a tener en cuenta sus salidas y entradas, a pensar y actuar con rapidez, a saber escabullirse en el preciso momento, a soltar al enemigo cuando éste cree que lo tiene cercado. Aprendió a huir para camuflarse y planear en su descanso las condiciones excepcionales para esperar de nuevo a sus enemigos, ya no en un estado de absoluta indefensión. Las circunstancias influyen en el hombre que se forma solo, bajo el apremio de las leyes que surgen en profundas raíces en la montaña.[560]

El segundo tomo, *Tirofijo: los sueños y las montañas* (1994), continúa la historia de cómo Marulanda aprendió el arte de la guerra, al igual que su formación como conductor de un "pequeño ejército" a través de la experiencia bélica e importantes lecturas formativas. Paralelo a eso, se describe la creación de las FARC, las conferencias constitutivas, sus grandes hitos y los cambios de estrategias, así como la influencia de la Revolución cubana y el comunismo internacional en la justificación ideológica de la lucha armada. En tal sentido, el libro es una síntesis del largo proceso de errores y aciertos en el campo de guerra con el Ejército colombiano que llevaron a la organización guerrillera a cambiar la defensa por el ataque y a su expansión nacional a través de los frentes, bloques y columnas móviles. Además

[560] Arturo Alape, *Las vidas de Pedro Antonio Marín, Manuel Marulanda, Tirofijo* (Bogotá: Planeta, 1989) 106.

de la voz de Marulanda, se filtran en el relato las voces de otros jefes guerrilleros como Jacobo Arenas, Alfonso Cano, Raúl Reyes y Timoleón Jiménez.

Sin embargo, más allá de reseñar la carrera bélica del personaje y de la guerrilla, Alape buscó desentrañar la parte más sensible de Marulanda, ese lado menos conocido por la sociedad colombiana: sus pasiones, sus temores, sus razones, sus contradicciones, y claro, sus ilusiones. Los sentimientos de un personaje que siempre fue visto a través de la propaganda del gobierno como un gran enemigo público que debía ser eliminado:

> Yo pienso [dice Marulanda] que la guerra tiene sus orígenes, y que la guerra solamente es el último recurso que se da en un país, cuando se han cerrado todas las posibilidades legales para que el pueblo se pueda expresar libremente. Yo personalmente creo que la guerra no es lo mejor que se le puede venir a los pueblos: la guerra se la imponen a los pueblos las castas dominantes, las cúpulas militares, las oligarquías, los monopolios, le imponen la guerra a los pueblos para someterlo... Uno piensa, esto tiene que terminar. Nunca se está pensando como un guerrerista, porque los pueblos no son guerreristas, ni nosotros somos guerreristas, ni nos gusta la guerra, pero llega un momento en que es indispensable guiarse por esa vía. Entonces uno hace la guerra con mucho honor y mucho gusto.[561]

En términos generales, el estilo narrativo y la estructura de ambos libros es bastante ecléctico, incluso más que en sus anteriores trabajos de corte histórico. Según Alape, la estructura narrativa del texto obedeció a dos factores determinantes: "a la complejidad de la personalidad de Marulanda, y la complejidad de la escritura como una reflexión".[562] En *Las vidas de Pedro Antonio Marín* predomina la narración biográfica, histórica y testimonial a través de la intervención del autor y el relato en extenso de los guerrilleros, expresado con ese lenguaje popular y con la singularidad de su vocabulario. Sin embargo, la narración tiene algunos interludios de ficción. Fue así como el escritor insertó entre cada capítulo, "las

[561] Alape, *Tirofijo* 196.
[562] Alape, *Tirofijo* 3.

historias de espanto de Marulanda"; apartes literarios de una cuartilla que hacen referencia a otras dimensiones de la vida guerrillera, particularmente a los mitos y creencias que acompañan a aquellos que siempre han vivido "enmontados".

En *Tirofijo: los sueños y las montañas,* los capítulos están divididos en tres apartes de naturaleza diferente. "Los sueños" son la parte literaria del libro donde la ficción llena ciertos vacíos en la información ofrecida por el protagonista; a quien Alape describió como un ser tímido y prevenido con respecto a su intimidad y vulnerabilidades, aspectos que bajo la concepción del guerrillero debía conservar como un secreto militar: "Pero, a pesar de sus reticencias, debo decirlo con sinceridad, Marulanda abrió para este texto, muchas voces sensibles de su memoria, que antes no las había confesado a nadie que no perteneciera al círculo de sus compañeros más cercanos. Sin embargo, hubo muchos vacíos en los ámbitos recónditos de su personalidad, que [busqué] en cierta medida, cubrir con los testimonios de sus compañeros de armas".[563]

De esa forma, "Los sueños" son cuadros oníricos inventados por el autor para expresar los deseos más íntimos del personaje como, por ejemplo, conocer el mar, viajar a la ciudad y morir de forma natural, anclados a su deseo mayor: el éxito militar. "Las muertes" son el tránsito entre la ficción y la historia dentro de cada capítulo, donde Alape traslada la leyenda construida alrededor del guerrillero, quien que por obra y gracia de alguna intervención sobrenatural o por lo "justo" de su causa, siempre sobrevive a los incesantes cercos del Ejército, que desarrolló en *Las muertes de Tirofijo*. "Las vidas" son finalmente el grueso de cada capítulo. Es la descripción biográfica e histórica como tal, argumentada a través de fuentes de distinta índole: las entrevistas a Marulanda, Jacobo Arenas y otros guerrilleros, un

[563] Alape, *Tirofijo* 5.

seguimiento sistemático de prensa entre 1964 a 1984, documentos y declaraciones oficiales del gobierno y algunas reflexiones teóricas (Sun Tzu, Carl Schmitt, Elías Canetti).

Pese a la seriedad de Alape como investigador, la escritura de aquellos libros tiene una gran carga subjetiva que se expresa desde la visión histórica construida por el autor partir de la literatura: "esa es la diferencia de mis trabajos con lo que suele salir de las universidades. Por eso *El Bogotazo* aparece con la intención de hacer una novela, y cuando me meto a trabajar la biografía de Marulanda hay una transgresión al género".[564] Una transgresión frente a los esquemas académicos que no le resta valor a su trabajo como historiador ni a su corpus de fuentes. Sin embargo, aunque intenta no ser una obra apologética, la narración literaria transforma al hombre histórico en un personaje creado a partir de la admiración del autor. Marulanda es visto como un gran héroe cuyo accionar es más que justificable como resultado de las lógicas que le impuso la guerra:

> He escrito ante todo, la biografía de un guerrero. En sentido amplio, se trata de una biografía que inscribe lo personal en el amplio espectro histórico-político nacional. La guerra impregna al personaje de un hondo sentido de sobrevivencia y de actitud de vida, frente a la mirada cercana de la muerte. La guerra se hace en defensa de algo que como ideal —correcto o incorrecto—, que como concepción, no es ajena al individuo, sino que obedece a una realidad colectiva, concepción que crea y dinamiza una forma de pensar, equivocada o no equivocada.[565]

El político, periodista y escritor antioqueño Alonso Salazar, indicó que —en una fecha no precisada a mediados de los años ochenta— asistió a un acto en Medellín, donde Alape presentó un primer borrador de la biografía de Marulanda: "ya había publicado *Diario de un guerrillero*, un testimonio de su paso por la guerrilla en los años sesenta, cosa que daba para

