

**EL INTERESANTE Y CURIOSO CASO DE
IGNACIO GÓMEZ DÁVILA Y *EL CUARTO SELLO*:
UN PROYECTO DE REEDICIÓN**

CRISTINA UMAÑA CUÉLLAR

TRABAJO DE GRADO
Presentado como requisito para optar por el
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, 2016

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahíta, S.J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Juan Cristóbal Castro Kerdel

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Carolina Venegas Klein

Artículo 23 de la resolución No. 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Les quisiera dedicar este trabajo a

Papá, Mamá y el resto de la familia, por tener paciencia.

Nico, más que un hermano, mi mejor apoyo.

Zazú, la mejor compañía y amor incondicional.

Los amigos que estuvieron ahí, que no dejaron que me rindiera.

Y a Carolina, que creyó en este proyecto desde el primer día, y gracias a ella se

hizo realidad.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	6
1. UNA NOVELA, 65 AÑOS DESPUÉS	9
1.1 En busca del canon colombiano	11
1.2 Un poco más de historia: escribir novelas en país de poetas	17
1.3 Carlos e Ignacio	33
2. SOBRE LA EDICIÓN INDEPENDIENTE Y EL TRABAJO CON LAGUNA LIBROS	46
2.1 ¿Por qué la edición independiente?	47
2.2 Las independientes colombianas	49
2.3 <i>El cuarto sello</i> como libro <i>outsider</i>	53
3. (RE)EDITAR UN LIBRO: UNA HISTORIA DE AMOR Y DESAMOR	58
3.1 Vidas Privadas, la colección	58
3.2 <i>El cuarto sello</i>, tercera edición: bitácora del proceso	65
4. CONCLUSIONES	93
5. BIBLIOGRAFÍA	96

INTRODUCCIÓN

La comprensión implica una transformación por parte de quien comprende, y eso es precisamente lo que puede percibirse en los personajes centrales de Gómez Dávila.

Lisímaco Parra

Esta tesis es un análisis literario-editorial que justifica la reedición de *El cuarto sello*, novela escrita por el colombiano Ignacio Gómez Dávila en 1951. Literario-editorial porque el concepto que le ha dado origen a este trabajo es la hibridación. ¿Qué son los seres híbridos? Son aquellos a los que no les es fácil encontrar un lugar porque aunque se sientan identificados con dos lugares, nociones, partes o sentimientos, realmente no son de lo uno ni lo otro. Son simplemente el resultado de la mezcla de ambos. El estudio que aquí presento es híbrido porque combina tanto un trabajo investigativo de crítica literaria como un ejercicio de desarrollo editorial. Es el producto de una relación simbiótica entre las dos áreas.

Lo híbrido se puede encontrar en todo. Colombia, por ejemplo, tiene una historia que ha hecho trascendentalmente híbrida nuestra identidad. La literatura nacional encierra fragmentos de esta transformación de identidad, es un registro palpable de nuestra cultura a lo largo de la historia. *El cuarto sello* es uno de estos fragmentos de memoria, que, desafortunadamente, se ha quedado en el olvido y del que, por ponerlo de manera más simple, hoy en día casi nadie sabe de su existencia. La investigación sobre la novela consistió en un trabajo de archivo, en el que emprendí una búsqueda hacia toda la información posible sobre Gómez Dávila y la recepción de su novela. A través de periódicos, revistas y artículos de la década de 1950, y libros sobre la historia de la novela en Colombia, llegué a cuestionarme sobre la noción de canon en la literatura colombiana. *El cuarto sello* es una novela que ha sido marginada, es decir que no se la considera como parte del canon que “representa” a la literatura nacional.

Pero el caso de esta novela no es único. Entre 1920 y 1960 se publicaron un gran número de novelas en Colombia de valor literario que hoy en día están olvidadas, son marginales. Mi propuesta es plantear una colección, en la que expongo la idea de reeditar —rescatar— algunas de estas obras y darles una oportunidad de lectura, casi un siglo después. Por el momento incluyo

ocho títulos, entre ellos tres son escritos por mujeres. Son voces que fueron negadas y por eso la colección recibe el nombre de *Vidas Privadas*: en una sociedad en la que todos están bajo el ojo inquisitivo de las apariencias, estas ocho novelas dan una mirada crítica sobre el concepto del individuo encontrándose en un mundo moderno y, en el caso de Colombia, un mundo también híbrido. Esta colección busca darle una respuesta al porqué del olvido en nuestra memoria literaria colectiva.

Este proyecto parte de la idea de por qué reeditar esta obra determinada, y bajo qué criterios. ¿Por qué entonces, reeditar esta novela? ¿Cómo se enfrenta un editor ante un proyecto como este? ¿Cuál es el propósito de visibilizar *El cuarto sello* en el contexto actual? ¿De qué forma se puede contemplar la novela dentro de la historia literaria de Colombia?

La primera parte del primer capítulo de este proyecto consta de un análisis de la noción del canon de acuerdo a los planteamientos de Harold Bloom, y la forma en la que en Colombia se ha abordado este concepto. Para poder responder cómo se debió de haber leído la novela de Gómez Dávila en el momento en que se publicó, la segunda parte consiste de una historiografía sobre el proceso editorial de novelas en Colombia de acuerdo a los planteamientos de Antonio Curcio Altamar, Álvaro Pineda-Botero y Raymond L. Williams. Aunque es claro que existen más textos sobre teoría y crítica de la novela colombiana estos fueron los autores de los que partí para hacer mi análisis. Esta historiografía editorial sobre la novela va acompañada de una reconstrucción sobre el contexto social y político del país de 1920 a 1950, que se basa en el libro del profesor de la Universidad de los Andes Ricardo Arias Trujillo, *Historia de Colombia contemporánea (1920-2010)*. Partiendo entonces del concepto de canon desglosado y la situación histórica en la que se encontraba Gómez Dávila, es posible ver su condición de híbrido como miembro de una alta sociedad, así como de un autor *outsider*. Lo anterior está retratado en *El cuarto sello* y es precisamente la trascendencia cultural y académica que aporta a la literatura colombiana, como lo evidencian los textos de los profesores y críticos literarios María Mercedes Andrade y Lisímaco Parra.

El segundo capítulo trata de lo significativo que resulta que una editorial independiente como Laguna Libros sea la encargada de reeditar esta novela y ponerla en circulación, ya que la novela

está siendo reeditada bajo su dirección editorial y tiene como fecha tentativa de lanzamiento septiembre-octubre de 2016. La edición independiente ha cobrado fuerza en la última década, que se evidencia en testimonios de diferentes editores independientes de todo el mundo que contribuyen a demostrar la labor —y la lucha— que han emprendido y la forma en la que están transformando el mundo editorial.

El tercer capítulo concluye lo expuesto en los dos capítulos anteriores, para darle una justificación a la colección Vidas Privadas. Sirve como un registro o bitácora en el que comento la descripción del proceso editorial de la reedición de la novela y las razones detrás del diseño. Igualmente, incluyo una reflexión sobre la importancia del diseño en el proceso editorial de un libro, contando con comentarios de aclamados diseñadores a nivel mundial como Chip Kidd, John Gall y Rodrigo Corral. Se trata de un proceso complejo que debe traducir de la mejor forma posible a través de lo visual tanto la intención que el autor ha dejado a través de sus palabras como la del editor y su propósito con el libro como parte de su catálogo editorial.

Como editora, me pregunto cuál es la labor de un editor ante estas voces negadas y cómo rescatar una obra que ha sido olvidada por nuestra memoria colectiva. Y como literata, por qué dejar pedazos de nuestra riqueza cultural en el pasado cuando nos pueden contribuir a las situaciones del presente. ¿Porque no cumplen una serie de estándares o requisitos? ¿Quién y por qué decide imponerlos? Este proyecto se trata entonces de un ejercicio personal de lo híbrido, de desarrollo como editora-literata. Empecé un trabajo de campo y de archivo en paralelo con el mundo editorial independiente de hoy y el mundo editorial colombiano que rodeó a Ignacio Gómez Dávila en los cincuenta.

Este trabajo da una mirada hacia todo lo que implica la producción de un libro, todo lo que esto conlleva y lo que trae consigo, y por eso no podría clasificar mi proyecto como creativo o de investigación: es una creación que cuenta con toda una investigación que lo respalda. El resultado, además de haber sido parte de mi requisito académico, hizo parte de un ejercicio personal: a medida en el que descubrí la mejor manera de reeditar *El cuarto sello* a través de una justificación y un argumento reforzado por voces teóricas y críticas, fui testigo de un primer paso hacia mi formación como literata-editora.

CAPÍTULO 1

Una novela colombiana, 65 años después

Pero fuerza es reconocer que la literatura colombiana no es una planta indígena como las patatas o el cacao, sino un organismo trasplantado como la vaca o el trigo a estas regiones por la conquista española.

Baldomero Sanín Cano

En 1951, Ignacio Gómez Dávila publicó en México la primera edición de *El cuarto sello*. El escritor colombiano, que llevaba ya varios años viviendo en el país azteca, sabía que su novela iba a causar revuelo en la sociedad bogotana. *El cuarto sello* cuenta la historia de Carlos, quien decide hacer una narración en primera persona de su vida para explicarle al lector, y a sí mismo, por qué está en un estado de desesperación y agobio. No dice qué es lo que le sucede, solo da indicios de que algo grave le ha pasado, que está asustado y que lo acecha la muerte. Carlos nació en Altamira, una ciudad ficticia del país del mismo nombre en plena cordillera de los Andes. De familia rica y privilegiada, fue hijo único de una pareja que se fue a vivir a París cuando él era niño. Ignacio Gómez Dávila, hermano menor de Nicolás Gómez Dávila, el ilustre filósofo y ensayista colombiano, también vivió en París y regresó a Colombia cuando ya era un adulto.

La novela abarca la primera mitad del siglo XX, Carlos comienza relatando su infancia (dice que nació en 1912) hasta el desenlace de la historia, a sus treinta y ocho años, en 1950. A sus veinte años conoce a Diana, la mujer que sería su esposa y el personaje sobre el cual giran los eventos cruciales de la novela. La vida de Carlos y Diana es la de cualquier otra pareja de su misma clase social; el estilo del escritor resulta osado y desafiante, ya que son varios los comentarios críticos que hace sobre el comportamiento de la sociedad de esta ciudad que se ha inventado: la tacha de hipócrita, manipuladora, chismosa, prejuiciosa y superficial; una sociedad vacía cuyo único propósito es mantener apariencias y jerarquías, en la que cada uno debe demostrar su superioridad¹.

¹ Como dato curioso incluyo una anécdota que me contó mi abuela paterna: siendo su familia parte del círculo social de Gómez Dávila, ella se acuerda de que cuando fue publicada *El cuarto sello* (mi abuela debía de tener dieciséis años) la gente (me dijo que tal vez sus tías, su mamá) decía que los personajes estaban basados en gente de ese mismo círculo.

La historia de Carlos es la de un joven privilegiado que vive de la riqueza de su padre y que se ve forzado a seguir una serie de ritos y tradiciones que siente que han sido impuestas por la sociedad altamireña. La vida de Carlos resulta entonces muy similar a la de Gómez Dávila, y el mismo autor confiesa que hay mucho de él en su personaje, sus vidas son de cierta forma paralelas y en la novela ha incluido algunas vivencias personales.

Pero entonces, ¿usted cree que la novela debe ser pura ficción, o le parece que debe reflejar la realidad?

Desde luego, nadie puede crear nada de la nada, sino Dios. El novelista tiene que asentarse en una base real. Debe explicar la mayor realidad posible. La misión del novelista no es entretener simplemente, sino delatar algo que permanece oculto, mostrarles a las gentes ciertas lacras sociales. [...] **¿Usted cree que el autor debe desaparecer de la novela o reencarnarse en un personaje?**

El autor debe desaparecer. Una de las fallas de *El cuarto sello* es precisamente que el autor aparece demasiado. (Sojo, 14)

En el año en el que Gómez Dávila publicó *El cuarto sello*, el presidente de Colombia era Laureano Gómez, conservador radical y fiel opositor del Partido Liberal. A tan solo tres años del Bogotazo, no era un momento fácil para ser un escritor liberal, sobre todo uno que le lanzaba críticas a la clase dirigente. En un estado del país en el que, como se explicará más adelante, las tensiones políticas y la crisis social en el país daba cuenta de un ambiente turbulento para el desarrollo y la expresión cultural, *El cuarto sello* logró ser centro de atención y polémica.

El cuarto sello, que tanto revuelo causó en algunos círculos sociales de Bogotá inclusive llegó a decirse que el tema de esta novela reflejaba hechos ocurridos en esta ciudad. ¿Qué razones había para aseverar tal cosa? [...] Esta intrigante novela fue anatemizada por un órgano católico, pocos días después de su aparición. (Sojo, 14)

Entonces, ¿qué fue lo que pasó con esta novela? ¿Por qué terminó como una obra, o un escritor, marginal? ¿Cómo se puede analizar todo esto desde un punto de vista editorial? Edward Said decía que para poder encontrar las voces que han sido negadas, que quedaron marginales, es necesario

hacer una reconstrucción de su contexto. Al hacer esta reconstrucción del contexto social, político y cultural de la novela de Gómez Dávila me encontré con un concepto interesante: el canon colombiano. Las dudas entonces que desencadenaron mi análisis fueron si existe un canon colombiano y si habrá sido por esa construcción del canon en Colombia por lo que las novelas de Gómez Dávila son marginales. Si bien sí hay un canon colombiano, su consolidación ha dependido de un sinnúmero de factores sociales y políticos, de momentos históricos, como decía Said, que han sido determinantes en transformar el canon literario de nuestro país.

1.1 En busca del canon colombiano

¿Qué es el canon? Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, canon es un “catálogo de autores u obras de un género de la literatura o el pensamiento tenidos por modélicos” y también “modelo de características perfectas”. Para Harold Bloom, autor de *El canon occidental*, el canon es un asunto de autoridad y de influencia determinante en nuestra cultura. Así, la idea de un canon literario se entiende como una serie de obras que han marcado la pauta de lo que “debería ser”. Sin embargo, se trata de una noción relativa, que va mucho más allá de una simple forma de establecer qué es lo que se debería escribir para poder ser considerado como un autor canónico, figura dominante de la cultura.

De acuerdo con Bloom, el canon es, en cierta forma, un punto de partida para las generaciones venideras de autores. Las obras se ven necesariamente obligadas a nacer a través de obras precursoras, no importa las preocupaciones o propósitos que las guíen. “La contingencia gobierna la literatura y cualquier empresa cognitiva, y la contingencia constituida por el canon literario occidental se manifiesta esencialmente en la angustia de las influencias que forma y malforma cada nuevo texto que aspira a la permanencia” (Bloom, 21).

El canon es una “pragmática destructiva entre lo nuevo y lo antiguo”, argumenta Diana Guzmán (2015) en su texto *Memoria y canon en las historias de la literatura colombiana*. El canon es, precisamente, un sistema de tensiones que se debe transformar constantemente, evolucionando para superar el canon anterior. Pierre Bourdieu, para explicar un poco más esta lucha de tensiones, argumenta con su teoría del campo intelectual que este es un sistema de líneas de resistencia en el que “agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al

surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo” (Bourdieu, 9). El campo intelectual, entonces, se construye a partir de fuerzas que se oponen a otras. El canon se forma a partir de textos que se privilegian por encima de otros por choques que hay en momentos históricos y cuyos factores determinan los discursos relevantes para cada tiempo específico.