[564] Lasso 1.
[565] Alape, *Tirofijo* 12.

aclamarlo como a un héroe".[566] A ese evento asistieron especialmente militantes de la Juco y del PCC, entre los que Salazar recuerda haber visto a Gabriel Jaime Santamaría, jefe de esa organización en Antioquia, al abogado Carlos Gónima y al médico Pedro Luis Valencia; quienes fueron asesinados en los años siguientes por Fidel Castaño y su hermano Carlos, por orden de organismos de seguridad del Estado. También recuerda haber visto en primera fila a Iván Ríos, estudiante de economía de la Universidad Nacional (sede Medellín), quien a la postre se convirtió en poco tiempo en uno de los comandantes más jóvenes de las FARC y murió asesinado por su guardia personal en 2008. Junto a él estaba su compañera sentimental, Claudia y sus amigos íntimos, Heriberto y Mario, estudiantes de antropología de la Universidad de Antioquia, quienes también se vincularon oficialmente a la guerrilla después de la disolución de la Unión Patriótica.[567] En palabras de Salazar, Alape "vestía una camisa verde claro de manga larga y lucía un bigote negro que sobresalía en su palidez. Su voz pastosa y medio apagada contrastaba con la vivacidad de su escritura. Inició leyendo un fragmento del texto que presentaba ese día, pero también apartes de uno anterior llamado *Las muertes de Tirofijo*".[568] Además, relató sus hazañas de juventud y encuentros con el líder guerrillero.

Aunque sus obras todavía no se habían publicado, Alape había viajado varias veces a encontrarse con guerrilleros de las FARC durante el proceso de paz y se había convertido públicamente como en el "biógrafo de Marulanda", una situación que le causó serias intimidaciones al escritor. Alape contó que en 1986 apareció un folleto del Ejército que se distribuyó por todas las guarniciones militares y estaciones de policía, donde se dio

[566] Alonso Salazar, *No hubo fiesta: crónicas de la revolución y la contrarrevolución* (Bogotá: Aguilar, 2017) 94.
[567] Salazar 92-95.
[568] Salazar 95.

instrucción de capturar a una lista de personas, las cuales aparecían con su fotografía respectiva. Se buscaba básicamente mandos guerrilleros y por "equivocación" habían incluido una foto suya. Con el tiempo, se hizo evidente que ello no había sido un error. Su fotografía estaba con otro nombre, el de un sujeto que era buscado por un grupo guerrillero recalcitrante para ser ejecutado por ser un traidor. Visto así, lo de la fotografía se convirtió en una trampa en un doble sentido. Alape podía caer en manos del Ejército o de dicha guerrilla, lo cual lo puso en extremo peligro.[569] Pese a la gravedad de ese contexto, el escritor estuvo empecinado en quedarse en el país.

En 1987 circularon muchas "listas negras", amenazas de muerte proferidas por grupos de extrema derecha, entre las cuales apareció con cierta frecuencia el nombre del autor. Algunas de las personas que aparecían en aquellas listas fueron asesinadas en cuestión de meses, acumulándose así una gran cantidad de dirigentes caídos de la Unión Patriótica (candidatos a la presidencia, parlamentarios, senadores, diputados). Una masacre producto de la guerra sucia con participación de agentes del Estado. Pese al a gravedad de esos crímenes de lesa humanidad, la gran mayoría de aquellas muertes han seguido marcadas por la impunidad. Según Alape había comenzado en Colombia una experiencia absolutamente terrible y dramática para aquel movimiento de oposición: "cada día en la prensa aparecía el nombre del militante de la Unión Patriótica asesinado y, entre nosotros existía la ansiedad de sumar el nuevo muerto en la lista de sacrificados".[570] Finalmente, el riesgo no solo propio, sino de su familia, lo llevó al exilio.

[569] Faecke, "Viaje forzado".
[570] Faecke, "Viaje forzado".

Al igual que muchos simpatizantes e intelectuales de izquierda, Alape encontró asilo en La Habana (Cuba), donde residió por cuatro años con su tercera compañera sentimental, Olga Janeth García y su hijo Manuel Ruiz: "Muy amenazado de muerte me fui para Cuba sin publicar el primer tomo de la biografía de Marulanda, que en esa época había terminado. Estando en [isla] salió el primer tomo pero casi clandestinamente en Colombia. La imagen que tengo de ese primer exilio en La Habana, era una imagen muy dolorosa porque tenía relación de noticias diarias con la muerte: la geografía de Colombia llevaba siempre el ropaje de la muerte".[571]

La experiencia del exilio en Cuba fue determinante en la trayectoria intelectual de Alape: un antes y un después en su formación como autor. En La Habana, trabajó en la revista *Casa de las Américas* y fue periodista en *Prensa Latina*, donde realizó algunas crónicas sobre la situación del país y una serie de entrevistas con intelectuales y artistas latinoamericanos.[572] Sobre los recuerdos del exilio, su hijo relata que vivieron en un barrio obrero popular cubano, que a diferencia de lo que ocurre en los barrios populares de Colombia, contaba con todas las condiciones de transporte, salud, educación y esparcimiento (hospitales, escuelas, parques). Aunque se presentaban problemas, la gente vivía dignamente con su salario en casi todos los casos, pero cuando llegó el Periodo Especial: "se puso muy dura la situación".[573]

Asimismo, Alape se vio se afectado por las noticias sobre la masacre que aconteció en el país y no pudo retomar de inmediato su trabajo literario; pero en medio de la pena moral,

[571] Faecke, "Viaje forzado". En el archivo personal de escritor se conserva gran parte de la correspondencia que mantuvo con familiares y amigos durante el exilio en Cuba. Véase: "Correspondencia personal 1-2", 1987-2003. BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 40, Carpetas 72-73.
[572] "Entrevista a Arturo Alape realizada por un estudiante de periodismo de la Universidad Jorge Tadeo Lozano" (Bogotá, documento inédito, [1900]) f. 1.
[573] Entrevista a Manuel Ruiz.

escribió dos valoraciones múltiples: una sobre el escritor Tomas Carrasquilla y otra sobre el poeta León de Greiff.[574] Ante la imposibilidad de la tentativa literaria, Alape retornó a su primer oficio en el mundo del arte: la pintura. Un bálsamo frente al trago amargo del destierro: "mi primer exilio […] me sirvió para restablecer ese puente con mi otro ser emocional y decidí con cierto miedo volver a pintar".[575]

En 1989, Alape viajó a Viena (Austria) como invitado por el ayuntamiento de esa ciudad a un seminario sobre literatura y exilio junto con los escritores Eduardo Galeano, Jesús Díaz y Rubén Fonseca. También tuvo oportunidad de acompañar en Madrid el entierro multitudinario de Dolores Ibárruri (1895-1989), "La Pasionaria", dirigente política del Partido Comunista de España y un icono movimiento comunista internacional y de la lucha antifascista.[576] En suelo europeo Alape fue testigo de la caída de un sistema que parecía inconmovible y sintió de cerca el derrumbamiento de esos sueños de juventud, que se sumaron a la serie de decepciones que tuvo en Cuba; donde se enteró de los nexos de algunos militares de la revolución con el narcotráfico en Colombia, de los engaños de la televisión cubana frente al inevitable colapso del socialismo y de la derrota electoral del sandinismo.[577] Hechos y experiencias definitivas para sus futuras decisiones como autor.

En La Habana, Alape vivió el desmoronamiento del sistema socialista y el inicio del Período Especial en la isla que se tradujeron en una crisis definitiva del movimiento comunista internacional y un cuestionamiento profundo de las utopías revolucionarias que

[574] Arturo Alape, *Valoración múltiple de Tomás Carrasquilla* (Bogotá: Centro de Investigaciones Literarias Casa de Las Américas, Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 1990); *Valoración múltiple sobre León de Greiff* (Bogotá: Fundación Universidad Central, 1995).
[575] Vásquez-Zawadzki, "Objetos perdidos…" 183. Justamente, una de las series más elaboradas de ese retorno a la pintura fue la denominada *La Habana*, basada en las fotografías que Alape tomó de la arquitectura de la capital cubana, a partir de las cuales creó cuadros con perspectivas imposibles.
[576] Faecke, "Viaje forzado".
[577] Faecke, "Viaje forzado".

habían marcado la historia el siglo XX. Según la información de sus allegados, el escritor tuvo fuertes discrepancias con el Partido Comunista de Cuba y un choque con la realidad socialista, y fue muy crítico frente a lo que observó durante ese complejo escenario económico en Cuba, producto del colapso de la Unión Soviética y del recrudecimiento del embargo estadounidense. Sus críticas no fueron bien recibidas, por lo que Alape se convirtió en alguien "incómodo", recuerda Manuel Ruiz, "porque cómo se atrevía a cuestionar la revolución, si esta le había dado todo, lo había acogido como exiliado, dándole una vivienda, salud hasta educación para su hijo".[578] Aunque el escritor tuvo sus contrariedades frente a la realidad del socialismo cubano, ello no significó que se hubiese puesto en contra de los alcances sociales de la Revolución cubana; pero sí discrepó fuertemente con el sistema político que la sustentaba. Para explicar eso, su hijo expresa que Alape tenía una frase contundente: "el socialismo resuelve los problemas fundamentales, pero no los cotidianos";[579] es decir, no puede solucionar los avatares del día a día donde se gestan las verdaderas luchas de la gente:

> A finales de los años 90 y principios del 91, en Cuba tuve algunos problemas por mis opiniones. En la organización de un congreso del partido cubano hablé de la necesidad de la democracia en el socialismo, de cierta sociedad que no era tan igualitaria y esto condujo a una situación en la que se me cerraron las puertas en La Habana. Comencé a vivir la experiencia de otro exilio dentro de la geografía de un país que quiero profundamente. Decido mi regreso a Colombia. Era muy difícil estar en un país donde no se podía hablar con libertad porque había una censura oficial.[580]

Con la caída del Muro de Berlín (1989) se selló una derrota histórica para una generación y la desaparición de las utopías del siglo XX. El sentimiento de esperanza y

[578] Entrevista a Manuel Ruiz.
[579] Entrevista a Manuel Ruiz.
[580] Faecke, "Viaje forzado".

entusiasmo revolucionario que alentó a muchos a entregar la vida por un ideal se transformó ineludiblemente en decepción, dejando un vacío existencial que fue llenado por el cinismo, el individualismo y demás valores de la era neoliberal. En algunos casos los intelectuales llegaron a negar su pasado para conseguir un trabajo o ser escuchados y tuvieron que adherirse a las lógicas impuestas por el capital. Alape, como parte de esa generación, también se vio inmerso en ese desencanto posrevolucionario. Sus convicciones políticas se mantuvieron en el debate público de manera más soterrada. No obstante, siguió siendo critico frente a los crímenes de Estado y al sistema político colombiano, incapaz de darle garantías a la oposición y de aceptar la coexistencia de voces diferentes:

> No asumí el papel que asumieron muchos intelectuales europeos y latinoamericanos de autoflagelarse por haber militado en el Partido Comunista, por haber tenido vinculación con la guerrilla, por haber soñado con un país distinto. Siempre he pensado que mi experiencia como dirigente comunista, en el monte, es una experiencia de la vida y hace parte de mi vida y no tengo por qué avergonzarme. […] No [hago] parte de ese club sospechoso de nazarenos posmodernos.[581]

Por ese entonces, Alape vivía la contradicción interna entre el historiador y el narrador. A lo largo de la década del ochenta había desarrollado su trabajo a través de lo historiográfico, aunque visto desde la noción de un escritor con posibilidades literarias. De ese proceso, completó una trilogía que recoge momentos sustanciales de la historia política y social contemporánea del país: el relato de un día con *El Bogotazo*, el resumen por décadas con *La paz, la violencia* y la biografía en dos tomos de Manuel Marulanda Vélez, uno de sus personajes más determinantes. Sin embargo, después del exilio Alape decidió que su trabajo historiográfico se quedaba atrás para forjar un futuro netamente como narrador. Su desilusión se tradujo en un distanciamiento del activismo político y de la historia relacionada

[581] Faecke, "Viaje forzado".

directamente con la guerrilla. Se impuso una especie de autocensura en pro de su tranquilidad personal y bienestar familiar.

Esa serie de circunstancias referenciadas llevaron a Alape a ver en el arte la única fuente de realización real para su vida. Fue su forma de hacerle frente al desencanto y a la frustración de ese entonces. Sin embargo, al llegar al país en 1991 se encontró con las dificultades de reconstruir nuevamente su vida. Durante los cuatro años de exilio había perdido los contactos profesionales de trabajo, fue entonces cuando sintió el peso de la soledad, no solo por las amistades fallecidas, sino por las que se perdieron en el tiempo. Pese a ello, evidenció algunos síntomas de cierta mejoría en la situación política colombiana; se estaba dando el proceso de apertura democrática que logró la Constituyente de 1991, un hecho que alimentó nuevas esperanzas en el escritor. Además, se estaban viviendo interesantes experiencias en cuanto a la solución negociada del conflicto bélico en el marco de las negociaciones de paz durante el gobierno de Cesar Gaviria (1900-1994). Las guerrillas del M-19 y el EPL entregaron las armas, sus amnistiados hicieron el tránsito hacia la vida civil y pasaron a convertirse en nuevas fuerzas políticas con menos traumatismos que los vividos por la Unión Patriótica. Fueron pasos significativos dentro del proceso de democratización política nacional, aunque con importantes falencias. En cuanto a las FARC, las negociaciones fracasaron desde el inicio tras el ataque militar a Casa Verde en La Uribe (Meta), sede del Estado Mayor en ese entonces. El gobierno de Gaviria le declaró la guerra total a las FARC, mientras estas vivieron su proceso de crecimiento militar.