Álvaro Pineda-Botero en *El reto de la crítica* (1995) explica que en Colombia el campo intelectual, o el canon, que se ha establecido es una imposición del Estado desde la época de la Colonia hasta bien entrado el siglo XX. En la Colonia, la institución que regulaba la lectura era el clero, y en su misión evangelizadora y en nombre de la Conquista dejaba por fuera de la lista las literaturas indígenas, afro y cualquiera que desafiara la autoridad política de la monarquía española. Con la Independencia, como también concuerda Raymond L. Williams en su libro *Novela y poder en Colombia* (1991), el resultado fue que los intelectuales se concentraron en la historia y la poesía, ya que pretendían difundir los conceptos de “nación” e “identidad”, pero “la novela, sin embargo, fue el eslabón perdido de aquella ‘cultura nacional’” (Williams, 62). Además, Guzmán expone cómo

el grupo conservador que se conformó y unificó luego de 1810, asumió como una de sus principales misiones la educación y formación de ciudadanos que reflejaran los valores ideales, unidos a la Iglesia y a la lengua como baluartes de progreso y civilización moderado. Los conservadores encontraron un refugio seguro en la tradición católica española y vieron en la Iglesia una fortaleza para sus ideas y proyectos. (25)

Si bien este canon conservador y hermético pretendía mantener los valores de patria, belleza, estética y compromiso ciudadano de la literatura clásica europea, quienes pretendían mantenerlo como un concepto fijo estaban errando, ya que un canon debe evolucionar, superarse a partir del cuestionamiento del mismo:

Los más grandes escritores occidentales subvierten todos los valores, tanto los nuestros como los suyos. [...] Si leemos el canon occidental con la finalidad de conformar nuestros valores sociales, políticos, personales o morales, creo firmemente que nos convertiremos en monstruos entregados al egoísmo y la explotación. Leer al servicio de cualquier ideología, a mi juicio, es lo mismo que no leer nada. (Bloom, 40)

Así, hasta la década de 1970, la novela y la filosofía en Colombia fueron desestimadas por parte de la clase dirigente al considerarse géneros subversivos y críticos.

Por otro lado, Bloom comenta que “[el canon] se ha convertido en una elección entre textos que compiten para sobrevivir, ya se interprete esa elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o, como hago yo, por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas” (30). La supervivencia de una obra literaria sí depende del canon, y es esta competencia por sobrevivir la que produce la lucha de fuerzas a la que se refiere Bourdieu; estas fuerzas que son mediadas por instituciones como la Academia o la Iglesia, y que dependen de intereses políticos y sociales, han determinado la formación (y función) del campo intelectual. Este fue el caso del canon colombiano, que desde lo que Williams llama la época de la Atenas Suramericana (1886 hasta 1909), se conformó como un canon conservador y elitista. No obstante, para Guzmán “el canon conservador no es un estándar que permanece inmune al tiempo, por el contrario, es transformado de acuerdo con el coloquio social del que haga parte” (27), y de hecho, como se verá en la segunda parte de este capítulo, la novela fue ese género que ayudó a transformar esa noción que se tenía del canon colombiano.

En este punto resulta importante preguntarse cuál ha sido el papel del editor respecto a la noción de canon. Siguiendo con Bourdieu, es desde el siglo XVII cuando se puede empezar a hablar del surgimiento del editor como una figura de autoridad (11-12), ya que se dio la necesidad de tener agentes que pudieran guiar y construir una serie de pautas y características que cumplieran con la estética del momento; por lo que dentro del campo literario, y dentro de las otras áreas artísticas, los editores y los directores de teatro, siendo los intermediarios entre el autor y el público, empezaron la labor de decidir qué se publicaba y qué no, dándole origen a las primeras editoriales.

Los editores, de cierta forma invisibles, son los que han tenido la responsabilidad de mantener la estructura de los cánones literarios. Pineda-Botero reflexiona sobre esta noción de las relaciones del canon con lo editorial:

En la práctica, el corpus y el canon están compuestos por aquel grupo de autores y obras que generalmente se incluyen en los cursos de literatura en colegios y universidades [...] ¿Quién elabora el pensum, bajo qué ideología?, ¿es una decisión democrática o una imposición? El corpus y el canon se manifiestan también en las decisiones que toman las editoriales. ¿Cómo se seleccionan las obras que se imprimen?, ¿qué amplitud de escogencia tiene el docente para programar sus cursos? (31)

La pregunta más importante y relevante, especialmente para los editores de hoy en día, sigue siendo cómo seleccionar qué obras se publican y bajo qué criterio, ya que lo que un editor decida publicar, o no, afecta de diferentes maneras el canon literario del momento histórico en el que está suscrito.

Finalmente, para Bloom,

El canon occidental, a pesar del idealismo ilimitado de aquellos que querrían abrirlo, existe precisamente con el fin de imponer límites, de establecer un patrón de medida que no es en absoluto político o moral. [...] La cognición no puede darse sin memoria, y el canon es el verdadero arte de la memoria, la verdadera base del pensamiento cultural (45).

Esta es la justificación del canon occidental, es un medio entre la mortalidad e inmortalidad de un autor o su obra. Pero el establecimiento de un canon depende de varios factores que determinan cuáles obras deben dominar el campo intelectual, factores que también resultan en la marginalización y negación de otros discursos. Igualmente, como estos campos están en constante cambio, es verdad que después de un tiempo los textos marginados pueden volverse dominantes. Como el mismo Bloom lo dice, “El canon, una vez lo consideremos como la relación de un lector y escritor individual con lo que se ha conservado de entre todo lo que se ha escrito, y nos olvidemos de él como lista de libros exigidos para un estudio determinado, será idéntico a un Arte de la Memoria literario” (27).

Se trata de lo que el contexto necesite, de esa relación entre lector y obra, y la forma en la que esta es leída en un momento determinado. Sí hay un canon o una idea de canon que sirve como

un registro, por lo menos occidental de acuerdo con Bloom, de memoria literaria colectiva: es de ahí que los autores pueden volver atrás para inspirarse, conocer, aprehender lo que querían transmitir estos grandes escritores. Sin embargo, en Colombia, entre las décadas de 1920 y 1960, hubo cánones efímeros, criticados, desprestigiados. En otras palabras, lo que se publicaba se leía, pero a las obras no se les permitía trascender como manifestación artística por las preocupaciones políticas y sociales: el bipartidismo, las tensiones y crisis sociales, por los estragos de la Violencia. En esta lucha se trató de catalogar al arte de uno u otro bando para mantener un control sobre lo que podía pensar o querer el pueblo. Por eso novelas como las de Ignacio Gómez Dávila quedaron al margen; al igual que las de escritoras, ya que como argumenta Andrade en su artículo “Más allá de la jaula de plata: mujer y modernización en la obra de Manuela Mallarino Isaacs, Juana Sánchez Lafaurie y Fabiola Aguirre”,

Aunque se suele hablar de narrativa feminista en Colombia únicamente a partir de los años sesenta, me propongo mostrar que desde la primera mitad del siglo XX existían en el país escritos que apuntaban a una discusión sobre los derechos de la mujer dentro de la sociedad moderna que empezaba a desarrollarse, y que semejante preocupación podría llamarse ya feminista, o al menos precursora de la literatura feminista posterior. (200)

Así estas escritoras trataban de hablar por las mujeres a través de sus novelas, querían ser escuchadas y consideradas en la producción novelística del país pero fueron ignoradas. Hacen parte de esa periferia de voces como las de aquellos que trataban de retratar las indiferencias sociales, los abusos de unas clases sobre otras o los que construían discursos sobre las minorías oprimidas, o como los que no estaban de acuerdo con la formación de una ciudad elitista ni con los planes de la clase dirigente. La novela era, y sigue siendo, un espacio que sirve tanto como desarrollo de la expresión artística como un medio de denuncia social y política, pero su recepción y la forma en la que fueron leídas determinaron su lugar en la periferia.

Y, sin embargo, ¿cuál era el estado de este canon en el momento en el que Gómez Dávila escribe y publica sus novelas? ¿Cuáles novelas colombianas se leían en los años cincuenta? En diciembre de 1951, el periodista Ricardo Ortiz McCormick escribió un artículo en el periódico *El Tiempo* resumiendo el año en términos de literatura colombiana, no sin antes hacer una reflexión sobre cómo percibía la producción literaria del país en esa primera mitad de siglo:

Cuando la iniciación del segundo medio siglo hubiera podido abrir anchas esperanzas en el panorama de los libros, una evidente pasión por inactividad parece haber dominado el ambiente, con presión cada vez más inquebrantable. Los libros publicados en Colombia durante 1951 no indican, en manera alguna, la continuidad de una firme y ambiciosa tendencia hacia la estructuración de una sólida producción bibliográfica, de basamentos insustituibles. Todo lo contrario.

[...] Ahora, evidentemente, es más verídica la afirmación de que no hay una poesía colombiana, ni una novela, ni un teatro, ni una crítica, debidamente estructurados. Se trata simplemente de ordenamiento de datos, de expresión de afectos y de inclinaciones, de condensación de resentimientos, o de recopilación de malabarismos. Naturalmente, de entre toda esa maraña indescifrable, surgen obras especiales que mucho significan, como estilo o como exposición de tesis. Pero es indispensable buscarlas con detenimiento y con ansiosa disposición del espíritu. (9)

A lo que va la reflexión de Ortiz McCormick, es que, como se explicará a continuación, en Colombia el contexto de la década de los cincuenta estaba estancado culturalmente debido a la crisis política, social y económica que se le había estado viniendo encima al país desde 1920. Ortiz McCormick mismo lo confirma más adelante en su artículo:

No puede olvidarse la consideración de los múltiples temas de meditación, que pueden haber desorientado el ritmo de la inteligencia colombiana. Factores de índole política, económica, social y administrativa, de palpable y angustiada vigencia, seguramente han restado al trabajo de la producción literaria la atención suficiente para realizarlo con solidez y con pleno sentido de responsabilidad. (9)

Sin embargo, en novelas como *El cuarto sello* se encuentran los retratos de esa sociedad fragmentada, afectada (inconsciente y conscientemente) por el entorno que la rodea; discursos que contienen un calor cultural que trasciende su época, que puede ser relevante para lo que vivimos en la actualidad. Son muestras de una cotidianidad que estaba siendo sacudida, pero que como parte de un comportamiento de memoria colectiva, hemos decidido ignorar.

1.2 Publicar novela en un país de poetas

Antes de pasar a hablar sobre la novela y Gómez Dávila, es necesario hacer un análisis historiográfico sobre el contexto sociopolítico y editorial en Colombia desde 1920 hasta 1950. Respecto al proceso editorial colombiano del siglo XX hay muchos espacios en blanco, sobre todo, y específicamente, en el área de novela y ficción. No ha sido así siempre: novelas colombianas había, se publicaban, se leían y se comentaban, pero sufrieron de un olvido colectivo que resultó en que solo dos o tres de inicio de siglo se tuvieran en cuenta. Solo hasta la década de 1960 se vuelve a comentar la novelística del país: de *La Vorágine* hay un salto grande hasta *Cien años de soledad*.

En *Novela y poder en Colombia*, Raymond L. Williams se pone en la tarea de hacer un recuento de la novela en Colombia, un poco siguiendo los pasos de Antonio Curcio Altamar con su *Evolución de la novela en Colombia* escrita en 1957, pero más en relación con el contexto político y social. En su texto, Williams reconoce que en la primera mitad del siglo XX no hay una definición clara de la producción de novela en Colombia. De hecho, tanto Williams como Curcio Altamar, Pineda-Botero y otros críticos literarios que han intentado hacer estudios historiográficos de la novela en el país, concuerdan en que para el siglo XX Colombia era un país de poetas, de ensayistas y de historiadores y que, según la sociedad intelectual, no había un lugar para la novela. En 1910 la novela seguía siendo desprestigiada y no se le daba relevancia, ya que en la época se mantenía el argumento de que “la literatura colonial es, quizás, la más importante de la historia literaria del país; la novela es un género menor; la novela contemporánea prácticamente no existe” (Williams, 65).

El siglo XIX en Colombia estuvo marcado por la reconfiguración política del país posindependencia. La política siempre estuvo fragmentada, y hacia finales del siglo ya se veía una fuerte tensión bipartidista entre los conservadores y los liberales. De acuerdo con lo expuesto en el libro *Historia de Colombia contemporánea (1920-2010)* de Ricardo Arias Trujillo, en 1920, bajo un gobierno puramente conservador y tradicionalista, un ochenta por ciento de la población vivía en el campo, en su mayoría en la región andina. Por eso resulta entendible por qué los escritores de finales de ese siglo y comienzos del XX tenían un interés especial por retratar la vida y tradición de la sociedad en ese marco poscolonial. Este tipo de literaturas, que dieron origen a los llamados cuadros de costumbres, tenían la necesidad de resaltar lo típico regional y de mostrar aspectos

nacionales que antes habían pasado desapercibidos. Antonio Curcio Altamar explica que el costumbrismo dio paso al surgimiento de novelas como las de José Manuel Marroquín y Tomás Carrasquilla, y que es “definitivamente por donde ha venido andando la novela colombiana desde entonces” (pág. 120). El costumbrismo fue el primer espacio en donde se empezó a dar un desarrollo de novela nacional, gracias a que

por heredar del romanticismo la tendencia a la idealización y al pintoresquismo, los costumbristas describieron a porfía un campo horaciano, “antesala del paraíso”, y encontraron en el campesino nuestro la quintaesencia de las virtudes nacionales y cristianas. Para ellos, el hombre y el ambiente de la ciudad —una ciudad que de hecho no existía— son cosas de desconfiar, de corrupción y de vicios; la gente rural, por el contrario y justamente por vivir en el agro, posee todas las excelencias de la bondad, de la ingenuidad y la honradez. (Curcio Altamar, 120)

No obstante, el analfabetismo, la pobreza extrema y la exclusión política eran los factores que más afectaban al campesinado colombiano, además de que los trabajadores no tenían ninguna clase de derechos y sufrían de fuertes explotaciones. En este sentido, la agricultura técnicamente todavía estaba muy atrasada y las principales ciudades del país tenían una constitución más de pueblo que de ciudad. Esta relación entre el mundo rural y el mundo del hombre urbanizado, al igual que la transición del siglo XIX al XX, son aspectos que se pueden ver en las novelas del principio de siglo que fueron influenciadas por el aire costumbrista. Por ejemplo, una de estas novelas es *La obsesión*, de Daniel Samper Ortega. Sin embargo, según el registro encontrado de la época, la novela de Samper Ortega fue leída dentro de su círculo social² pero no es posible saber si por fuera de este, y la crítica no la consideró de mucha trascendencia. De acuerdo a Curcio Altamar, *María*, la novela de Jorge Isaacs de 1867, fue de las mayores influencias para los novelistas de la década de 1920, entre ellos Samper Ortega (que publicó también *En el cerezal*, en 1924, una novela de teatro y otras obras) al igual que Tomás Carrasquilla (con *La marquesa de Yolombó*, en 1927) y José Eustasio Rivera, con *La vorágine* (1924), la novela más reconocida de la época hasta hoy en día.

² Como se confirma en *Lecturas Dominicales*, Bogotá Vol. VIII, No. 180 (Dic. 19, 1926). “Una hora con Daniel Samper Ortega”.

Fue en la década de los años veinte en que la economía del país prosperó gracias a la industria cafetera. El café se convirtió en el principal producto de exportación colombiana, lo que ayudó al desarrollo de la industria agricultora del país y a dar oportunidades de trabajo a los campesinos de la región andina. Sin embargo, con el fin de la Primera Guerra Mundial, las tensiones que pronto llevarían a la Segunda y la crisis económica de 1929 el modelo agroexportador se vio afectado y los dirigentes del país debieron tomar medidas (Arias, 17).

La industria editorial del país también se vio afectada por la crisis económica. Las primeras imprentas colombianas surgieron a finales del siglo XIX por una necesidad periodística más que literaria. Sin embargo, el interés por publicar literatura, tanto clásica universal como nacional, aumentó gracias a la iniciativa de algunos librerías e intelectuales. Además de las novelas costumbristas, se publicaba poesía, ensayo y filosofía tanto de autores colombianos como extranjeros. Sin embargo, como bien argumentan Pineda-Botero y Williams, aunque en la primera mitad del siglo XX la novela hubiera sido velada, esto no desmotivó a los novelistas emergentes.