A pesar del pesimismo del autor después del exilio, sus textos eran conocidos en amplios círculos académicos y universitarios. Ese reconocimiento le abrió varias puertas laborales que le facilitaron la adaptación a su nueva situación en el país. Alape comenzó a

ejercer la docencia en la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá, donde trabajó cerca de tres años dictando clases de periodismo investigativo.[582] Allí también llevó a cabo procesos de investigación histórica y de conocimiento de la ciudad con sus estudiantes, proyectos que tuvieron mucho que ver con el gran interés por el reciente fenómeno de violencia urbana y "sicarial" de los años noventa.[583] Por esa misma época, Alape entró a trabajar como investigador en el Centro de Investigación y Educación Popular (Cinep) de la Compañía de Jesús, donde participó en un equipo interdisciplinario sobre las diferentes expresiones de la violencia en Colombia, coordinado por Fernán González, sacerdote jesuita, historiador y politólogo. Por primera vez en su carrera, Alape recibió un salario decente y con ello pudo culminar el segundo tomo de la biografía de Marulanda.[584] Sin embargo, según afirmó Alonso Salazar, quien trabajó con el escritor en el Cinep, los jesuitas no publicaron su obra porque la consideraron más cerca de la ficción que de la historia como disciplina social.[585] Se rumora incluso que a Manuel Marulanda Vélez le disgustaron los libros del autor, especialmente por los cuadros literarios de sus sueños, así como por omitir algunos detalles importantes para la guerrilla.[586]

[582] En el archivo personal del escritor se hayan algunos documentos laborales con la Universidad Jorge Tadeo Lozano, el Cinep y otras instituciones. Véase: "Contratos laborales", Bogotá, 1991-2006. BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 30, Carpeta 123, 1-49ff.
[583] Durante este tiempo Alape visitó diferentes colegios de Bogotá y participó en algunas investigaciones sobre la ciudad. Véase: "Manuscrito escuela y conflicto en Bogotá de Arturo Alape", 1997. BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 11, Carpeta 58, 1-47ff; "Historias de vida colegios de Bogotá", 1996-1997. BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 11, Carpeta 59, 1-152ff; "Talleres en colegios y escuelas de Bogotá 1-2", 1997. BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 12, Carpeta 61-62; "Proyecto Acción Comunicativa en la Escuela", Bogotá, 1996-1997. BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 37, Carpeta 158, 1-220ff; "Investigación sobre cultura ciudadana", Bogotá, 1997. BNC, Bogotá, Fondo Arturo Alape, Caja 37, Carpeta 159, 1-460ff. Esa labor tuvo mucho que ver con su libro *Ciudad Bolívar: La hoguera de las ilusiones* (1995) y el trabajo previo con el Taller de la Memoria, y este a su vez, con las lecturas de *No nacimos pa´ semilla* (1993) de Alonso Salazar.
[584] Faecke, "Viaje forzado"
[585] Salazar 96.
[586] Entrevista a Manuel Ruiz.

En cualquier caso, *Tirofijo: los sueños y las montañas* (1994), es una obra fundamental para entender la historia de la insurgencia y del conflicto armado en Colombia, la cual además alcanzó un notable éxito editorial. Gracias a las ganancias por derechos de autor que esa publicación le dejó a Alape, este pudo pagar las deudas contraídas con la Editorial Planeta durante su exilio.[587] A ese respecto, Salazar comentó que años después se encontró de nuevo con el escritor en su casa del barrio La Soledad, donde "pintaba con la misma pasión con la que escribía […] Con una palidez que reflejaba su mal estado de salud, y con su duro carácter, se quejaba porque el Cinep de los jesuitas no hubiese publicado su libro".[588]

A diferencia de otros autores comprometidos que tras haber alcanzado el éxito editorial viraron hacia temas superfluos, Alape mantuvo una línea reflexiva a lo largo de su obra, especialmente en un período crítico para el país en términos de la diversificación de los actores del conflicto armado, la violencia generalizada y el recrudecimiento de la guerra colombiana. Sumado a eso, el escritor continuó con una sobresaliente actividad política en el debate público, pero de una forma independiente, cada vez más alejada del PCC.

Desde sus inicios en el oficio, Alape tuvo enfrentamientos con la línea del partido, discusiones relacionadas con su autonomía en el proceso creativo, ya que como autor sus obras no estuvieron siempre supeditadas a los intereses partidistas o de la guerrilla. De acuerdo con eso, hubo una transformación en cuanto al compromiso político del autor, particularmente, en la concepción de su escritura y en la dedicación a un determinado público con fines ideológicos, aunque sus temas no dejaron de ser "comprometidos" con el ideal crítico del intelectual. Pese a eso recibió críticas de algunos de sus compañeros de militancia,

[587] Faecke, "Viaje forzado".
[588] Salazar 102.

por no ser lo "suficientemente" incisivo ideológicamente como hubiesen querido los defensores de línea dura o dogmática:

> De pronto, el mundo de la izquierda y también el mundillo ese de la intelectualidad son terribles, cerrados y violentados, no son precisamente reinos de pasiones dóciles. Con el trabajo sobre el 9 de abril, veo el país desde otro punto de vista, como un proceso de apertura hacia otras posibilidades, y esto no significa que [haya] doblado las banderas. Uno ve que los conservadores hablan con tal franqueza de lo que hicieron, lo hacen con gran propiedad y defienden sus posiciones fieramente en relación con los liberales, que aparecen como históricos vergonzantes. En el caso de la izquierda también uno encuentra ese fenómeno, dentro del Partido Comunista la historia se ve a través de lo que él dice y lo que nosotros hicimos, antes y después no hubo nada.[589]

Esos conflictos en buena medida fueron los que llevaron progresivamente al rompimiento del escritor con la organización. En la década 1990, el distanciamiento de Alape de la actividad política se tradujo en una mayor libertad creativa para el desarrollo de la obra narrativa que lo ocupó en adelante. Fue cuando comenzó a pintar de manera constante; tanto en la pintura como en la literatura se volcó a hacia una intensa exploración autobiográfica basada en las memorias de su infancia en Cali, especialmente en las historias de la casa grande de inquilinato. Se trató de un proceso que lo llevo a construir relatos alusivos a temas más íntimos y a través de un lenguaje más estético, como el erotismo, la soledad, el desarraigo o la violencia cotidiana.[590] No obstante, su trabajo literario de una u otra manera siguió teniendo que ver con la historia del país. Su último libro de cuentos y sus tres novelas subsiguientes comparten la inquietud por la violencia en general, pero manifestada a través

[589] Duque 95-96.
[590] Véase: Arturo Alape, *Julieta, los sueños de las mariposas* (Bogotá: Planeta, 1994); *Mirando al final del alba* (Bogotá: Planeta, 1998); *Sangre ajena* (Bogotá: Planeta-Seix Barral, 2000); *El cadáver insepulto* (Bogotá: Seix Barral, 2005).

de en un discurso más cercano a la "ficcionalización" de los hechos ocurridos política y socialmente en Colombia desde mediados del siglo XX.[591]

La experiencia del exilio y los cambios generacionales conllevaron cambios significativos en la postura de Alape frente a la lucha armada. En sus escritos periodísticos fue crítico respecto a la degradación de la guerrilla, frente a su disposición para dialogar, cuando por debajo de la mesa las FARC seguían buscando la toma del poder por la vía militar, así como por su prepotencia guerrerista contra la población civil. En los años sesenta, los levantamientos de la insurgencia estuvieron justificados, toda vez que el Frente Nacional fue totalmente excluyente; aunque los objetivos de la lucha armada seguían vigentes, en palabras del autor, era urgente que se le diera un descanso al país a través de un proceso político que construyera una paz con contenido social: "Hoy me pregunto cuánto voy a resistir y si alcanzaré a vivir el posconflicto, algo que hace tiempo anhelo; a ver una paz definitiva que construya un país mucho más justo".[592]

Aunque Alape había dejado de creer en la muerte mesiánica y no apoyaba ningún tipo de guerra, mantuvo a Manuel Marulanda Vélez como un personaje literario intacto. Nunca lo interrogó a directamente frente a temas como el secuestro, la extorsión o el vínculo de la guerrilla con el narcotráfico, ni sobre temas que pudieran desdibujar su imagen.[593] Por su respeto y admiración, o temor por su seguridad, aun sabiendo muchas cosas reprobables de las FARC, el escritor siempre las terminó justificando a la luz de su historia, haciendo

[591] Laverde 41-42.
[592] "Arturo Alape hizo un aporte a la historia contemporánea de Colombia, destacan sus allegados", *El Tiempo* (2006). http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3277586 (11/07/2018)
[593] Salazar 102.

referencia a las razones de su existencia y a las lógicas de la guerra que llevaron a su degradación.

Finalmente, el conflicto armado colombiano agravó las difíciles condiciones bajo las cuales trabajaban los intelectuales, especialmente los librepensadores y disidentes como Alape. Según Miguel Ángel Urrego, muchos de ellos fueron marginados de sus espacios naturales debido a los bruscos cambios internacionales de finales de siglo XX; algunos fueron vilipendiados por los epígonos de la moda posmoderna, otros afectados por los giros en los temas de investigación y degradados por la lógica del mercado, mientras algunos quedaron confundidos en sus propias contradicciones y fueron señalados por sus compañeros de generación instalados en el Estado.[594] Ya fuera que hablasen de paz o de guerra, aquellos autores quedaron sometidos al fuego cruzado entre paramilitares y guerrilla, o reducidos a elaborar su constancia histórica contra la intolerancia política y las injusticias del sistema, sacrificando al mismo tiempo sus vidas. En el caso de Alape, cuando confrontar la historia política del país se convirtió en un peligro para su integridad, el arte fue una forma de realización intelectual: la pintura se convirtió en un medio de refugio existencial y la literatura en una forma refinada de denuncia contra el Estado colombiano.

[594] Miguel Ángel Urrego, *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia. De la Guerra de los Mil Días hasta la Constitución del 1991*. (Bogotá: Universidad Central-DIUC; Siglo del Hombre Editores, 2002) 29.

CONSIDERACIONES FINALES

He concebido este trabajo como una propuesta biográfica del escritor colombiano Arturo Alape, impulsada por las apuestas de la historia intelectual que incitan al estudio de individuales e itinerarios particulares que posibilitan acceder a otras interpretaciones de lo histórico y al descubrimiento de fuentes excepcionales como las de un archivo personal y la memoria oral. Ante lo abrumante que resulta en términos prácticos abarcar el conjunto de una vida, decidí enfocarme en tres momentos que consideré claves en la trayectoria intelectual del escritor, a través de los cuales reflexioné sobre su configuración como autor comprometido y su relación con las trasformaciones del contexto histórico y literario de la segunda mitad del siglo XX.

En esa medida, la biografía me posibilitó acceder a la historia del conflicto armado colombiano y a la literatura de La Violencia como fuente para la historia de una manera que contrasta notablemente con la historiografía tradicional y que la enriquece por sus contradicciones. A su vez, me permitió valorar una fuente tan sensible como la entrevista, pese a todas las deficiencias en la formación académica y las reticencias personales de quienes estudiamos historia para tratar con la gente que respira y mantiene viva a la gente que ha muerto. Sin embargo, esta historia personal no hubiera sido posible si su protagonista no se hubiera obstinado en ser recordado dejando múltiples constancias de su existencia, no solo a través de sus textos, sino a también de su discurso consignado en entrevistas, donde narró su historia como si fuera otra de sus obras.

Una vida que empecé a ver ingenuamente como una gran novela. Luego comprendí, gracias a la voz asesora de este trabajo, que era una versión prefabricada por el propio autor para que se escribiera su historia como él que quería que fuera contada, desdibujando en

algunos aspectos los hechos históricos y contradiciéndose en algunos puntos, como es natural, cuando queremos olvidar lo que dejamos de ser o lo que no queremos que se recuerde. Luchando contra esos espejismos, he intentado construir un ejercicio con la distancia profesional necesaria, respaldando las afirmaciones con las diferentes fuentes; pero seguramente habrá puntos en los que no me pude librar del encanto de su historia, como varios de los autores que me influenciaron para pensar esta biografía. Quizás no por nada sus conocedores afirmaban que era un vivaz "contador de historias" a través de la escritura y la palabra como coincidieron quienes fueron sus compañeras sentimentales. Del mismo modo, su hijo decía que "Alape fue el mejor promotor de su obra", siempre cargaba ejemplares de sus libros para regalar o aprovechaba las conferencias para narrar su infancia en la casa de inquilinato en Cali y aspectos de ese estilo que inevitablemente refiero a través de su voz documentada en fuentes publicadas.

En un primer momento, entonces, aludí a los primeros años de vida y juventud de Carlos Ruiz, esenciales para comprender el origen de las inclinaciones artísticas de Arturo Alape, su encuentro con la actividad política como estudiante de pintura y su experiencia guerrillera en las semillas de las FARC: momento en el que resolvió que era más importante "cambiar el mundo" que seguir pintando. En aquella etapa examiné las raíces de la época de La Violencia y el inicio del conflicto armado colombiano, especialmente el origen de las FARC, empleando los libros que escribió al respecto con posterioridad, con el pretexto de analizar no solo aquel lapso histórico, sino la participación del autor en esos episodios y las implicaciones ideológicas del seudónimo que escogió para ser identificado en la militancia y en el mundo de las letras.

En un segundo momento reflexioné sobre la transición de aquel guerrillero recién salido del monte a causa del paludismo hacia la literatura, donde intenté comprender por qué un sujeto tan anclado en la militancia comunista y tras una experiencia guerrillera, que hubiera podido construir un camino como líder político dentro de la estructura orgánica del PCC, decidió convertirse en escritor. Frente a este interrogante encontré que sus inquietudes existenciales estaban en los terrenos creativos y por eso tomó la decisión de dejar las armas por la literatura: un frente de batalla fundamental en la disputa ideológica de década del sesenta y setenta. Al mismo tiempo, describí la vitalidad literaria de esos años y los debates alrededor de la función del arte como herramienta política dentro de ese contexto de expectativa revolucionaria.

Del mismo modo, reconstruí la vida clandestina de Carlos Ruiz en medio de un círculo de artistas y escritores de la órbita del PCC dentro del cual logró el reconocimiento como autor, y analicé las características del género testimonial que lo identificó y su inscripción en las redes de la política cultural de la Revolución cubana. Aunque el hecho de que Alape abandonara las armas no calló muy bien dentro en algunos sectores de las FARC y el partido, la labor que desempeñó como escritor quizás fue mucho más significativa en términos de la "acción revolucionaria" que como combatiente de la guerrilla, pues a través de su obra reivindicó, de algún modo, la lucha de su grupo político, especialmente, un testigo histórico tan desdibujado públicamente como Manuel Marulanda Vélez (Tirofijo).

En un tercer momento repasé otras de las intervenciones artísticas e intelectuales del escritor en el teatro militante y el periodismo investigativo, que dan cuenta de otras formas en las que fue expresado su compromiso político y su preocupación por el olvido institucionalizado frente a los orígenes históricos de la violencia y el conflicto armado

colombiano que fundamentaron su vocación historiográfica con las particularidades propias de un escritor que quería hacer literatura o ver la historia a través del arte. En relación a esto, dejo entrever cómo Alape, al menos en el período que estudio, no fue reconocido realmente como un par por los escritores de literatura ni por los historiadores de formación universitaria. Incluso en su labor como periodista tuvo sus críticas, pues empleó la ficción como una herramienta narrativa en la construcción de sus crónicas y reportajes. Un limbo dentro de cual el escritor se sentía cómodo por la libertad que representaba la falta de esquemas formales y etiquetas, pero también sintió la decepción por no ser plenamente reconocido o por la estigmatización de su obra por sus ideas políticas.