Gracias a textos como los de Williams y Curcio Altamar hay un registro de algunas de estas novelas publicadas entre 1910 y 1929. Entre los novelistas que se destacan están Arturo Suárez (*Rosalba*, 1918) y Gregorio Sánchez Gómez (*La tierra desnuda*, 1920), que “fueron prolíficos y pertenecieron a la primera generación de escritores mediocres, que pudieron publicar sus obras por la aparición de nuevas imprentas y por el crecimiento de una clase media lectora” (Williams, 64), lo que es realmente significativo para la historia editorial de Colombia. Suárez y Sánchez Gómez son ejemplos del interés por publicar novela en las primeras décadas del siglo XX, y fue gracias a las primeras —y pequeñas— imprentas pudieron lograrlo, además del crecimiento de la clase media, que mostraba interés por la lectura. También son un reflejo de lo que estaba viviendo la población en tiempos de crisis sociales bajo el régimen conservador: “Sánchez Gómez fascinó a sus lectores con estereotipos psicológicos en personajes que habían sido víctimas del resquebrajamiento moral de la sociedad” (Williams, 64). Luis López de Mesa, otro gran novelista de ese momento, también profundiza en esta temática social con sus novelas *La biografía de Gloria Etzel* en 1919 y, después, en *La tragedia de Nilse* de 1928.

Por otro lado, las traducciones de los clásicos europeos empezaron a ser comunes, ya que eran traídos —en sus idiomas originales— desde Europa por gente prominente en la capacidad de viajar, y que posteriormente empezaron a traducir. De acuerdo con el artículo de Juan Gustavo Cobo Borda, “Pioneros de la edición en Colombia”, ya entrado el siglo XX, los primeros editores en Colombia tienen dificultades para mantenerse a flote y algunos de los que habían empezado a editar se quebraron, como fue el caso de Germán Arciniegas y las Ediciones Colombia:

De seguro ninguno de ellos se hizo rico vendiendo libros, o editándolos, pero otros sí quebraron con estrépito en el intento. Al parecer el único mal negocio que ha hecho en su vida Germán Arciniegas fueron las Ediciones Colombia. [...] Pero la empresa, ligada a la revista *Universidad*, consumió la herencia de Arciniegas. (Cobo Borda, octavo párrafo)

Para 1920, las universidades dejaron de ser exclusivas para las clases altas, que eran minoría, y más hombres de clase media ingresaban para conseguir un título, como fue el caso de Jorge Eliécer Gaitán. Arias también recuenta cómo a pesar de las altas tasas de analfabetismo, el mundo intelectual de la época seguía activo. Había un interés por la literatura clásica, y como cuenta Baldomero Sanín Cano, la literatura de 1920 a 1950, y en adelante, estuvo fuertemente influenciada por los poetas y prosistas franceses:

La literatura colombiana tiene lazos indisolubles con la española, pero no ha dejado por eso de recibir un caudal de ideas y sentimientos de la literatura francesa. [...] Además, ya sea directamente, por medio de los humanistas, ya sea de un modo indirecto, por traducciones no siempre recomendables, las literaturas clásicas han obrado su influjo sobre las juventudes y las gentes de estudio en forma saludable, de que hay valiosos ejemplos en las producciones del siglo pasado y de la hora que vivimos. (17)

Por eso no resulta raro ver en prensa de esta época apartes de poemas traducidos al español de Valéry, Rimbaud, Faure y Víctor Hugo, que eran algunos de los favoritos. Los primeros empresarios interesados en formar pequeñas editoriales empezaron su labor con las traducciones, ya que los libros que llegaban de afuera eran muy pocos y muy caros (Arias, 24). Para esta época, es decir 1920, España también trataba de salir adelante con su industria editorial y veía en América Latina un mercado emergente. Sin embargo, como relata María Fernanda Moya,

El elevado precio final del libro era uno de los problemas más importantes a los que se enfrentaba el sector. El importe del papel, cuya producción estaba monopolizada por La Papelera Española, y las bajas tiradas encarecían la edición. Además, el proteccionismo arancelario característico de la España de comienzos del siglo XX encarecía las materias primas y los bienes de equipo extranjeros, lo que afectaba al papel, a los tejidos para encuadernar y a la maquinaria para imprimir. Al salir de España, el libro ya era un producto caro. En América, los cambios de moneda y el sobrepeso de los libreros americanos multiplicaban el precio final. (67)

Por eso, según lo que explica Moya, es que los libros en otros idiomas que se vendían acá, si es que llegaban, eran de editoriales francesas o estadounidenses, y si eran en español venían de México, Chile o Argentina. Dice Arias que a pesar de las crecientes crisis y tensiones políticas, económicas y sociales,

el mundo intelectual colombiano [estaba] interesado en participar activamente en los debates de la sociedad, en abrirse a las vanguardias de la época, en dar a conocer a los sectores letrados los últimos avances que se daban en Europa en poesía, en ensayo, en crítica literaria, en filosofía, etc. [...] el mundo intelectual, por limitado que fuese, no se hallaba estancado. (29)

De esto es evidencia Sanín Cano, uno de los principales críticos literarios colombianos de la época. Igualmente, José Asunción Silva fue uno de los favoritos en poesía y uno de los primeros latinoamericanos en plantear este “mal del siglo” del individuo como parte de una sociedad moderna. No obstante, y a pesar de la producción de literatura nacional, por lo general el círculo lector de los colombianos prefería dedicarle su tiempo a lo que se estaba publicando por fuera del país. Este fenómeno se dio principalmente en el centro, es decir, dentro de la sociedad bogotana, y por eso a mediados del siglo XX surge la noción de “regionalismo”, ya que en otras partes del país, como en Caldas, Antioquia y Barranquilla, se le dio una acogida más fuerte a lo nacional. Cabe resaltar, además, que como los bogotanos se concentraban en traer los libros de Europa, México y Argentina, o simplemente en hacer reimpressiones o reediciones traducidas, en estos otros departamentos sí se dio un progreso editorial “porque ese espíritu de localismo trascendente a determinada psicología individual no existía, ni existe en Cundinamarca en el sentido

más hondo y definido que en Antioquia posee” (Curcio Altamar, 139). Algo que también sustenta Cobo Borda:

En Manizales, Arturo Zapata, durante las décadas del treinta y el cuarenta, editó magníficos libros, de limpia factura y resistentes carátulas, que fueron representativos de la literatura, con inclinación social, de la época: novelas de Osorio Lizarazo y cuentos de Antonio García aparecían junto con los más reposados ensayos de Baldomero Sanín Cano. Sus cubiertas, ilustradas por Alberto Arango, confirman la calidad artesanal del momento. (Onceavo párrafo)

El régimen conservador se esforzaba por mantener un orden y una tradición en busca del progreso del país, pero el resultado fue una sociedad cerrada, que no permitía que se manifestara un movimiento cultural más fuerte como sí sucedió en otros países de Latinoamérica. “En ese contexto, cualquier manifestación a favor de un régimen más tolerante y justo era tildada inmediatamente como demagógica y subversiva” (Arias, 36). Así, de acuerdo con lo que plantea Arias, es claro que incluso desde los años veinte se estaba tratando de cambiar un orden establecido y la política conservadora simplemente no lo permitió.

Precisamente, en esta búsqueda ciega por encontrar el progreso, la clase dirigente le atribuyó a la raza inferior del pueblo colombiano la culpa del atraso. En este discurso sobre la “inferioridad de la raza”, la clase alta afianzaba un complejo de superioridad, afirmando que la pobreza y el atraso del país se debía a la “degeneración de la raza”, lo que los llevaba a la necesidad de imitar la cultura y tradición europea en vez de concentrarse en cómo aceptar y ser parte de la propia. Además de una visión elitista, el tema de la raza se relacionaba con “los ideales de progreso y desarrollo: mientras no se mejoraran las condiciones de la ‘raza’, la búsqueda de la riqueza económica y del adelanto material sería una tarea vana” (Arias, 42). Estos discursos, además, tomaban fuerza por la presencia e influencia permanente del clero en la política; el periodista y cronista Luis Tejada fue de los más críticos de las extralimitaciones de la Iglesia, siguiendo los pasos de Clímaco Soto Borda, quien en su novela *Diana cazadora* (1915) había expuesto alguna de estas críticas contra la autoridad religiosa que dominaba el país. Este abuso de poder por parte del clero fue otro factor que se vio en las primeras décadas del siglo XX, y que era uno de los aspectos que contribuían a las tensiones entre liberales y conservadores, ya que, según Arias, los liberales sí tenían una postura de oposición más vehemente frente a la Iglesia.

La conclusión de Arias sobre toda esta década de los años veinte es que “los conservadores estaban ciegamente apegados al ‘orden establecido’ y que eran enemigos del cambio” (51), y que “las élites políticas y económicas estaban interesadas en apoyar la modernización económica y administrativa, pero no la cultural” (52). Esta es la problemática a la que se enfrentaron los novelistas de la época: pertenecían a una sociedad que no estaba dispuesta a dejar entrar nuevos discursos que pudieran poner en riesgo el orden al que la clase dirigente se estaba aferrando con tanta fuerza. Precisamente, el clero y otras corrientes ligadas al Partido Conservador manifestaban sus temores frente a la “nueva” sociedad, ante el mundo moderno y la forma en la que este amenazaba con romper con el orden tradicional (Arias, 53). Esto porque gracias a las tensiones con las crisis sociales, los conservadores sabían que resultaba peligrosa cualquier idea de origen socialista o comunista, ya que esto podría significar que el movimiento de oposición tomara fuerza, y todo ese orden se derrumbaría.

En 1930 se rompe el régimen conservador en la presidencia con el triunfo del liberal Enrique Olaya Herrera. Con él se despierta en el pueblo una expectativa de cambio y un temor constante en la oposición basado en la amenaza comunista generada por las tensiones políticas del mundo entero. También es uno de los antecedentes de la famosa época de la Violencia en el país, ya que la sociedad colombiana se polarizó en dos bloques enemigos: liberales y conservadores. Según Arias, esta guerra civil, que había empezado desde la década de los 30 y alcanzó su clímax en 1948, tuvo como resultado la postergación de la modernización del país.

En 1930 también se publica la primera novela de José Antonio Osorio Lizarazo, *La casa de la vecindad*, a la que le seguiría *Barranquilla 2132* en 1932. En 1934, Eduardo Zalamea Borda publica *4 años a bordo de mí mismo*, y en ese mismo año César Uribe Piedrahíta publica *Toá*. Estos son tres ejemplos del reflejo contextual que se vivió en esa época con el cambio del gobierno conservador al liberal. Mientras que Uribe y Osorio “escribieron novelas de protesta social y tuvieron un papel destacado como voceros del nuevo discurso liberal” (Williams, 33), la novela de Zalamea es una obra de introspección y reflexión personal sobre la “vida sensorial” y que

tiene un mérito que la hará histórica: el haber ensayo en la prosa narrativa, y con buen acierto, el estilo impresionista y renovador que en la poesía lírica había instaurado Juan Ramón Jiménez y que en Colombia vino a producir el movimiento que se llamó Piedra y Cielo; movimiento que para bien o para mal, pero acaso un poco tarde, acabó en la patria con Víctor Hugo y con Rubén Darío. (Curcio Altamar, 205)

(Curcio Altamar también compara ciertos aspectos de la narrativa de Zalamea con Baudelaire nótese la importancia que para el crítico tienen los poetas clásicos en la novela colombiana de esta primera mitad del siglo).

Debido al cambio de gobierno conservador a uno liberal, la clase dirigente, al igual que los intelectuales de esta década de los treinta, debía tener cuidado para evitar roces con la política. Además, el trabajo de escritores liberales como Osorio Lizarazo o Uribe Piedrahíta se volvía cada vez más complicado, ya que aunque existieran críticos literarios liberales como Sanín Cano, Luis Tejada, Amando Solano, etc. lo conservador empezó a dominar el área cultural: “los valores de la tradición conservadora tuvieron su manifestación en estos años, principalmente en el campo de la crítica literaria” (Williams, 33).

En 1934 es elegido Alfonso López Pumarejo, y su período fue apodado como La Revolución en Marcha. Fue crítico con las élites y con la forma en la que la clase dirigente estaba manejando la situación económica y social, aspectos que reflejan las novelas mencionadas anteriormente. Además, López veía que los bajos resultados de la industria nacional se debían al atraso tecnológico y la falta de manejo apropiado de la mano obrera.

López mostró cierto recelo por la presencia de las grandes multinacionales que exportaban las riquezas del país y su discurso tuvo algunos tintes nacionalistas, pero nunca comparables, por su extrema moderación, con el fuerte nacionalismo que para ese entonces se manifestaba en países como México y Brasil. (Arias, 63)

En México y Brasil los grupos intelectuales y culturales se manifestaron potentemente en sus obras hacia un sentido nacionalista, acercándose cada vez más hacia las raíces indígenas y rechazando todo lo extranjero que amenazaba con corromper la identidad del país. De esto son evidencia obras como el *Manifiesto antropófago* de Oswald de Andrade y las expresiones artísticas que se dieron como resultado de la Semana de Arte Moderna de 1922 en Brasil, así como los murales de Diego

Rivera en México.

López emprende una serie de reformas, principalmente en los sectores de la agricultura y la educación. El analfabetismo todavía era una de las mayores preocupaciones, ya que el acceso resultaba muy limitado, sobre todo en zonas rurales y para las clases más bajas, que eran la mayoría. Por eso, López quiso implementar un sistema menos excluyente, más democrático, que fuera gratuito y obligatorio, y que incluyera a las mujeres. Por otro lado, es interesante que desde finales de la década de los años treinta y principios de los cuarenta empieza el auge de la novela por entregas en revistas y periódicos. Esta tendencia, que se basa en modelos europeos del siglo XIX, son novelas de entretenimiento, por lo general de géneros como misterio y romance. Por ejemplo, en la revista *Cromos* del año 1935 se publicó *La tragedia del circo*, escrita por el inglés Anthony Abbot, y, en 1940, *El misterio de la casa French* de Ellery Queen. La tendencia siguió en años posteriores, e incluso muchos de los grandes novelistas latinoamericanos publicaron sus novelas en entregas semanales o mensuales en la prensa nacional. Durante esta década también sonaban autores hispanoamericanos cuyos apartes salían en la prensa, como la poesía del colombiano Julio Flórez, del español Manuel Bueno, la venezolana Teresa de la Parra, el mexicano José Vasconcelos y Máximo Soto Hall de Guatemala.

En 1941, “se fundó el Instituto Etnológico Nacional como una respuesta a las voces de la población indígena largamente ignoradas” (Williams, 33), lo que ayudó a reivindicar, así hubiera sido en una pequeña medida, a las comunidades indígenas. En esta época entonces Colombia tuvo sus primeras generaciones de etnólogos e investigadores que se dedicaron al estudio del patrimonio indígena del país, como también

algunos escritores e intelectuales colaboraron en esa misma tarea, participando así en una amplia corriente indigenista presente [que] por entonces en toda América Latina: en novelas, en artículos periodísticos, en pintura, exaltaron lo “americano”, denunciaron los atropellos de los que eran víctimas los indígenas de las caucherías, rescataron el mundo prehispánico, defendieron los derechos de los indígenas. (Arias, 74)

Sin embargo, a pesar de estas iniciativas, en Colombia no se logró un desarrollo novelístico en cuanto al tema de la identidad nacional.

En verdad, Colombia no ofrecía el ambiente propicio para el surgimiento de la novela moderna, de naturaleza innovadora, en contraste con otros países latinoamericanos, en donde comenzaban a aparecer, por la década de 1940, ficciones modernas como las de Borges, Asturias y Carpentier. En 1941 surgió una polémica cuando Tomás Vargas Osorio propuso unos principios nacionales y tradicionales como paradigmas de la ficción en el país, cerrando cualquier influencia extranjera. (Williams, 65)

Desde la década de 1920, las editoriales españolas emergentes trataron de consolidar un mercado en Latinoamérica y de hacerles competencia a las editoriales francesas y estadounidenses que lo dominaban. Pero para la década de los años cuarenta la industria se vio afectada por las consecuencias de la Guerra Civil en España, y de hecho, a partir de 1939,

El sombrío panorama al que se enfrentaban las editoriales españolas en la dura posguerra las alejó de América Latina, perdiendo el liderazgo en el mercado del libro en castellano conseguido en la etapa anterior. Un hueco de mercado que fue rápidamente ocupado por interesantes proyectos editoriales en México y Argentina, en los que participaron muchos editores e intelectuales españoles exiliados. (Moya, 69)

Así, además de mantener un desarrollo cultural activo y cada vez más incluyente, en México y Argentina estaba creciendo la industria editorial nacional, y por eso no resulta extraño que la comunidad lectora colombiana se dirigiera a los libros publicados en estos países (que además eran más baratos que los franceses o los americanos) y no a los locales. Asimismo, para la década de los cuarenta, el ensayo y la poesía seguían siendo los géneros reverenciados por la élite conservadora colombiana. Las intenciones de la oposición de frenar y controlar cualquier reforma liberal estaban dirigidas, en parte, por un miedo a vivir las consecuencias de lo que fue la Guerra Civil española. Esto hizo que el desarrollo creativo de la novela se viera afectado, que no pudiera florecer la novela como género, a diferencia del resto de países de América Latina, como sí sucedió en México, Brasil y Argentina. También causó un estancamiento general de la distribución editorial nacional, tanto para el resto del mundo como dentro del mismo país.

Entrando a la década de 1940, las tensiones bipartidistas seguían latentes, sobre todo en el tema moral y religioso, que se mantenían firmes bajo los estándares de lo “aceptado” por la mentalidad conservadora. Un ejemplo de dicha forma de pensar es la polémica que en torno a las reformas religiosas frente a temas como el matrimonio civil, el divorcio y la educación laica, ya que los conservadores eran fieles a mantener estos temas por fuera del comportamiento base de la sociedad; y los liberales estaban conscientes de que tratar de incluir estos temas en la constitución implicaría atentar un cambio ya muy drástico en la tradición colombiana. (Arias, 78). Es en este momento en el que Jorge Eliécer Gaitán empieza a aumentar su favoritismo entre el pueblo gracias a sus discursos de equidad e inclusión, y se consolida como el líder en el que el pueblo veía esperanzado una solución:

El lenguaje que utilizaba también era una forma de conectarse con el proletariado y el campesinado: al hablar del “país real”, olvidado y traicionado por el “país político” de la oligarquía, despertaba la simpatía y el apoyo de campesinos, artesanos, obreros y sectores de la clase media. Ante todos ellos, Gaitán se presentaba como el salvador, como el político redentor. (Arias, 96)

Los enfrentamientos armados se habían estado dando desde la década de los treinta, y las tensiones y conflictos sociales solo aumentaban. Por eso es que, en 1946, cuando vuelve el Partido Conservador a la presidencia con Mariano Ospina, todos los factores que contribuían a hechos violentos se exacerbaban y los enfrentamientos alcanzaron “dimensiones espeluznantes” (Arias, 88). La muerte de Gaitán, en 1948, fue el estallido de la Violencia, que se convirtió en un espectro, una fuerza intangible, en palabras de Arias, una “fatalidad histórica”.

Lograr que la sociedad hablara no de la “guerra civil”, sino de “la Violencia” obedecía, por consiguiente, a los intereses ideológicos de aquellos que, una vez finalizado el conflicto, querían, por una parte, borrar toda huella de su responsabilidad y, en segunda medida, presentar ese triste paréntesis como una interrupción pasajera de una historia no violenta. (Arias, 89)

Después del 9 de abril de ese año los enfrentamientos duraron alrededor de una semana, en el que murieron aproximadamente tres mil quinientas personas. El pueblo se había rebelado y amenazaba con tomarse el poder. Por temor a las repercusiones después del Bogotazo, el gobierno de Ospina mantuvo el estado de sitio a punta de tanques de guerra y policía armada, y estaba dispuesto a censurar cualquier manifestación que atentara contra el orden, literatura y prensa, principalmente. Después, en 1949, con las próximas elecciones presidenciales cerca, los conservadores viendo el peligro del favoritismo liberal propiciaron una serie de denuncias en los que acusaban a los gobiernos liberales anteriores de haber expedido cédulas falsas. Esta lucha verbal rápidamente se convirtió en una lucha armada, en donde los “pájaros” (bandas armadas conservadoras) desataron una campaña de masacres y asesinatos en zonas rurales y campesinas. Por ejemplo, una de las zonas más afectadas fue la del Valle del Cauca, donde en tres meses murieron más de dos mil personas. Los “pájaros” conservadores se volvieron entonces en el terror de los campesinos liberales, y estos, para defenderse, crearon las guerrillas de autodefensa.

Así, hasta 1953, el país vivió el período de la Violencia más cruenta y las novelas que se escribieron en esta época, e incluso después, son retratos de lo afectada que estaba la población en el país entero. Curcio Altamar, que escribió su texto en los años cincuenta, como testigo de las consecuencias de la Violencia, manifiesta que “los estragos de la politiquería en el progreso nacional y en la dignidad de la persona humana venían siendo presentados desde el costumbrismo del siglo pasado” (Curcio Altamar, 218), lo que confirma que la violencia ha sido algo constante en la historia del país, y que tuvo su máxima expresión (que empezó en los treinta) en los cuarenta y cincuenta. “En la novela de nuestros días el tema ha sido explotado con buena suerte por Ramón María Bautista en *Rojo y azul* (1936), y de modo especial por Luis Tablanca (seudónimo de Enrique Pardo Farelo) en *Una derrota sin batalla* (1935)” (Curcio Altamar, 218). Estas son algunos, entonces, de los antecesores de la categoría que hoy conocemos como “novelas de la Violencia”.

En 1950, y hasta 1954, es elegido como presidente Laureano Gómez, conservador radical que desde 1930 había sido fiel opositor de los liberales. Como una de sus medidas de su gobierno, se abolieron las reformas estudiantiles liberales, como estas:

Al mismo tiempo que se intentaba facilitar el acceso de los sectores más pobres a la primaria y de las mujeres a los estudios superiores, se suprimían las trabas que usualmente se empleaban para rechazar a los estudiantes indeseados, ya fuese por razones políticas (hijos de padres demasiado liberales o, peor aún, simpatizantes del “socialismo”), religiosas (hijos de no católicos), morales (“hijos naturales” o provenientes de familias poco edificantes), étnicas (niños demasiado alejados de patrones raciales socialmente aceptados). (Arias, 64)

Para volver a instalar un modelo tradicional y dirigido por la Iglesia (Arias, 109-110). La academia volvió a programas de estudio inspirados en modelos tradicionales europeos, que dejaron de lado lo que se publicaba en Colombia dada la situación de tensión política y social, ya que, como establece Williams, la mayoría de escritores eran liberales. Por eso resultaba más sencillo mirar hacia fuera. El resultado fue, como comenta Pineda-Botero, el establecimiento de un modelo de estudio de la literatura nacional en universidades y colegios, incluso en la actualidad:

Todos los programas de estudio, no solo de los colegios, sino también de las universidades, siguen todavía el modelo cronológico europeo: comienzan con lo griego y lo latino, siguen con el Renacimiento, el Barroco y la Ilustración, para llegar a lo latinoamericano y colombiano solo al final. Nunca queda tiempo para lo regional. El impulso espiritual viene de afuera. En estas condiciones, a nuestros jóvenes siempre les ha quedado la idea de lo propio como una especie de nota de pie de página de la cultura occidental; los textos de su propia cultura como un desarrollo tardío y mediocre. Lo importante ya habría ocurrido en el extranjero. Las obras perfectas, dignas de imitarse, estarían allá, en el centro; y aquí, en la periferia, quedaríamos condenados irremediabilmente al subdesarrollo cultural. (Pineda-Botero, 40)

Esto demuestra el estado de la educación hasta el momento y cómo la sociedad se iba cerrando en un atraso cultural, indiferente respecto al desarrollo social e intelectual que se hubiera podido lograr. Además, lo que esta situación también muestra es que sí existía una mentalidad cerrada y excluyente, por eso no resulta tan extraño que se le aplicara el mismo tratamiento excluyente a las artes, a la literatura. Esto fue lo que sucedió con las novelas colombianas publicadas entre 1920 y 1960: se relegaron a la periferia, al olvido. Las novelas de Gómez Dávila son producto de estos

años de luchas de poder, exclusiones sociales, discriminación racial, masacres de pueblos enteros, desapariciones de amigos y familiares, mentalidades cerradas y tradicionales. *El cuarto sello* puede no hacer una referencia directa a estos hechos, pero en la novela se ve un retrato de esta sociedad vacía, que ciegamente persigue la modernización e imita las costumbres europeas y americanas, indiferente a los que se encuentran por fuera de su clase social, concentrada en las tensiones de una jerarquía superficial.

Además, la Violencia en Colombia no es lo único que marcó *El cuarto sello*, ya que tanto Gómez Dávila como su personaje principal, Carlos, tenían una relación fuerte con Europa al haberse criado en Francia, y por eso la Segunda Guerra Mundial hace parte del trasfondo desolador de la narración. En el episodio en el que Carlos viaja a Europa después de la Segunda Guerra Mundial se desconcierta y deprime al ver la destrucción y devastación que abrumaba el continente. En la década de los cincuenta las novelas bélicas, tanto de ficción como de no ficción, sobre la Segunda Guerra eran populares, de acuerdo con el artículo de 1952 que publicó por *El Tiempo* sobre el balance bibliográfico en Estados Unidos.

Igualmente, en diciembre de 1951, el periodista Ricardo Ortiz McCormick redactó un artículo para la sección Suplemento Literario de *El Tiempo* en el que hacía un resumen de lo que se había publicado en Colombia, que acompañó con una reflexión sobre su decepción ante la producción literaria del país. Esta reseña sirve para comparar la forma en la que los intelectuales leían la literatura nacional en ese momento, con los libros populares a nivel mundial gracias a las obras reseñadas en el artículo “El año bibliográfico estadinense” de 1952; años además en los que Gómez Dávila escribe y publica *El cuarto sello*. Además, el país del norte mantenía una fuerte influencia cultural sobre la sociedad colombiana y lo que se leía allá también llegaba a ser popular en estas tierras. Cuenta Ortiz McCormick que en 1951

La novela y el cuento durante el año que termina alcanzaron también sus puntos culminantes, de muy relativa significación. Especialmente porque las obras producidas fueron ante todo expresiones de estilo, simplemente, sin una contextura de fondo excelente. En primer término, acaso, pueda situarse la novela de Clemente Airó, *Sombras al sol*, que es una apasionante presentación de personajes dentro de la convulsa época actual, perdidos en la inmensidad de la

angustia, a través de una serie de cortos y desordenados relatos; y están también el *Cristo de espaldas*, de Caballero Calderón, todavía no distribuido plenamente; la *Sangre petrificada*, del joven y distinguido escritor Alberto Dow; y *El Hombre puede salvarse*, de Carlos Delgado Nieto.

En la materia específica del cuento, el libro primordial, afectado por el predominante signo de la recopilación fragmentaria, fue indudablemente *Cenizas para el viento y otros relatos*, de Hernando Téllez. Otras manifestaciones del cuento ha habido, que escapan naturalmente la ordinaria atención pública. (9)

En cuanto al aspecto editorial, la situación, al igual que al inicio en 1920, no era la ideal para mantener una editorial o incluso poder publicar un libro en Colombia. En palabras de Ortiz McCormick, en 1951 todavía se contaba con

el episodio caótico de las ediciones, puestas fuera del alcance de todos los autores, no dotados generalmente de amplios recursos económicos. La empresa editorial en Colombia se ha convertido, prácticamente, en un sistema invariable de explotación a base de altísimos porcentajes que anulan en la práctica el esfuerzo de los autores, para robustecer las insaciables arcas de los editores. Editar un libro en Colombia equivale, en el fondo, a perder un patrimonio. Y este es un riesgo que no se puede correr tranquilamente en las fechas que vivimos; y hay quienes lo corren, en una mínima proporción, para hacer precisamente más agudo el relieve de la excesiva minoría que produce libros. (9)

De acuerdo con el informe de Moya, esto fue lo que les sucedió a las editoriales españolas emergentes en la década de los treinta y los cuarenta, pero después lograron fomentar un sistema de exportación fuerte y en la actualidad son las que dominan el mercado del libro en América Latina. No obstante, para la industria editorial de Estados Unidos —la competencia en esa época de las editoriales españolas— también se mantuvo a flote.

Pero [para] los editores y los librerías, a quienes preocupa primordialmente el oro que puedan encontrar en las montañas, 1952 fue un año remunerador. El costo de la producción siguió en aumento —como el precio de los libros—, pero los editores no dejaron de tener sus fracasos. Para el lector de tipo medio, que busca solo auténtica distracción en la lectura, el año fue

altamente satisfactorio: seis novelas y seis obras de carácter diverso pasaron los cien mil ejemplares, creando así un movimiento comercial favorable a libros más modestos. (9)

Los *best sellers* de ese momento fueron novelas de escritores ya consagrados, como Ernest Hemingway, que en ese año (1952) publicó *El viejo y el mar*, y John Steinbeck con *East of Eden*. Otros que también tuvieron buenas ventas de sus libros fueron Du Maurier, Keyes, Costain y Ferber. En la reseña aparecen también, bajo la misma categoría, la biografía de la actriz Tallulah Bankhead y el *Diario de Anne Frank*. Como dato curioso, en 1952 Aldous Huxley publica *Los demonios de Loudun*, novela de la que Gómez Dávila usa una cita como epígrafe para su segunda novela, *Viernes 9*, que escribió en 1953. En teatro, el dramaturgo y productor más destacado era el alemán Bertolt Brecht. Además, el intelectual colombiano Germán Arciniegas hizo un comentario en *The New York Times* sobre *The Life of Sarmiento*, “biografía del insigne estadista argentino, escrita por Allison Williams Bunkley, profesor auxiliar de la Universidad de Princeton, quien murió en febrero de 1950 en circunstancias extrañas, durante una demostración de ‘ruleta rusa’”. Lo que ninguno de los dos artículos comenta es que en 1951 Ignacio Gómez Dávila publicó su primera novela en México, y que en 1952 salió la segunda edición, a pesar de que en entrevistas que se le hicieron al escritor (una de ellas en el mismo *El Tiempo*, en 1953) mencionen el éxito —y la polémica— del libro en el país.

Pineda-Botero y Williams sustentan la idea de que si se cree que no hubo una novela moderna colombiana hasta Gabriel García Márquez fue porque la crítica intelectual en Colombia tenía las concepciones de lo que debía ser una “novela moderna” según los criterios europeos y norteamericanos (Williams, 65). Es por esto que existe un “hueco” en la literatura colombiana: no se hizo un estudio ni un registro juicioso de lo que en este país fue la Modernidad, sino que el estudio literario se quedó con categorías simples como los cuadros de costumbres y las novelas de la Violencia, porque de 1920 a 1960 el país estaba más preocupado por su política bipartidista, por hacerle la guerra a la oposición, por tratar de imitar modelos de gobierno extranjeros, por censurar lo que dijera o no la prensa y la literatura, en vez de tener en cuenta lo que los escritores tenían que decir al respecto. Se dejaron de leer textos que pudieran atentar contra el orden nacional, resultaba normal que se censuraran voces un poco más críticas, y como resultado se produjo una sociedad cerrada que olvidó que además de las tres “novelas canónicas” que se tienen de esa primera mitad de siglo, se escribieron una gran cantidad de novelas colombianas.