Análogamente analicé los cambios en el discurso ideológico del autor claves en la comprensión de la declaración de una búsqueda estética menos testimonial y más literaria, que se vio suspendida por su trabajo como investigador de la historia colombiana, el cual a su vez, le permitió llegar al éxito editorial en la década del ochenta y a través de este logró una autonomía como escritor frente a su grupo político. Seguidamente, describo cómo en la década posterior, en especial después del regreso del exilio en Cuba, fueron más los desencuentros con los dogmatismos ideológicos hasta que Alape terminó distanciándose casi totalmente del activismo político. Tras su primer exilio el escritor se dedicó de lleno a cultivar la narrativa y, por azar o intención, de manera simultánea con esta determinación, terminó regresando a lo que fueron sus raíces en el mundo del arte: volvieron a sus manos los óleos, pínceles y lienzos. Así como la pintura había salvado al niño nacido en aquel medio hostil de la casa de inquilinato, la literatura salvó al guerrillero agónico que sorteó los brazos de la muerte gracias a ese, “el hombre de la canoa”.

Respecto a eso concluyo que Alape fue un escritor comprometido en el estricto sentido del concepto durante los primeros diez años en el oficio. Si bien su concepción del compromiso varió con el tiempo debido a los réditos alcanzados con su obra paradigmática sobre el 9 de abril de 1948; y aunque ya no estuviera dispuesto a dar la vida mesiánicamente por el ideal revolucionario como en su juventud y apostara a una salida negociada del conflicto, siempre estuvo "comprometido" con el retrato de la realidad colombiana de su tiempo. Por supuesto, queda por ahondar más en los años posteriores al marco definido en esta investigación. La obra narrativa del escritor merece mayor atención dentro de los estudios literarios del país y su obra pictórica, totalmente ignorada en este trabajo, mecería más interés por parte de los especialistas en historia del arte; además sería pertinente estudiar con más profundidad su labor como periodista que no fue menor a la de escritor. Sin embargo, debo reconocer que este trabajo se queda corto frente al acervo documental existente e inexplorado alrededor del autor en cuestión y con la intención de suplir eso he dejado algunas pistas referenciadas al pie, señalando algunos de los tópicos más excepcionales del archivo del escritor.

En términos del aporte al debate historiográfico, como he dicho, he concebido la biografía como un género historiográfico valido y necesario frente a los esquemas convencionales de escritura de la historia. Este perfil biográfico no solo se ha dado cuenta de una trayectoria específica en el mundo de las letras, sino que se ha indagado por sus correspondencias con un contexto histórico y literario particular. A través de mi experiencia advierto que la biografía intelectual es, sin duda, un recurso digno para el análisis de los sujetos como sustancia de la historia, así como un formato que permite la experimentación narrativa dentro de la escritura histórica, cuyas apuestas podrían conducir a una trascendencia

del conocimiento histórico por fuera de los círculos académicos, sin perder el rigor documental y argumentativo a través del respaldo de un archivo personal y el contraste con otras fuentes.

Como cierre quisiera recordar que recientemente el archivo personal del escritor fue donado a la Biblioteca Nacional de Colombia —en proceso de clasificación y digitalización para el público—, dentro del cual reposan manuscritos autógrafos, mecanografiados e inéditos, documentos personales y laborales, miles de notas de investigación, correspondencia, fotografías y cientos de horas de grabación con personajes claves del pasado político y social del país.[595] Es evidente que Arturo Alape ha sido un autor poco estudiado bajo las perspectivas de la disciplina histórica o dentro de la historia literaria del país, esto es debido en gran parte a su desconocimiento, así como a las deficiencias en la indagación de la intelectualidad de izquierda en general. En ese sentido, espero que esta aventura escritural sirva en algún sentido al reconocimiento del valor documental de su obra para el estudio de la historia colombiana y de su vida como testigo de esta, más allá si se comparten o no sus posiciones políticas. Una invitación a descubrirlo y estudiarlo en sus múltiples dimensiones.

[595] Véase: Consuelo Gaitán, "El valor de la donación del Fondo Arturo Alape" (2018): http://bibliotecanacional.gov.co/es-co/actividades/noticias/en-la-bnc/valor-donacion-fondo-alape (01/11/2019)

FUENTES

Fuentes manuscritas

Biblioteca Nacional de Colombia (BNC), Bogotá
Fondo Arturo Alape

Fuentes orales

Carlos Montalvo, entrevista realizada por Melisa Suaza Arias. Bogotá, 16 de octubre de 2017.

Katia González, entrevista realizada por Melisa Suaza Arias. Medellín, 15 de noviembre de 2018.

Manuel Ruiz, entrevista realizada por Melisa Suaza Arias. Bogotá, 4 de mayo de 2016

Manuel Ruiz, entrevista realizada por Melisa Suaza Arias. Bogotá, 28 de octubre de 2017.

Teresa Montealegre, entrevista realizada por Melisa Suaza Arias. Bogotá, 26 de octubre de 2017.

Prensa

Esquirla. La berraquera. Suplemento literario del diario *El Crisol* (Cali), 1974.

Revista *Alternativa* (Bogotá), 1976.

Revista *Punto Rojo* (Bogotá), 1974.

Revista *Tiro al blanco* (Cali), 1975.

Inéditos

"Entrevista a Arturo Alape realizada por un estudiante de periodismo de la Universidad Jorge Tadeo Lozano". Bogotá, documento inédito, [1900]. Material suministrado por Carlos Montalvo a la autora.

Gabriel Restrepo, "Carta sobre la hermandad". Arauquita, ensayo inédito, 2018.

Correspondencia

Gabriel Restrepo, mensaje de correo electrónico a la autora, 1 de enero de 2018.

Gabriel Restrepo, mensaje de correo electrónico a la autora, 12 de enero de 2017.

Gabriel Restrepo, mensaje de correo electrónico a la autora, 18 de diciembre de 2017.

Gabriel Restrepo, mensaje de correo electrónico a la autora, 20 de diciembre de 2017.

Digitales

"Arturo Alape hizo un aporte a la historia contemporánea de Colombia, destacan sus allegados". *El Tiempo* (Bogotá) 8 de octubre de 2006. http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3277586 (11/07/2018)

"Arturo Alape, por el cronista José Navia". *El Tiempo* (2004) 21 de octubre del 2006. https://arturoalape.blogspot.com/search?q=jos%C3%A9+navia (01/03/2018)

"Los 40 años de Alternativa". Semana (Bogotá) 13 de diciembre de 2014. https://www.semana.com/nacion/articulo/los-40-anos-de-alternativa/412071-3 (10/07/2019)

Alape, Arturo. “Cali: razones de una escritura”. Documento leído en el acto de entrega del Doctorado Honoris Causa en Literatura, otorgado por la Universidad del Valle (2003). http://arturoalape.blogspot.com/2006/10/cali-razones-de-una-escritura.html (03/02/2018).

Faecke, Peter. “Viaje forzado”. Entrevista del periodista alemán Peter Faecke con el escritor colombiano Arturo Alape (2001). http://arturoalape.blogspot.com.co/2006/08/entrevista-por-peter-faecke-diciembre.html (06/02/18)

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre Rojas, Carlos Antonio. “Los Annales de las ‘mentalidades’ y de la ‘antropología histórica’: los años de 1968-1989”, *La “Escuela” de los Annales. Ayer, hoy y mañana.* México: Contrahistorias. La otra mirada de Clío, 2005.

Alape, Arturo. “El 9 de abril en provincia”. *Nueva Historia de Colombia. Historia Política 1946-1986*, vol. 2, dir. Álvaro Tirado Mejía, 57-80. Bogotá: Planeta, 1989.

_____. “Era un trance por estar cambiando el país, o por lo menos por estar soñando en estar cambiándolo”. *Bateman. Testimonio múltiple sobre Jaime Bateman Cayón. Político, guerrillero, caminante,* 148-156. Bogotá, Planeta: 1992.

_____. *Diario de un guerrillero*. Bogotá: Abejón Mono, 1970.

_____. *El Bogotazo: Memorias del olvido*. Bogotá: Editorial Pluma Ltda., 1983.

_____. *El cadáver de los hombres invisibles.* Bogotá: Editorial La Oveja Negra, 1985.

_____. *La paz, la violencia: testigos de excepción,* 5ta edición. Bogotá: Planeta, 1999.

_____. *Las vidas de Pedro Antonio Marín, Manuel Marulanda, Tirofijo*. Bogotá: Planeta, 1989.

_____. *Noche de pájaros.* Cali: Editorial Atenas E.U., 2003.

_____. *Tirofijo: Los sueños y las montañas, 1964-1984.* Bogotá: Planeta, 1994.

_____. *Un día de septiembre: testimonios del paro cívico de 1977*. Bogotá: Ediciones Armadillo, 1980.

Álvarez, Carlos Gustavo. “Los misterios de la memoria urbana [2002]”, *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape*, ed. Carlos Vásquez-Zawadzki, 205-220. Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003.

Archila Neira, Mauricio. “El Paro Cívico Nacional del 14 de septiembre de 1977. Un ejercicio de memoria colectiva”. *Revista de Economía Institucional* 18.35 (2016): 313-318.

Ariza, Patricia. “Era una especie de arcángel San Gabriel”, *Bateman. Testimonio múltiple sobre Jaime Bateman Cayón. Político, guerrillero, caminante,* 142-147. Bogotá, Planeta: 1992.

Ayala Poveda, Fernando. “Realismo testimonial”, *Manual de literatura colombiana.* Bogotá: Educar Editores, 1984.

Bedoya M., Luis Iván. “A propósito de *Noche de Pájaros* de Arturo Alape”, *Noche de pájaros* Arturo Alape, 106-112. Cali: Editorial Atenas E.U., 2003.

_____. “Una conversación de fondo con Arturo Alape. De lo testimonial a lo literario [1980]”, *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape,* ed. Carlos Vásquez-Zawadzki, 61-77. Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003.

Behar, Olga. *Las guerras de la paz.* Bogotá: Planeta, 1985.

Bianchi Ross, Ciro. "Arturo Alape - El rescate de la memoria [1988]", *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape*, ed. Carlos Vásquez-Zawadzki, 119-147. Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003.

Bouvet, Françoise. "La novela sicaresca colombiana o la crónica de una Muerte ordinaria". *Amerika* 12 (2015). https://journals.openedition.org/amerika/6447 (19/07/2018)

Burke, Peter. "Relevancia y deficiencias de la historia de las mentalidades", *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

Cano Vargas, Alexander. "De la historia de las mentalidades a la historia de los imaginarios sociales". *Ciencias Sociales y Educación* 1.1 (2012): 135-144.

Castaño, Martha Lucía. "De pintor a líder, de líder a escritor, de escritor a periodista, rastreando la violencia [1983]", *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape*, ed. Carlos Vásquez-Zawadzki, 105-113. Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003.

Collazos, Óscar. "Prólogo", *Las muertes de Tirofijo*, ed. 2, Arturo Alape. Bogotá: Ediciones Abejón Mono, 1972.

Dosse, François. *El arte de la biografía: entre historia y ficción*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

_____. *La historia en migajas*: de Annales *a la nueva historia*. México: Universidad Iberoamericana, 2006.

Duque Isaza, Edda Pilar "Arturo Alape sondea otras dimensiones [1982]", *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape*, ed. Carlos Vásquez-Zawadzki, 89-97. Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003.

Escobar Mesa, Augusto. "Arturo Alape: Amanuense de la memoria en tiempos de olvido", *Cuatro náufragos de la palabra: Diálogo compartido con Héctor Abad Faciolince, Arturo Alape, Piedad Bonnett, Armando Romero*, 75-113. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2003.

_____. "La violencia: ¿Generadora una tradición literaria?". *Gaceta Colcultura* 37 (1966): 21-29.

Fernández Benítez, Hans M. "*The moment of testimonio is over*: problemas teóricos y perspectivas de los estudios testimoniales". *Íkala, revista de lenguaje y cultura* 15.24 (2010): 47-71.

Ferro Medina, Juan Guillermo. "Las FARC y su relación con la economía de la coca en el sur de Colombia: testimonios de colonos y guerrilleros" *Mama coca* (2000). http://www.mamacoca.org/feb2002/art_ferro_FARC_y_coca_Caguan_es.html#fnB24 (01/10/19)

Fonnegra Osorio, Claudia Patricia. "Memoria y olvido en *Guadalupe años sin cuenta*". *Revista Fundación Universitaria Luis Amigó* 2.1 (2015): 76-93.

Forero Figueroa, Miguel Alejandro. "El teatro y la memoria histórica colectiva; recordar en medio del conflicto: Guadalupe años sin cuenta". *Relacso. Revista Estudiantil Latinoamericana de Ciencias Sociales* 10 (2017): 1-20.

Friedemann, Nina. “Diálogo con Arturo Alape [1981]”, *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape,* ed. Carlos Vásquez-Zawadzki, 83-88. Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003.

García Velandia, Martha Cecilia. “40 años del Paro Cívico Nacional de 1977”. *Cien días vistos por Cinep* 91 (2017): 19-24.

García, Gustavo. *La literatura testimonial latinoamericana: (Re)presentación y (auto)construcción del sujeto subalterno*. Madrid: Editorial Pliegos, 2003.

Gilard, Jaques. “Conseguir un personaje multitudinario. Entrevista con Arturo Alape [1981]”, *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape,* ed. Carlos Vásquez-Zawadzki 37-54. Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003.

Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003.

Giraldo, Luz Mary. “Enmotados” y desplazados: de Arturo Alape a Laura Restrepo”, *En otro lugar: migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana,* 49-64. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2008.

Gómez Valderrama, Pedro. “Prologo”, *El Bogotazo: Memorias del olvido,* Arturo Alape. Bogotá: Editorial Pluma Ltda., 1983.

Gómez, Rogelio. “El hombre de la canoa. Textos de Arturo Alape extractados y presentados por Rogelio Gómez”. *Al Margen* 19 (2006): 23-29.