1.3 Carlos e Ignacio

El objetivo principal de este trabajo está en un estudio puntual de caso de *El cuarto sello*, para así poder rescatar esta novela del olvido literario. Principalmente, una reconstrucción histórica que además parte de un interés editorial sobre el estado y la recepción de la producción de novela teniendo en cuenta el contexto del país en la primera mitad del siglo XX. Ahora, para entrar un poco más en la novela en sí, a partir de una lectura inicial, fue posible identificar varios elementos cruciales dentro de la narrativa, como por ejemplo el estilo, ya mencionado, crítico ante la sociedad alta de la época; además de la sensibilidad espiritual y reflexiones metafísicas. Todo esto se da a partir del punto de vista de Carlos, ya que la novela está escrita en primera persona, y es de este personaje que surgen los principales cuestionamientos y reflexiones sobre lo que lo rodea.

Carlos hace parte de una sociedad de clase alta, pero la forma en la que se relaciona con este mundo suele ser autocrítico; sabe que hace parte de él pero muchas veces cuestiona el porqué de sus acciones. Otro elemento importante de la novela es la relación entre Carlos y Diana, ya que Diana viene siendo el personaje que mueve el hilo de la historia. La historia de Carlos y la forma en la que piensa es cautivante y entretenida; ya que su narración va muchas veces acompañada por cuestionamientos sobre la naturaleza humana, lo que también hace ver la disconformidad y el hastío que hacen parte de su ser, hastío con ese mundo en el que se ve forzado a vivir. En estas reflexiones también toca temas sociales importantes como la indiferencia, el conflicto entre clases y la hipocresía que hacían parte del pensamiento de este grupo social en esa época. El final, personalmente, es la mejor sorpresa de la novela, ya que a lo largo de la historia el lector está interesado por el destino de Carlos, pero es en ese momento en el que Gómez Dávila incluye el fragmento del diario de Diana al final de la novela que todos los eventos narrados por Carlos adquieran un nuevo significado; en el que se revela la verdadera personalidad de ella, sus verdaderas intenciones, la realidad de sus sentimientos hacia Carlos, la forma en la que solo lo estaba usando, su traición, en fin, lo que resulta en todo un giro narrativo emocionante.

Pero más allá de la evaluación puntual de la obra, que cabe aclarar da mucho sobre qué estudiar y trabajar, es necesario volver al objetivo principal que está en justificar por qué esta novela debe ser visibilizada en la actualidad. La década de 1950 fue, entonces, la década en la que finalmente ese canon conservador empezó a cambiar poco a poco y así se empezó a dar un ambiente propicio para

el desarrollo novelístico en Colombia.

A finales de la década de 1950, Antonio Curcio Altamar sorprendió al país con su libro *Evolución de la novela en Colombia* (1957), en el cual reseñaba centenares de novelas publicadas desde la Independencia, la mayoría de las cuales nunca habían recibido la menor atención de la crítica oficial ni del público lector. Fue el mejor argumento para quienes sostenían que Colombia era un país solo de poetas. En segundo lugar, para responder al silencio general al que habían sido sometidos, decenas de novelistas emigraron y publicaron en el exterior. (Pineda-Botero, 37)

A México, por ejemplo, se fueron Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis, y también Ignacio Gómez Dávila, ya que sus tres novelas fueron publicadas en ese país por editoriales pequeñas. Lo poco que se sabe de Gómez Dávila es que nació en Bogotá en 1917 y murió en la misma ciudad de 1961. Creció en Francia, estudió y trabajó en Inglaterra y Estados Unidos; luego volvió a Colombia en donde escribió y publicó cuentos y otros textos en revistas y periódicos nacionales. Después de unos años, posiblemente en la década de 1940, viajó a México, donde publicó las novelas *El cuarto sello* en 1951, *Viernes 9* en 1953 y *Por un espejo oscuramente* en 1956³.

³ De su vida personal, gracias a lo relatado por sus sobrinas María Teresa y Rosa Aparicio, sé que se casó con Silvia López Dávila, prima hermana suya; al poco tiempo decidieron anular el matrimonio. Se casó después con Betty (Beatriz) Cook, o Beatrice Cooke (de origen inglés), a quien le dedicó *El cuarto sello*, y nunca tuvo hijos. A Gómez Dávila siempre le interesó indagar sobre la espiritualidad, además practicaba la hipnosis. Esto es algo que le atribuyó a uno de sus personajes en *El cuarto sello*, el psicólogo Ricaurte:

Había sido discípulo de Charcot y bajo su dirección practicó el hipnotismo experimental para abandonarlo más tarde, como lo había hecho el mismo Freud, en favor del psicoanálisis. No obstante, no creo que lo hubiese descartado por un resultado convincente de sus estudios y prácticas; supóngome más bien que haya sido por miedo de que al practicar el hipnotismo en Altamira hubiese sido motivo para excluirle de la profesión y desterrarle del país, por considerarle como un agente directo del propio Satanás. (Gómez Dávila, 1952, pág. 152)

Sus historias reflejan un pensamiento irreverente y místico que se distingue del de su hermano Nicolás Gómez Dávila, destacado filósofo e intelectual conservador. *Viernes 9* es la novela que más se ha trabajado, que narra la historia de Alfredo, un comerciante de clase alta en Bogotá, cuya vida se ve volcada por los hechos del 9 de abril de 1948. De *El cuarto sello* se hizo una película en 1952 dirigida por el director mexicano Chano Urueta, que se llamó *El cuarto cerrado*. Desafortunadamente, la película parece estar perdida y nadie sabe dónde encontrarla⁴.

El retrato de las costumbres de la sociedad alta bogotana es un rasgo común en sus obras, y lo hace con una mirada sumamente crítica, a pesar de, o precisamente por haber sido parte de ella. Este hastío por la vida como miembro de una sociedad alta, que si bien es de Bogotá o Altamira, es un sentimiento característico de los personajes principales de sus novelas, y también puede ser la razón por la que decide irse a vivir a México y publicar su obra allá. Tenía una postura radical frente a la producción cultural del país e incluso escribe en *Viernes 9* que Colombia es “el país más atrasado del orbe”. En relación al arte de la novela en Colombia también tenía una opinión:

No creo que en Colombia exista la verdadera novela; hasta ahora lo que se ha hecho en ese campo me parece que podría más bien definirse como “ensayos novelísticos”. La preocupación poética y estilística propia del colombiano ha impedido el desarrollo de lo humano en la novela que me parece ser la base primordial de este género de obra. Si como ejemplo tomamos las tres o cuatro novelas colombianas de mayor éxito, nos encontramos ante una novela pictórica, netamente paisajista, en la cual el autor se pierde dentro de las selvas, los campos y los cielos, olvidando sus personajes y hasta la misma trama del argumento. (Valencia, 1952)

En su texto, *Ambivalent Desires: Representations of Modernity and Private Life in Colombia (1890-1950s)*, María Mercedes Andrade le dedica todo un capítulo a la obra de Ignacio Gómez Dávila. El punto de partida de su análisis es el 9 de abril, ya que es el primer síntoma de la crisis y la época de la Violencia. Andrade también argumenta que la obra de Gómez Dávila contiene un análisis de la vida privada de la clase alta y su relación con clases más bajas. De hecho, y esto también lo dice

⁴ Esta es mi conclusión después de preguntar en el Patrimonio Fílmico de Colombia, la Cineteca Nacional de México, la página <https://www.filminlatino.mx/>, y el Instituto Mexicano de Cinematografía.

Lisímaco Parra en su texto *La crisis de la élite* (1997), la sociedad bogotana retratada en las novelas de Gómez Dávila refleja su caracterización híbrida en esa primera mitad de siglo XX; una sociedad que, como su ciudad, empieza su sincretismo entre pueblo y ciudad. En *El cuarto sello* hay una mirada crítica sobre la forma determinante en mantener la tradición por parte de esta sociedad conservadora (la de Altamira) y el rechazo que hay en asumir ideas modernizantes, sobre todo respecto a las tensiones sociales del momento: “His [Gómez Dávila] perspective is ultimately critical of the particular mixture between tradition and the modernity that characterizes his society, as he defends a new type of social order that adopts certain aspects of modern ideology while rejecting others, within a humanistic framework.” (Andrade, 159).

En el texto sobre la historia de Colombia, Arias explica cómo hacia 1920 esta mezcla se da debido a las migraciones campesinas a la ciudad en busca de mejores oportunidades de vida, que generó, además, una inconformidad entre los trabajadores por falta de derechos y esto llevó a una creciente de diferencias y luchas sociales. Por eso en la década de los años veinte se formaron las primeras organizaciones obreras que buscaban la mejora de condiciones en el trabajo. Gómez Dávila toca este tema en ambas novelas: en *El cuarto sello* cuando Carlos intenta organizar a los trabajadores de su finca y mejorarles su calidad de vida, simplemente para darse cuenta de que no era posible por el estado de atraso en el que se encontraba la población; en *Viernes 9*, en el trato condescendiente de Alfredo con Gaspar, uno de sus empleados campesinos. Este problema social es la raíz de ambas novelas, y es tal vez la crítica más fuerte que hace Gómez Dávila a la sociedad bogotana de la época.

Entrada la década de los treinta, las cosas empezaron a cambiar gracias a las reformas agrarias y de derechos de trabajadores empleadas por el gobierno liberal:

El humilde empleado había sido promovido a la categoría de ciudadano: ese cambio, ese trascendental cambio, significaba que la “muchacha de servicio”, el jornalero de la finca, el chofer, podían ahora votar, podían aspirar a una mejor calidad de vida (en su trabajo y en su cotidianidad), podían contar con el respaldo del Estado para protegerse de la arbitrariedad de sus jefes. Hoy, seguramente todo ello no nos parece mucho; pero para la gente de la época, a pesar de que realmente fue poco, significó una verdadera revolución, tanto jurídica, como social y mental. (Arias, 73)

Es esto, en parte, lo que quiere transmitir Gómez Dávila con sus novelas: la forma en la que la sociedad debe someterse a un cambio, de la forma de pensarse y concebirse como individuos y miembros de ese sistema social. Esto es producto del Bogotazo, ya que, para Gómez Dávila, “lo que la magnitud de la revuelta pone de presente es precisamente la emergencia de una nueva complejidad social, frente a la cual los viejos códigos se tornan insuficientes, y la insistencia de ellos es ofensiva” (Parra, 135). Gómez Dávila, perteneciente a esta clase social tradicionalista y conservadora, ve que hay una necesidad de asimilación más allá de la simple comprensión de los hechos del 9 de abril: no se trata de contener la revuelta, sino de aceptar que esas tradiciones deben de ser transformadas.

Precisamente el retrato de la élite de 1920 a 1950 en las novelas de Gómez Dávila es de una sociedad superficial, a la que lo único que le importa es la forma en la que se pueden manipular unos a otros para conseguir ganancias y beneficios personales. En *El cuarto sello*, Carlos explica que

La sociedad altamireña es una sociedad fuerte, distinguida y refinada que podría hacerle frente a cualquier aristocracia, y en la vida de salones y elegancias destácase por sus modales y buen gusto. No obstante estas cualidades, se vanagloria de su amistad con un título europeo y sus aspiraciones son infantiles y muchas veces inmorales, y, como cualquier otra agrupación semejante, la hipocresía es su lema. [...] Es básicamente igual a cualquier otra de esa índole, compuesta por seres humanos nacidos en condiciones privilegiadas, pero tratando permanentemente, sin darse cuenta, de escapar a la amarga realidad de la vida. (Gómez Dávila, 91)

Posiblemente una reflexión del escritor inspirada sobre su vida como parte de ese grupo social en Bogotá. Volviendo a lo híbrido, este es un ejemplo de cómo dentro de la clase alta se encuentra el choque entre la tradición y el modernismo: “Como la ciudad, híbrida es la élite en su configuración interna, que oscila entre la buena y la alta sociedad, es decir entre el tradicionalismo y las tendencias modernizantes, si bien una división tajante no siempre resulta posible” (Parra, 126). Se trata de una sociedad que se rige por los actos. Había una serie de normas configuradas en la que se dictaba una forma de ser, un sistema de relaciones sociales que había que seguir, como el matrimonio, las fiestas, las reuniones, el trabajo para siempre tener dinero de sobra y demostrarlo

con cuanto objeto material. Pero nada es genuino y se trata simplemente de mantener una apariencia, de imitar el personaje de una película. Y esta es la vida de Carlos y su esposa Diana, una vida superficial y sin mayores aspiraciones. El matrimonio es por conveniencia, la infidelidad es aceptada y motivada por el chisme, no hay aspiraciones de superación individual, porque lo único que importa es tener dinero.

Otro punto interesante que Gómez Dávila retrata en su obra es la comprensión de la Iglesia frente al pecado: que la sociedad, específicamente y casi únicamente la alta, podía no cumplir con los mandatos, pero se le podía comprender, perdonar y tolerar siempre y cuando se obedezca ciertas reglas de comportamiento en público; es decir, esconder para aparentar que se era un buen católico. Un ejemplo es la infidelidad (algo constante en *El cuarto sello* y *Viernes 9*). En ambas novelas el narrador explica que la infidelidad era aceptada, siempre y cuando se mantuviera en secreto y no atentara públicamente contra los valores religiosos.

Siguiendo lo expuesto por Andrade y Parra, Gómez Dávila, sobre todo en *El cuarto sello*, retrata por completo la visión y el pensamiento de la clase alta ante el mundo que la rodea, con la sensación de que simplemente es una sociedad confundida y que, ante la incapacidad de saber cambiar, ante su ignorancia, decide esconderse en su poder, sus políticas y sus tradiciones. Y es que, como dice Parra, “la comprensión implica una transformación por parte de quien comprende” (127). Los personajes principales de las novelas de *Viernes 9* y *El cuarto sello* comprenden la situación real que los envuelve y la función de su ser (por más angustiante que esta sea) una vez se han transformado en un nuevo ser que es capaz de asimilar este cambio.

No hay una individualidad, o por lo menos, no hay un esfuerzo por reconocer dicha individualidad. Lo que demuestra la vida de Carlos es que se rechaza ese reconocimiento. Andrade contribuye a este punto con la noción del *awakening*: un despertar, iluminación, el adquirir consciencia y comprensión de una realidad antes ignorada que está presente en los personajes de *El cuarto sello*, *Viernes 9* y *Por un espejo oscuramente*. Este despertar tiene que ver con la forma en el que cada personaje toma consciencia de su individualidad, de la forma en la que critica y cuestiona las relaciones sociales, el matrimonio y su papel como miembro de esa sociedad (Andrade, 159). En

otras palabras, como dice Parra, “el momento culminante de *El cuarto sello* es el descubrimiento de la responsabilidad que el individuo ha de asumir sobre sí” (131). El despertar se da a raíz de varios elementos, como ya lo mencioné uno de ellos es la obsesión con lo material: el dinero y la posición social acaba alienando a los personajes. Andrade explica que “in Gómez Dávila’s novels, the protagonists achieve a privileged form of knowledge at an exceptional moment in their lives, a moment of revelation that is presented as mystical and/or mysterious and that forces the individual to address the falsehood of his previous existence” (158). Carlos es un ejemplo de esto: su fracaso como individuo y como persona. La vida que él pensaba que “debía tener” era una farsa, y al final de la novela vemos cómo se le derrumba para dejarlo en un cuestionamiento metafísico de su existir.

La conclusión de Andrade es, finalmente, que la obra de Gómez Dávila es producto de lo que aconteció después del 9 de abril de 1948. Habiendo publicado sus tres novelas después de esta fecha, es claro que lo que sucedió ese día lo dejó marcado. Parra argumenta en su texto que Gómez Dávila intenta dejar en sus novelas una añoranza por el cambio, porque la sociedad comprendiera la necesidad de una profunda transformación (125), y Andrade complementa esta idea al decir que:

The fact that Gómez Dávila’s three novels are written in the years following the event (Nueve de Abril), once it has become clear that this new society was not to materialize and that instead, the country was spiraling into political antagonism and violence, his criticism acquires a much more somber tone. (169)

Pero esta súplica por que la clase dirigente de Colombia se concientizara de lo que realmente significó la Violencia fue en vano. Lo que logran los personajes de Gómez Dávila, enfrentarse al despertar y reflexionar sobre el entorno que los rodea, por más que eso signifique enfrentarse al vacío de su propia individualidad, es lo que Ignacio quería para su círculo social en Bogotá. Es por esto que la novela resulta ese espacio propicio para desahogar la frustración que, como Gómez Dávila, sentían los escritores de esta época.

Las novelas de la Violencia proporcionan otro ejemplo de por qué la novela colombiana se ha considerado como un género menor. Cualquiera que sea el partido político o la condición humana descrita en ellas, no se trata del tipo de literatura que la oligarquía desearía reconocer

o difundir. Muchas de tales obras fueron escritas por liberales y han pasado desapercibidas o han sido duramente censuradas por el establecimiento crítico conservador [...] las formulaciones teleológicas sobre la novela colombiana son altamente cuestionables. (Williams, 72)

Las novelas de Gómez Dávila son novelas de la Violencia porque son reflexiones que dan cuenta de lo desgarrada y fragmentada que dejó esta época a la sociedad colombiana. En *El cuarto sello* habla sobre lo confundida e ignorante que andaba la élite, lo indiferente que resultaba ante la desigualdad social, la miseria y la pobreza. En *Viernes 9* hace una descripción de primera mano de cómo fue haber estado recorriendo las calles del centro de Bogotá mientras sucedía el Bogotazo. En *El cuarto sello* también da una mirada sobre la tristeza y destrucción que agobiaba a Europa después de la Segunda Guerra Mundial:

Una legión de espectros la pueblan ahora, espectros sin futuro, sin pasado, con el único deseo animal de sobrevivir. La juventud está compuesta de ancianos en busca de un pan que les aniquile la mente, mientras la muerte los desembaraza de sus cuerpos. Puede que esto que yo vi haya cambiado y que no haya durado sino el tiempo que pasé allí y que fueran estos los años de reajuste después de la guerra, pero desgraciadamente lo dudo; Francia está muy vieja para los reajustes; o tórnase en una cosa nueva totalmente distinta de la que conocimos y nos enseñaron, o quédase como exponente de la negación absoluta de todo valor. (Gómez Dávila, 182)

Así, la mayoría de los novelistas que atentaron a escribir sobre el período violento después del Bogotazo eran liberales, como Gómez Dávila, y por eso, en parte, fueron marginados. Ante las tensiones bipartidistas después del asesinato de Gaitán el gobierno conservador se propuso tratar de mantener el orden, así eso significara censurar textos que intentaran desafiar, así fuera en el sentido más mínimo, ese supuesto orden. Se instauró un “lo que se debe leer”, que en ese momento consistió en solo permitir textos que defendieran la tradición, las decisiones del Estado, o una conducta “apropiada” del ciudadano según la clase social a la que perteneciese. Por esto, novelas como las de Gómez Dávila, aunque sí se leyeron, pasaron como “obras prohibidas” en primer lugar y, luego, como obras marginales de nuestra historia literaria.

No obstante, cabe aclarar que este resultado no se debe al comportamiento de uno u otro partido. Dentro del Partido Conservador también hubo un desarrollo cultural, muchos escritores y artistas pertenecieron a este partido incluso durante la época de las tensiones bipartidistas. Igualmente, no todos los liberales eran iguales y estaban los que también contribuyeron al desenlace violento que vivió el país durante esos años. La razón de este argumento radica en que la marginalidad de la obra de Gómez Dávila se debe a su postura liberal y las consecuencias de lo que esto significaba dentro de su contexto, en un momento histórico de lucha y violencia a raíz del sistema bipartidista en general.

Ser *outsider*

El caso de Ignacio Gómez Dávila es entonces un caso de publicación marginal. En primer lugar, publicó sus tres novelas en México. Segundo, sus novelas fueron leídas pero al mismo tiempo rechazadas por la sociedad que retrataba. Tercero, tenía una visión crítica de esa sociedad, siendo parte de ella, pero al mismo tiempo, construyéndola desde los márgenes. Así, Gómez Dávila fue (o es) un escritor *outsider*. Dejaré que este aparte de Valerie Miles para la revista *Granta* sobre el concepto de *outsider* lo explique un poco:

En el *Diccionario Webster* el *outsider* es “la persona o cosa fuera de los confines, de los límites: una persona que no pertenece a un grupo particular, a un conjunto, a un partido, etcétera. La sociedad suele considerar *outsider* al artista”. La palabra inglesa tiene matices difíciles de traducir a este idioma, carece de las connotaciones contenciosas en español –renegado, apóstata– o negativas –marginal, periférico– o meramente ajenas –extranjero, forastero. Puede ser un visionario en algunos casos, pero no en todos.

La personalidad del artista *outsider* es heroica, ajena a su tiempo, en los márgenes, cuya respuesta es cultural y no política. Desdeñosa de las relaciones que impone el statu quo y la hegemonía, su intensa exploración interior pone en entredicho los valores de su tiempo mientras los demás siguen la corriente predominante. El *outsider* ve sin necesidad de anteojos y prefiere decir no, negarse a la participación impuesta. De Melville a Faulkner, de Dickinson a Lispector, de Cabrera infante a Onetti, de Bolaño a Chirbes o Vila-Matas, el *outsider* dibuja un mapa de la trascendencia, vive en los extremos de la experiencia, dedicado plenamente a su obra. Con harta frecuencia muere por lo tanto sin reconocimiento o seguido por un “culto” de seguidores hasta que es descubierto por otra generación venidera. (Tercer y cuarto párrafo)

Podría afirmar entonces que el mismo Ignacio se sentía como un *outsider*. Escribió sobre un grupo social al que pertenecía, del que conocía todas sus costumbres y formas de pensar, pero que probablemente no compartía. Participaba de cuerpo pero se sentía viendo desde la periferia, observando ese comportamiento curioso de la gente, cuestionándose por qué las cosas debían de ser así y no de otro modo. Se fue de su país pero siguió escribiendo sobre él, desde el margen, con la esperanza de que de esa forma pudiera aportar algo a ese cambio tan añorado de su tierra. Esta visión se puede ver en este aparte de la entrevista por Enrique Valencia:

E. Valencia, *Sábado*: Tampoco es una literatura con “mensaje” esta de Ignacio Gómez Dávila. En ella no se percibe la lucha de clases ni hay una intención política. Solo hay, única y exclusivamente, un retrato de la condición del hombre. Quizá en esto, tan desusado en Colombia, estribe el éxito de la novela a pesar de que esté mal escrita. Podemos afirmar que ha primado en este libro una razón profunda de análisis, antes que una razón gramática. [...]

Ignacio Gómez Dávila: Siendo Colombia un país sometido a una serie infinita de tradiciones, es lo natural que el individuo deje de existir. El hombre, en este caso, no puede apartarse de la colectividad y en casa no se repiten los mismos pensamientos, los mismos deseos y hasta las mismas emociones. Es una sola alma gobernada por el tradicionalismo. (2)

Como novelista *outsider*, Gómez Dávila también incluyó críticas sobre el papel de la mujer en la sociedad. De acuerdo con el texto de Arias, en los cuarenta, durante el segundo gobierno de López Pumarejo, la mujer seguía excluida de los asuntos políticos al igual que de la mayoría de las áreas profesionales. Muchos liberales mantenían una actitud conservadora frente a este tema y personajes como Germán Arciniegas y Armando Solano, empezaron a cuestionar las desventajas y a establecer negativas sobre la educación mixta, ya que mantenían que las mujeres deberán seguir en labores domésticas y que el área laboral y profesional se lo deberían dejar a los hombres. (Arias, 75). En *Viernes 9*, Gómez Dávila escribe:

[...] pero ¿dónde crees que estás? Recuerda que estás en Colombia, el país, en ese sentido, más atrasado del orbe, en el cual la mujer no se tiene en cuenta, donde no existe si no es por el marido. Pero ¿qué demonios llamas tú rehacer su vida, en un país donde no existe el divorcio y en donde las “eminencias grises” tienen suficiente poder para hacer meter en la cárcel a una mujer que justamente intente hacer lo que tú pretendes? Rehacer su vida, una mujer separada

de su marido, criticada, vigilada por toda una sociedad que vive cien años atrasada, ¿cómo diantres? (48)

Este fragmento, además de mostrar cómo era la postura de la sociedad frente a la mujer en 1950, demuestra también los rasgos liberales de Gómez Dávila y la forma en la que rechazaba la mentalidad de la época.

Reeditar para no olvidar

Sobre cómo fue leída la novela en el momento en el que fue publicada existen tres artículos sustanciales: una reseña del libro en la *Revista de la Universidad de México* (marzo de 1952), una entrevista para la revista *Sábado* (julio de 1952) y otra para el periódico *El Tiempo* (agosto de 1953). En cada uno de ellos hay piezas de información sobre cómo fue recibida la novela en Colombia y lo que pensó la crítica de ella.

La primera edición se publicó en 1951 en México, y lo que confirman las dos entrevistas es que al llegar a Colombia tuvo mucho éxito y críticas diversas. Confirman también que el escritor colombiano residía en México desde hace buen tiempo, que vivió en el extranjero la mayor parte de su infancia y su vida adulta y que la novela causó escándalo en Colombia, porque, aun siendo sobre un país ficticio, en Bogotá asumieron inmediatamente que se trataba de Bogotá.

¿A qué atribuye usted el éxito de *El cuarto sello*?

Al escándalo que se formó en torno al tema, creyendo que se trataba de personajes de aquí. Pero esto es inexacto. Es una obra de pura ficción. Lo que pasa es que en un ambiente tan pequeño como el nuestro, cualquiera trata de reconocerse en la novela. (Sojo, 14)

Gómez Dávila no solo lanza críticas contra la sociedad, sino que también cuestiona la autoridad de la Iglesia sobre ella, y eso en un momento en el que el clero todavía hacía parte del poder, resultaba sumamente osado. La novela, cuya primera edición es de la Editorial Galatea de México, fue censurada por un órgano católico en Bogotá pocos días después de su aparición. Esta polémica produjo aun más curiosidad y aumento de lectores, por lo que en 1952 la editorial, también

mexicana, Impresiones Modernas decidió hacer una reedición. De hecho, el mismo autor dice que “estoy muy agradecido con quienes lanzaron anatemas contra mi novela. Me obligaron a lanzar la segunda edición” (Sojo, 14).

Tanto en *Sábado* como en la *Revista de la Universidad de México* critican la forma en la que está escrita. El reseñador de la UM (que solo firma como G.P.G) comenta que escribe como si fuera un extranjero a la lengua, que no lo excusa el hecho de haber crecido y vivido mucho tiempo en países de habla inglesa, y que tampoco le perdona el uso de “bogotanismos inaceptables”. Y es verdad, Gómez Dávila utiliza un lenguaje un poco extraño, a veces muy formal con elementos coloquiales y regionalismos. Igual al final de la reseña reconocen el potencial y la “personalidad de un formidable escritor”. Además, Enrique Valencia, que escribió el perfil en *Sábado*, termina diciendo que la novela

Ha sido el *best seller* de Colombia donde tan heroico es vender un libro nacional. Y ahora el cinematógrafo mexicano la llevará a la pantalla, en el mes de abril, para así ser la segunda obra colombiana, después de *La Vorágine*, que es llevada al cine. Ante tan envidiable triunfo, Gómez Dávila no se envanece; por el contrario, escribe y escribe cotidianamente pensando en que se debe amar la profesión como se aman las cosas que nos hacen pensar. Y nosotros seguimos pensando que algo profundo debe encerrar este libro que tantas cosas amargas ha hecho decir y tantas cosas buenas se ha ganado. (Valencia, 2)

El caso de *El cuarto sello* no es único, porque la literatura siempre va a estar ligada con su contexto. Parece una conclusión obvia, pero el momento histórico en el que vive el autor determina lo que va a ser su obra, no importa qué tan alejado esté el tema. Gómez Dávila ha dejado en su novela el testimonio de la frustración y tristeza de ver lo vacío e indiferente, lo moralmente destruido y corrupto que estaba su grupo social en una década en la que estallaba una guerra civil en el país. Por eso, más que un proyecto de rescate literario, es una necesidad visibilizar las novelas de Gómez Dávila, porque hoy en día siguen vigentes y contribuyen a visitar el canon impuesto por parámetros y estigmas que nos han inculcado de que la literatura de acá no puede ser mejor que la de allá, que en la primera mitad del siglo XX solo hubo dos o tres grandes novelas y no más.

El crítico es responsable hasta cierto punto de articular aquellas voces dominadas, desplazadas o silenciadas por la textualidad de los textos. Los textos son un sistema de fuerzas institucionalizado por la cultura dominante con determinados costes para sus diversos componentes. Porque después de todo los textos no son un cosmos ideal de monumentos igualmente ideales. [...] Significa descubrir y exponer cosas que de otro modo quedarían ocultas tras la piedad, la inconsciencia o la rutina. (Said, 7)

CAPÍTULO 2

Sobre la edición independiente y el trabajo con Laguna Libros

The value of independent presses like us is about what the books themselves can add to the culture. Our books enrich the people who read them. All good books do. I really believe that. And I think a culture has a responsibility to nurture its talent. Simply through encouragement and editorial support, independent publishers like us can do a lot in that regard.

Fiona McCrae, editora de Graywolf Press

Las editoriales independientes, como la colombiana Laguna Libros, se están arriesgando a publicar novelas de literatura y gráficas, experimentales, de temas polémicos, de ciencia ficción y terror colombiano. También están buscando consolidarse como una alternativa frente a los libros publicados por las multinacionales extranjeras. Precisamente, dentro del mundo editorial independiente colombiano hay una conciencia clara al respecto de producir localmente, artesanalmente y bajo un propósito claro: el de creer en sus proyectos.

[Tenemos una] tendencia a ser sumisos ante la autoridad, a despreciar al otro a causa de su diferencia y a la incapacidad de conectarnos y comprender las motivaciones de los demás. El remedio a estas enfermedades sería entrenarnos en una actitud crítica, en un aprendizaje de la historia que nos solidarice con la suerte de los marginados, y por último, abrazar la gran virtud de la imaginación narrativa [...] Los libros se vuelven una marca de resistencia. Seguir creyendo en ellos, sin importar el formato en el que estén, significa apostarle al vehículo más integral y democrático que se ha inventado la sociedad occidental para transmitir el conocimiento logrado por generaciones dedicadas a explorar el universo y el lenguaje. (Gómez Saldarriaga, segundo párrafo)

Por eso, teniendo en cuenta el carácter de las novelas de Gómez Dávila, de su historia y su pensamiento crítico, pero también teniendo en cuenta cómo se ha consolidado esa noción de canon en nuestro país, cómo novelas como estas fueron ignoradas y marginales, resulta tan valiosa la labor que editoriales como Laguna Libros están haciendo por rescatar partes de nuestra literatura. Las independientes, de cierta forma, se han enfrentado a su labor como *outsiders*.

2.1 ¿Por qué la edición independiente?

El mercado de lo independiente no es algo nuevo. Editoriales independientes han existido en todo el mundo desde los años setenta y ochenta, y han crecido notoriamente en la última década. En países como Estados Unidos, Inglaterra, Australia y España el mercado independiente se ha dado con fuerza. América Latina no se ha quedado atrás, y cada vez surgen nuevas opciones de publicaciones independientes. Es un fenómeno global que se ha dado por la necesidad por parte de editores de producir los libros que soñaban leer o tener, pero que no encontraban en las librerías. En palabras de Enrique Redel, editor de Impedimenta, editorial independiente española: “El editor que quiero ser es el que edita libros porque es antes que nada *recomendador* de esos libros, libros que le gustan y cuya energía y valor necesita transmitir” (En Bueres, 86, las cursivas son mías). Las editoriales independientes se conforman por un grupo pequeño de personas que las dirigen, de una o dos personas, y es a partir de los puntos de vista de estas personas que se va formando su catálogo.