González Arias, José Jairo. “Espacio, sociedad y conflicto en Colombia. Las “Repúblicas independientes” en Colombia 1955-1965”, *Revista UIS-Humanidades* 20-1 (1991):67-75. http://revistas.uis.edu.co/index.php/revistahumanidades/article/view/2354 (07/02/2018)

González Martínez, Katia. “La ciudad de unos pocos buenos amigos”. *Blanco y Negro, el periódico del 41 Salón Nacional de Artistas de Colombia y el 7 Festival de Performance de Cali* (2008): 1-2. http://esferapublica.org/blancoynegro.pdf (14/06/2019)

_____. *Cali, ciudad abierta: arte y cinefilia en los años setenta.* Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012.

Gutiérrez Abril, José Ismael. “Premisas y avatares de la novela-testimonio: Miguel Barnet”. *Revista Chilena de Literatura* 56 (2000): 53-69.

Jiménez, Camilo. “Elementos para una valoración de la obra de Arturo Alape”. *Revista de Estudios Colombianos* 37.38 (2011): 62-67.

Jimeno, Miriam. “Novelas de la violencia: en busca de una narrativa compartida”. *Proyecto Ensamblado Colombia*, T.2., ed. Olga Forero Retrepo, 75-102. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Estudios Sociales (CES), 2013.

Lasso, Luis Ernesto. “No ofrendaría la vida a un país absolutamente injusto”. *Región y cultura* (2003): 1-7. [Material suministrado por Carlos Montalvo a la autora].

Laverde Román, Alejandra. “Tiempos, espacios y personajes en la novelística de Arturo Alape. Con una aproximación historiográfica”. Tesis de Maestría en Literatura Colombiana, Universidad de Antioquia, 2006.

León Palacios, Paulo César. “El Teatro La Mama y el M-19, 1968-1976”. *Historia y Sociedad* 17 (2009): 217-233.

_____. “Una experiencia estética de lo político: el teatro en Bogotá durante los años 1960 y 1970”. *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local* 9.17 (2017): 51-82.

Loaiza Cano, Gilberto. “Introducción”, *Manuel Ancízar y su época (1811-1882). Biografía de un político hispanoamericano del siglo XIX*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2004.

_____. “Jacques Le Goff, historiador y biógrafo (1914-1924)”, *Historia y Sociedad* 26 (2014): 285-286.

Manrique Ochoa, Miguel Ángel. “Mirando al final del alba, de Arturo Alape”. *Hojas Universitarias* 52 (2002): 118-120.

Mejía Duque, Jaime. “El nuevo teatro en Colombia (1960-1975)”, *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 26 (1976): 159-169. https://www.persee.fr/docAsPDF/carav_0008-0152_1976_num_26_1_2014.pdf (01/07/2019)

Mejía, Alonso. “Un escritor y tres constantes [1979]” *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape,* ed. Carlos Vásquez-Zawadzki, 79-84. Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003.

Ministerio de Cultura, *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012.

_____. “Guadalupe años sin cuenta”, *Teatro La Candelaria 45 años,* 255-352. Bogotá: Milenio Editores e Impresores, 2011.

Molano, Alfredo. *A lomo de mula: Viaje al corazón de las FARC*. Bogotá: Aguilar, 2016.

Montilla V., Claudia. “Del teatro experimental al nuevo teatro (1959-1975)”. *Revista de Estudios Sociales* 17 (2004): 86-97.

Muleiro, Vicente. “Arturo Alape: “Tirofijo y los campesinos invisibles” [1987]” *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape,* ed. Carlos Vásquez-Zawadzki, 149-156. Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003.

Nava Velasco, Carmiña. “Cali en la novela de Arturo Alape”, *Noche de pájaros*, Arturo Alape, 97-105. Cali: Editorial Atenas E.U., 2003.

Padilla Jimeno, Maria Jimena. “Los embates por la paz: historia de los diálogos de paz durante el gobierno de Belisario Betancur con los grupos guerrilleros, Colombia”. *Forum Revista Departamento de Ciencia Política* 10.11 (2017): 85-104.

Parra Salazar, Mayra Natalia. *¡A teatro camaradas! Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965-1975)*. Medellín: Fondo Editorial FCSH, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia, 2015.

Peña Gutiérrez, Isaías. “En la cercanía de la muerte la vida se hace colectiva [1982]”, *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape,* ed. Carlos Vásquez-Zawadzki, 55-60. Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003.

_____. *La narrativa del Frente Nacional y el estado de sitio.* Bogotá: Fundación Universidad Central, 1982.

Peris Blanes, Jaume. ““La palabra es de ustedes, me callo por pudor”: Antiintelectualismo y emergencia del testimonio en Cuba”. *Atenea* 508 (2013): 57-75.

Prada, Jorge y Fernando Duque. “Encuentro con Santiago García y ‘la Candelaria’”, *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape*, ed. Carlos Vásquez-Zawadzki, 221-255. Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003.

Ramos Vives, Edmundo Alberto. “Memorias del olvido [1983]”, *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape*, ed. Carlos Vásquez-Zawadzki, 99-104. Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003.

Reyes Cárdenas, Catalina. “El gobierno de Mariano Ospina Pérez”, *Nueva Historia de Colombia. Historia Política 1946-1986*, vol. 2, dir. Álvaro Tirado Mejía, 9-32. Bogotá: Planeta, 1989.

Rodríguez Freire, Raúl. “Literatura y poder: Sobre la potencia del testimonio en América Latina”. *Atenea* 15 (2010): 113-126.

Rodríguez, Gina Paola. “Chulavitas, pájaros y contrachusmeros: La violencia para-militar como dispositivo antipopular en la Colombia de los 50”. Ponencia, Universidad Nacional del Cuyo, 2013. http://cdsa.aacademica.org/000-010/487.pdf (09/05/2018)

Rojas Rentería, Óscar. “Presentación”, *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape*, ed. Carlos Vásquez-Zawadzki, 5-6. Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003.

Sáenz, Orlando, Fabio Velásquez. “La investigación urbana en Colombia”, *Boletín Socioeconómico 19* (1989): 74-95. http://bibliotecadigital.univalle.edu.co:8080/bitstream/10893/5480/1/La%20investigacion%20urbana%20en%20Colombia.pdf (01/04/2019)

Salazar, Alonso. *No hubo fiesta: crónicas de la revolución y la contrarrevolución.* Bogotá: Aguilar, 2017.

Suárez Gómez, Jorge Eduardo. “La literatura testimonial de las guerras en Colombia: entre la memoria, la cultura, las violencias y la literatura”. *Universitas Humanística* 72 (2011): 275-296.

Taller Historia Crítica del Arte, “Trayectorias” (Entrevista a Umberto Giangrandi), *Arte y disidencia política: memorias del Taller 4 Rojo*, 213-231. Bogotá: La Bachué, 2015.

Troncoso, Marino. “De la novela en la violencia a la novela de la violencia: 1959-1960”. *Universitas Humanística* 16, no. 28 (1987): 29-37.

Urbano Campo, *Urbanización y violencia en el Valle*. Bogotá, Ediciones Armadillo, 1980.

Uris, Martina. ““El Bogotazo: memorias del olvido”, un arma para interpretar nuestra historia [1983]” *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape*, ed. Carlos Vásquez-Zawadzki, 115-117. Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003.

Urrego, Miguel Ángel. *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia. De la guerra de los Mil Días a la constitución de 1991*. Bogotá: Universidad Central-DIUC; Siglo del Hombre Editores, 2002.

Vásquez-Zawadzki, Carlos. “Los caminos de la memoria”, *País de memoria. Diálogos con Arturo Alape*, ed. Carlos Vásquez-Zawadzki, 11-28. Cali: Programa Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 2003.