De hecho, esta modalidad de “pequeña empresa” es lo que hace que las independientes puedan salir adelante. Como dice Benjamin Samuel, director de *Electric Literature*:

The spirit of the indies is resilient, resourceful, and determined. We don't have the budgets of the major houses, but we don't have their overhead either. Technology like print-on-demand and e-books democratizes the publishing process, giving us equal or approximate access to the resources big publishers have long had. (Samuel, séptimo párrafo)

Cada vez es más fácil producir un libro, aunque sigue siendo un costo alto y arriesgado. La mayoría de estas editoriales empiezan en la casa de sus fundadores, con el dinero de su bolsillo, y se demoran en producir ganancias, pero esto es lo que las caracteriza: su espíritu determinado. Ha sido el caso de los sellos colombianos que le han apostado a lo independiente y también de algunas extranjeras que ya en la actualidad han encontrado éxito en lo que hacen. Una de ellas es la editorial estadounidense Graywolf Press, que lleva más de cuarenta años en el mercado y empezó en los años setenta distribuyendo libros en formato de folletos o *chapbooks*, que eran cosidos a mano por los dos editores que la crearon; hoy en día es una de las editoriales

independientes sin ánimo de lucro más exitosas en el mercado de libros. Su editora actual, Fiona McCrae, explica que

Graywolf's first publications, back in 1974, were limited-edition chapbooks of poetry, lovingly printed on a letterpress and hand-sewn by the company's founder, Scott Walker. Since then, the publisher's list has slowly expanded to include short stories, memoirs, essays, and hybrid works. As a non-profit literary press, it continues to rely on donations and grants from those who value risky writing, but its recent growth seems largely attributable to good editorial instincts. (En Lee, segundo párrafo)

Otra es la Editorial Resistencia de México, que también se ha consolidado como una de las fuertes en América Latina, como relata su editora y fundadora Josefina Larragoiti en una entrevista:

En mi experiencia, ser editor es inversamente proporcional al hacerse millonario. Podría decirse que entré en el mundo editorial sin una investigación previa de mercado, más bien guiada por el romanticismo y la necesidad de seguir creando [...] No tengo millones destinados para hacer de la edición mi capricho cultural, aunque me encantaría; será por eso que entré en la edición sin pretensiones económicas más allá de las necesarias para vivir modestamente pero bien, haciendo lo que me gusta, y podría asegurar que lo he logrado, no sin dificultades, hasta hoy. (En Maristain, segundo párrafo)

Y esto es lo que afirma Manuel Borrás, de la editorial Española Pre-Textos:

Nosotros la hemos logrado recurriendo a nuestro patrimonio personal. Yo soy ahora mucho más pobre que hace 35 años. Pero soy mucho más rico porque tengo más libertad y en este lapso he hecho lo que me ha dado la gana. Durante los primeros quince años hemos aportado capital y trabajo sin rédito alguno, pero hemos sido inmensamente felices. [...] Como dije antes, no soy escritor, no necesito la soledad y la calma de las islas Fiyi para intentar una novela. Pre-Textos es mi vida y mi pasión. No sé hacer otra cosa. (En Fondebrider, cuarto párrafo)

Las editoriales independientes, entonces, se han consagrado como símbolo de cambio y en la actualidad, a nivel mundial, la industria editorial está siendo testigo de este cambio. "We're in

the middle of a sea change, and indie authors and publishers are not only forging new territory, they're leading the way”, dice Brooke Warner (2016), editora de She Writes Press y SparkPress. Lo que dice Warner es que cada vez más los autores están buscando un espacio independiente, que logre reconocer y validar su trabajo, al mismo tiempo que tener alguien a su lado que luche por su obra.

2.2 Las independientes colombianas

Ortiz McCormick mencionaba las condiciones precarias para los pequeños editores en Colombia en la década de 1950, y hacia finales del siglo esta situación no vio muchas mejoras. Sin embargo, desde los setenta empezaron a surgir imprentas con visiones editoriales distintas dispuestas a hacerle competencia a las editoriales españolas que comenzaban a dominar el mercado latinoamericano. De hecho, hay varias que fueron muy importantes en los ochenta como fue el caso de Carlos Valencia Editores que se creó en 1974, que fueron de los primeros independientes en el país en empezar a marcar pautas, como cuenta Margarita Valencia, la hija de Carlos, que trabajó con su padre en la editorial hasta 1991, cuando tuvo que cerrar por problemas económicos.

A la literatura infantil, por ejemplo, nosotros la pusimos a sonar, sobre todo con la publicación de autores contemporáneos; algo que no se hacía en esa época, pues solo se publicaba lo clásico. Nosotros también fuimos los primeros en hacer los famosos *coffee table books* en Colombia, que ahora pululan en el mercado. Empezamos a reimprimir textos importantes en ciencias sociales que estaban fuera de circulación como *La violencia en Colombia*, la *Historia de la colonización antioqueña* de Parsons, la obra de Osorio Lizarazo, la obra de José Félix Fuenmayor, en fin. (En Arango, 2006, 15)

También en España se dio este fenómeno independiente:

La narrativa en castellano tuvo su época dorada gracias a los editores independientes que nacieron a finales de la dictadura. Eso fue hace treinta años aproximadamente. En los ochenta muchas obras de prestigio cultural celebraban ventas estupendas. Presentar algo diferente era más sencillo. La editorial Pre-Textos es un ejemplo de aquel espíritu y su fuerza. El sector editorial no es diferente de cualquier otro aunque a veces se resista más. (En Sardiflor, séptimo párrafo)

No fue sino hasta el 2012 se les empezó a dar un verdadero reconocimiento a las editoriales independientes en Colombia, a pesar de que varias de ellas hubieran empezado desde el comienzo del siglo XXI. Hoy en día existen alrededor de cuarenta y cinco independientes colombianas⁵ que están luchando por tener un catálogo fuerte y por abrirse un espacio en el mercado. La recepción ha sido positiva, ya que como explica Martín Gómez,

la pequeña edición independiente –definida en función de aspectos medibles de las empresas editoriales como el tamaño de su estructura, la magnitud tanto del capital como de los recursos que tienen a su disposición, el número de títulos que publican, el tamaño de su catálogo, el volumen de sus ventas o su facturación– es una opción cada vez más interesante frente a los grandes grupos. (16)

Precisamente, las editoriales independientes pueden no tener el alcance, el presupuesto o la popularidad de las multinacionales extranjeras, pero tienen una apuesta distinta que cada vez se hace más interesante y ha logrado atraer a un público específico que está en aumento. “Si por algo se han caracterizado [las independientes] es por el cuidado a la hora de diseñar. Nuevos papeles, juegos tipográficos, ilustraciones, tamaños y materiales distintos en las carátulas que, sin duda, abrieron el camino para las más recientes” (Vargas, segundo párrafo). La atención al diseño, a crear libros como objetos estéticos, es lo que les ha ayudado a las independientes a abrirse en el mercado. Son libros con cualidades artesanales, de diseños elaborados y atractivos.

En Colombia ese es justamente el caso. La Silueta Publicaciones, Jardín, Caín Press y Cardumen son algunas de las editoriales que se han dedicado a publicar los libros de arte, cómic e ilustración, y se han preocupado por hacer énfasis en que sean libros llamativos que reflejen su calidad artística. Las que se han dedicado a lo literario tampoco se quedan atrás en este asunto del diseño, empezando porque algunos de sus editores se han formado en disciplinas, como Felipe González de Laguna Libros, John Naranjo y su esposa Carolina de Rey+Naranjo, o Andrés Fresneda y Juan Pablo Fajardo de La Silueta, que son artistas y diseñadores. También hacen énfasis en lo *distinto*: se atreven a publicar libros que no había antes en el mercado

⁵ Según este directorio de Tragaluz Editores: <http://www.tragaluzeditores.com/independientes-de-la-a-la-z/>

colombiano. Por ejemplo, en Colombia está tomando fuerza la tendencia del “libro objeto”, y es algo a lo que le han apostado las editoriales que mencioné antes. Libros de poesía ilustrada (como los libros de Cardumen, Tragaluz y Frailejón), temas arriesgados (como *No quedés en cinta* de La Silueta o la revista porno *Tropical Porn* de Caín Press), o proyectos que desafían lo que es un libro “tradicional” (como la *Pequeña biblioteca de conocimiento frívolo y ocioso* de Jardín Publicaciones). Es más, sus editores reconocen la importancia del diseño a la hora de generar una recepción favorable.

Felipe González, director de Laguna Libros, graduado de la Facultad de Artes de la Universidad de los Andes, es exigente con la elaboración de las carátulas porque considera que deben tener un proceso y diseño asertivo, ya que de esto depende en gran medida que se mueva el libro. Editores como González también están destacando la obra de artistas colombianos jóvenes, ya que en los últimos años ha escogido algunos de ellos para que sean los encargados de los diseños, dándoles una oportunidad de trabajo y exposición. Además de trabajar en proyectos de reedición, Laguna se ha enfocado en visibilizar otros géneros como cuento, novela de terror y se enorgullece de tener un catálogo amplio donde hay varias voces femeninas fuertes como Carolina Sanín, Gabriela Arciniegas y Fernanda Trías. En marzo de 2016 lanzó su sello de novela gráfica Cohete Cómics, y dentro de las publicaciones que lo inauguraron se encuentran una historia de ciencia ficción, una investigación sobre los desplazados de la violencia en Colombia y la historia autobiográfica de una joven artista homosexual. Todas, como Gómez Dávila, voces de lo *outsider*.

Hasta este punto, cabe analizar entonces cómo se podría definir el canon de literatura colombiana hoy en día. El tema sigue abierto a discusión, pero gracias a las nuevas propuestas que hacen parte del mercado editorial independiente es verdad que el canon sí se ha diversificado. Lo independiente se ha convertido en un espacio para lo *outsider*, que representa también esa cualidad de lo híbrido que caracteriza la industria cultural y artística colombiana. Cada vez se ve cómo las listas los éxitos editoriales se han ido revolucionado; por ejemplo, una muestra de esto es el *best seller* de Laguna Libros, *Memorias por correspondencia* de Emma Reyes. Lo periférico está encontrando la forma de abrir su camino hacia el centro, lo que evidencia que dentro de esa noción de lo canónico existen una pluralidad de voces, matices y manifestaciones y que no piensan seguir quedándose al margen.

El editor tiene esa posibilidad de dar a conocer el trabajo de unos, como los artistas y diseñadores jóvenes en este caso, a través de la producción de otros, como los escritores, ya sean viejos o contemporáneos. Esto es una muestra de cómo el editor trabaja realmente como un mediador: es quien conecta y relaciona diferentes medios de expresión artística. Como apuntaba Bourdieu, los editores sí han pasado a ser figuras determinantes dentro de la cultura, ya que en parte son responsables de crear los autores canónicos, como los llama Bloom. Pero con lo independiente, los editores deben tener mucho cuidado a la hora de escoger sus obras, como bien dice Felipe González sobre su visión como editor de Laguna Libros:

Es muy fácil que una editorial se vuelva un filtro, porque si llegan diez cosas, el editor decide que solo va a publicar la mejor de esas diez. Ahí lo importante es tener claro qué se quiere publicar, con qué propósito; porque si de doscientos manuscritos no llega nada bueno, sería horrible tener que resignarse a tener que publicar por publicar. Si se mira en términos de lo que debería ser un modelo de negocio, habría que publicar cada vez más, pero para preservar la calidad del catálogo, esto no se puede. (Comunicación personal, 29 junio, 2016)

Para construir un buen catálogo y, lo que es más importante, un reconocimiento como una editorial de calidad, es necesario mantener unos principios sobre los criterios editoriales con los que escogen y posteriormente editan cada uno de los manuscritos. Por eso es que hay que tener en cuenta el contexto, porque es el contexto el que, a fin de cuentas, determina no solo qué se escribe, sino cómo y por qué se publica. Bourdieu afirmaba que el editor debía ser una especie de sociólogo: tiene que estudiar cómo se deben representar acertadamente las características de la sociedad para poder editar el libro (9). Pero aquí es donde interviene el criterio personal del editor, porque su propósito como editor también está ligado al entorno que lo rodea, es decir, un editor que quiera que su editorial represente una voz de denuncia política será más arriesgado, un editor que quiera hacerse cargo de escritores jóvenes y emergentes no tendrá las mismas preocupaciones que una editorial que quiera hacer énfasis en el tema racial o LGBT, ya que su editor deberá tener en cuenta las últimas noticias en cuanto a protestas, reformas, relación del tema con lo político. Cada editorial tiene un interés específico y el editor tiene como misión ser el mediador entre este interés y su contexto: estudiar la mejor forma en la que puede representar sus preocupaciones con las preocupaciones de su momento histórico.

Las multinacionales grandes se juegan los *best sellers* y apuntan a grandes ganancias, como bien lo explica Fiona McCrae, ya que, a diferencia de las independientes, sí tienen que apegarse a un presupuesto con unas ganancias fijas y esperadas, lo que genera un estrés económico que de cierta forma las restringe. Sin embargo, gracias a este sistema logran crear un colchón que les sirve para poder publicar otro tipo de propuestas que pueden salirse de su línea convencional, sin que el riesgo les perjudique económicamente.

Las independientes claramente deben ser cuidadosas a la hora de tomar riesgos, pero por lo menos saben que tienen la libertad de publicar temas y géneros no usuales, pero de interés, que se salen de esas restricciones que vienen con la venta y demanda. Es un riesgo, pero un riesgo que se recompensa con la intención de producir algo valioso, porque, de cierta forma, sea un éxito o un fracaso, un editor independiente debe estar orgulloso de sus libros. Es lo que argumenta Andrea Palet, editora chilena de Libros del Laurel:

De lo que se trata es de hacer libros que podrían llegar a ser un fracaso de ventas, pero no un fracaso editorial. Estos son dos conceptos que la prensa e incluso algunos editores desafortunados confunden a menudo. Un libro que no vende es un fracaso de ventas, no hay misterio ahí. Pero si ha sido un libro bien estructurado, ingenioso, bien pulido, sin errores, con una envoltura armónica con su contenido, un libro que trajo al mundo un fragmento de la cultura que antes no tenía existencia física, nunca será un fracaso editorial. Un fracaso editorial es un libro que no te salió bien, uno cuyas partes no terminan de encajar, uno que se miente a sí mismo, uno en que el editor fue condescendiente con el autor, uno en que este no fue tratado como un adulto sino como un niño al que todas las pataletas le son permitidas. Ese libro –una edición definitiva de la que quedó algo importante fuera, una edición llena de erratas porque a alguien le importó un carajo, una edición ilustrada con las tintas mal calibradas, una edición de bolsillo que salió cara, una edición que avergüenza a su editor en el mismo momento de salir al mundo–, eso es un fracaso editorial, y que sea o no además un fracaso de ventas es muy pero muy distinta cosa. (5)

De esto se trata el trabajo editorial: los libros son representaciones físicas de preocupaciones que surgen de un momento histórico determinado. Así, como la reedición de la novela de Gómez Dávila, la labor editorial se centra en darle forma a una idea que antes no tenía cuerpo, una idea que además de ser una historia narrativa es un pedazo de nuestra cultura y nuestra identidad, y volverla un objeto.

2.3 El cuarto sello como un libro outsider

Laguna Libros, fundada en 2007, empezó como una editorial de arte. Pero como cuenta su fundador, Felipe González, “siempre habíamos tenido el deseo oculto de publicar literatura”. A González siempre le ha gustado ir a bibliotecas buscando libros y revistas viejas. Trabajando en investigaciones de historia del arte, llegó a encontrarse con una serie de revistas culturales de los años cuarenta y cincuenta, lo que le dio origen al proyecto de *Bogotá Zombie*, publicado en el 2010: una serie de periódicos del día después del Bogotazo cuyos titulares mostraban, en vez de lo sucedido el 9 de abril de 1948, cómo Bogotá se había vuelto el escenario de un apocalipsis zombi. Investigando para ese proyecto se concentró en buscar textos sobre el Bogotazo, todo lo que apareciera en libros, revistas y películas. Así fue como en el 2009 llegó a *Viernes 9*, la segunda novela de Ignacio Gómez Dávila; intrigado, leyó después *El cuarto sello* y se quedó con la idea de reeditarlos algún día.

Como dato curioso, en 2009 González también se encontró con el libro *Viajes interplanetarios en zepelines que tendrán lugar en el año 2009*, de Manuel Francisco Sliger, publicado originalmente en 1936. Encantado por el descubrimiento de este texto de ciencia ficción colombiana, González emprendió la tarea de buscar más; lo que lo llevó a encontrarse con *Una triste aventura de catorce sabios* (originalmente escrita en 1928) de José Félix Fuenmayor y *Barranquilla 2132* (escrita en 1932) de José Antonio Osorio Lizarazo, los tres libros que harían parte de la colección de ciencia ficción Laguna Fantástica que salió a circular en el 2011.

Cuando Laguna empezó a publicar literatura, González sintió que andaba por el camino correcto. Publicaron los libros de ciencia ficción, las otras tres novelas de Osorio (*La casa de la vecindad*, *Garabato* y *El camino en la sombra*), pero los de Gómez Dávila se quedaron en pausa, esperando su momento. “En parte, de pronto, porque en esa época no nos había ido tan bien, porque nos demoramos mucho en hacer un borrador de contrato y por cambios que hubo en el

equipo de trabajo fue que el proyecto se quedó muy en el aire”, cuenta González. En el 2013, cuando Laguna Libros ya había tenido su primer gran éxito, *Memorias por correspondencia* de Emma Reyes, y se empezaba a consolidar como una de las editoriales independientes fuertes de Colombia, González decidió visitar el proyecto. Después contactaron a las sobrinas de Gómez Dávila, sus herederas, para firmar el contrato de la sesión de derechos: la hija de Nicolás Gómez Dávila, Rosa Emilia Gómez, y las dos hijas de María Teresa Gómez Dávila: María Teresa y Rosa Aparicio. María Teresa fue quien se encargó de los derechos, y el equipo de Laguna habló con ella sobre este primer borrador del contrato. Sin embargo, el proyecto se quedó en pausa, ni siquiera se alcanzaron a firmar los derechos. Para González simplemente no era el momento de publicar las novelas de Gómez Dávila, ya que

[...] este proyecto pudo esperar tres años, y eso nos dio el tiempo a nosotros también de esperar las condiciones ideales para poder volver a él. Por ejemplo, tenemos más consolidada la línea de publicaciones sobre Bogotá, y estas novelas de Gómez Dávila se apegan a ella. Los negocios tienen un tiempo y exigen unos afanes, pero la literatura y lo editorial tiene otro tiempo y exige unos no-afanes. Es un lujo poder dejar decantar los proyectos, como este, y hurgar para poder conseguir estos libros por estos canales alternativos, como en los archivos de las bibliotecas donde todo está ahí esperando a ser revisitado. Realmente creo que es el momento, tanto para Laguna como para el mundo, para que las novelas de Gómez Dávila vuelvan a circular. (Comunicación personal, 29 de junio, 2016)

No resulta gratuito que *El cuarto sello* vaya a ser un libro independiente, reeditado por Laguna Libros. De acuerdo con González, uno de los intereses de la editorial ha sido la búsqueda por rescatar “joyas perdidas” de la literatura colombiana, y así mantienen un acercamiento fuerte hacia lo literario sin perder de vista la importancia de lo gráfico, del libro como un objeto artístico. Esta noción de rescatar es un común denominador para las independientes.

Además de ser un escenario propicio para el descubrimiento de nuevos valores, la pequeña edición está abriendo un circuito alternativo al de los grandes grupos por dos vías diferentes: en primer lugar, por medio de la publicación de obras nuevas de autores consagrados y/o que están a punto de consolidarse [...] y, en segundo lugar, con el rescate de autores reconocidos que desde hace un tiempo se encontraban descatalogados, como ha sucedido con varias novelas de José

Félix Fuenmayor y de José Antonio Lizarazo, que en los últimos años fueron reeditadas por Laguna. (Gómez, 2014, 16)

Se trata de reeditar con un propósito, que es lo que espera el equipo de edición de Laguna Libros: mediante la reedición de estas novelas, *El cuarto sello* y *Viernes 9*, la editorial rescata una obra que se encontraba en el olvido. “Son dos novelas críticas y reflexivas, que con su estilo arriesgado y un manejo del lenguaje depurado, son capaces de atraer a un lector de cualquier época. Por lo mismo se mantiene vigente, y sin duda es relevante para la memoria histórica del país” fue una de las conclusiones de González respecto al proyecto de reeditar a Gómez Dávila.

Desde el punto de vista editorial, literario y comercial, los objetivos de Laguna Libros con estas reediciones son los siguientes:

- Sorprender al lector contemporáneo, que suele ser a la vez sensible y crítico frente a la tradición, con una obra que ha estado esperando este momento para ser leída.
- Posicionar la obra de Ignacio Gómez Dávila en la tradición literaria en Colombia.
- Difundir la obra en distintos medios y eventos relacionados con la literatura y la edición independiente. Además, el libro también se editará en formato *e-book*.

Dentro de los factores que han ayudado a que el mercado de las independientes crezca en Colombia están la distribución, la relación con librerías independientes, y la visibilidad en medios y redes sociales. Ana María Mosquera, librera de Tornamesa en Bogotá, dice que lo independiente, tanto para las librerías como para las editoriales, se trata de generar una experiencia al lector, de producir una reflexión específica sobre el papel del libro. Las librerías independientes como Tornamesa se esfuerzan por poder darle un escenario a lo independiente, a lo que está siendo producido localmente y así existe un apoyo entre editor y librero. El otro factor está en la divulgación y distribución de las independientes. La Diligencia Libros, por ejemplo, es un distribuidora que lleva cerca de dos años trabajando para ampliar el mercado de lo independiente. Actualmente, maneja cerca de quince editoriales a las que distribuye por todo Colombia.

El movimiento en librerías de las independientes depende de muchos factores. Por ejemplo, en Tornamesa los libros de las editoriales Tragaluz, Babel y Laguna se mueven bien, pero Ana María dice que eso depende de la exhibición, de lo que recomienda el librero, de lo que sale en prensa, del “voz a voz”. Hay algunas que desafortunadamente no tienen un buen movimiento, por lo que tienen públicos muy especializados que el librero debe conocer muy bien; y algunas con títulos que no son tan atractivos. Pero no es por el hecho de ser independientes, porque sí se ve un interés por lo independiente; por apoyar lo local y las propuestas distintas y además las librerías independientes están siendo uno de los espacios en donde la gente sabe que puede encontrar estos libros. La conclusión es que sí tienen una recepción favorable entre la gente, y, como dice McCrae, la tecnología no debería ser vista como un enemigo de los editores, sino al revés:

There are dozens of obstacles to any given book succeeding. If a book succeeds it always does so against the odds. The odds in one generation might relate to the fact that people would rather be watching television than reading your book. The odds in the next generation might be that they'd rather be on their computer than reading your book. Once it was that people would rather be riding a bicycle than reading your book. It doesn't do any good to be talking, as an author or publisher, about the obstacles. There are better uses of energy, I think. Yes, we can all feel helpless and wary in this industry sometimes, but it is better, as a publisher, to look at the ways in which e-books and Twitter and so on can help us reach new readers, rather than treating social media as an enemy to literature. (En Lee, vigesimosexto párrafo)

Y es lo que Laguna Libros se ha propuesto hacer en los últimos años, y lo que se propone con *El cuarto sello* y *Viernes 9*. El movimiento en redes es crucial para cualquier negocio hoy en día, además si se quiere ampliar el público y llegar a generaciones más jóvenes. Puede que el público lector en Colombia no sea muy grande, pero gracias a las redes sociales, y a fenómenos como los *booktubers*, es posible ver cada vez más jóvenes interesados por la lectura. Con un proyecto de reedición como este, en que *El cuarto sello* pasará a ser parte de un catálogo independiente, es necesario tener en cuenta estos factores, pero también es necesario tener en cuenta las razones para su reedición y, como dice González,

el ejercicio de reeditar novelas como estas obliga a que un libro circule, y es también una especie de “rescate” de una serie de contenidos y miradas; algo que demuestra que aunque sea una novela vieja también puede refrescar el mercado contemporáneo que por definición es frenético. Desde lo editorial está la posibilidad de mirar atrás: ver qué cosas se están escapando desde lo estilístico y desde lo anecdótico. Y también siento que eso es un aporte a nuevos autores para que puedan tener dentro de sus referencias estos clásicos. Hay autores que hacen la investigación y encuentran las “joyas perdidas” que los iluminan y les dan luces para escribir, pero creo que al reeditarlos y volverlos a poner a circular se abre un acceso para todos quienes quisieran o les interesa lo que sus antecesores tenían por decir. (Comunicación personal, 29 junio, 2016)

Lo *outsider*, entonces, no necesariamente es sinónimo de independiente, pero en este caso tiene características en las que se manifiesta como tal, empezando porque son editoriales que literalmente viven al margen del mercado comercial de libros (por lo menos en el caso colombiano). Siguiendo con lo que decía Valerie Miles sobre lo *outsider*, las editoriales independientes no mantienen una respuesta política sino cultural. El propósito de sus editores es el de contribuir a la cultura, romper barreras, y darles oportunidad de visibilidad a las propuestas artísticas de autores que también se pueden considerar como *outsiders*. Su único interés es el de producir libros de los que saben que, de alguna u otra forma, estarán orgullosos. Así, puede que sea aún un largo camino por recorrer, pero nuestro contexto se está caracterizando por que poco a poco gracias a intervenciones como las de lo independiente, se va transformando la nación de lo canónico y la forma en la que nos pensamos como miembros de esta sociedad.

CAPÍTULO 3

(Re)Editar un libro: una historia de amor y desamor

I'm so lucky to work with authors who bravely tell their stories, making themselves vulnerable as artists. It's an incredible leap to craft a story based on a person you've met or an idea you loved; to start with a small seed of an idea and make it a fully formed universe where the reader can get lost. I'm deeply invested in wanting these projects to be successful.

Rodrigo Corral

3.1 Vidas Privadas, la colección

Como había comentado en la introducción, la idea de reeditar esta novela surge a partir de una propuesta de una colección. ¿Por qué la colección? Porque existen una gran cantidad de títulos de literatura colombiana que padecieron la misma suerte que las novelas de Gómez Dávila. Se trata entonces de una colección de marginados, de discursos periféricos que hoy en día deberían ser escuchados. Al comienzo de este proyecto me propuse investigar cuáles eran algunos de estos textos y cómo podía establecer un criterio para poder construir una colección, cómo encontrar una serie de textos que se complementaran entre sí.

Para poder determinar cuáles podrían ser las novelas de la colección establecí un criterio de investigación:

1. **Tener en cuenta solamente autores colombianos y obras que hayan sido publicadas en la primera mitad del siglo XX, específicamente sobre un período que abarca 1920 a mediados de la década de 1950.** De esta forma me encontraba con el momento histórico en que la modernización empieza a llegar al país y Bogotá (y otras de las ciudades principales) empieza a transformarse como ciudad moderna.

Además, son los antecedentes de las novelas de la Violencia. Las novelas de este período, que es el tema que me interesa, debían reflejar cómo estos cambios estaban afectando al individuo como miembro de la sociedad colombiana. Además, me permitía embarcarme en una investigación de la historia social y política de Colombia en esos años, para poder entender las razones de la marginalización de estas obras, tanto en términos literarios como editoriales.

2. **El contenido de las obras.** El interés de la colección está dirigido a obras que tratan temas no convencionales para la época, es decir, que a pesar de que vivieran en una sociedad conservadora que criticaba comportamientos liberales, expusieran con tonos osados asuntos que se salían de lo tradicional. Novelas que revelen ciertos aspectos de la cultura y la sociedad de la época desde una mirada crítica sobre las minorías, el carácter regional, el papel de la mujer, la diferencia de clases, la situación política y económica e, incluso, sobre la creación de rupturas con el estilo y la tradición literaria que se mantenía en la época.
3. **Mujeres novelistas.** Resultaba importante para la colección considerar escritoras porque de esa época no hay un conocimiento claro sobre qué escribían las mujeres, o si escribían novela. Sí las hubo y hablaban sobre temas pertinentes a la liberación femenina que se sentía a nivel mundial durante ese período. Por eso decidí incluir en la colección tres novelas escritas por mujeres⁶.
4. **Outsiders e híbridos.** Como punto final, teniendo en cuenta los puntos anteriores, las novelas de la colección debían reflejar un sentimiento *outsider*, ya fuera en su

⁶ La idea inicial de este proyecto estaba en trabajar una novela escrita por una mujer, pero desafortunadamente para el momento en el que escogí la obra no tenía conocimiento de estos tres títulos, y no había encontrado ninguna otra. Estas tres novelas llegaron a mi conocimiento una vez empecé la investigación sobre *El cuarto sello*, gracias al texto de la profesora María Mercedes Andrade, quien explica que esos tres han sido los únicos títulos escritos por novelistas femeninas de esa época que ella ha encontrado.

narración, en el contexto del autor, o en las características del libro, que dieran cuenta de ese espacio híbrido en el que se sitúa la novela dentro de la historia literaria de Colombia, y la noción de identidad nacional.

Siguiendo este criterio, y después de revisar varios títulos posibles, la colección que propongo es la siguiente:

VIDAS PRIVADAS

1. *La selva oscura* de Emilio Cuervo Márquez (1924)
2. *La obsesión* de Daniel Samper Ortega (1926)
3. *Las memorias de Marcela* de Manuela Mallarino Isaacs (1934)
4. *Vidas menores* de Tomás Vargas Osorio (1937)
5. *Viento de otoño* de Juana Sánchez de Lafaurie, publicada bajo el seudónimo de Marzia de Lusignan (1941)
6. *El cuarto sello* de Ignacio Gómez Dávila (1951)
7. *Dimensión de la angustia* de Fabiola Aguirre (1951)
8. *Viernes 9* de Ignacio Gómez Dávila (1953)

Sobre las obras

De los ocho títulos, solo dos han tenido reediciones: *La obsesión* en 1936 y *El cuarto sello* en 1952. Entre los ocho títulos escogidos se recogen los temas que mencionaba en el segundo punto del criterio. Igualmente, teniendo en cuenta la investigación y el análisis sobre el contexto sociopolítico que rodea a *El cuarto sello*, es posible ver lo que significó, en cada uno de los momentos en que fueron publicados, el proceso de escritura de cada una de estas novelas. Por ejemplo, en *La obsesión* de Daniel Samper Ortega, personaje ilustre del círculo intelectual bogotano pero poco estudiado como escritor, hay una mirada distinta sobre la vida campesina arraigada al servicio de las haciendas de familias ricas en la sabana de Bogotá. La novela

muestra las distintas dualidades de la sociedad de la época en el espacio rural de la sabana: la mujer subyugada al hombre, el campesino bajo la dominación del amo, la tradición y costumbre frente al progreso de la modernidad. Como explicaba en el primer capítulo, el retrato de la relación entre el campesino y el hombre rico de la ciudad representa las preocupaciones de la década de los veinte ante la migración masiva del campesinado a la ciudad; es una muy buena representación del concepto de la ciudad y el individuo de la época en su forma híbrida.

Por otro lado, *La obsesión* muestra otro tema de importancia para la situación social de la época: el trato y los derechos de la mujer. La historia gira alrededor de la hija del capataz de la hacienda, Nieves, que es violada por el “patrón” de la finca. Sin embargo, lo que demuestra la novela es que nadie realmente se sorprende ante el hecho, porque para esa época resultaba normal que los hombres abusaran de las niñas, sobre todo si se trataba de su “amo”:

¿Por qué se asustaba así Nieves para contarle una cosa tan natural? ¿Quién era la moza que hubiera vivido en la hacienda, sin entregarse al amo, cuando él lo quería así? ¿No es tradición que los patrones hagan el amor a las hijas o mujeres de sus arrendatarios? ¿La misma madre de Nieves, según oyó contar Tobo, no había caído también en las garras de ese hombre, antes que naciese la rapaza? (Samper Ortega, 1926, 71)

La representación de la mujer campesina y los abusos que debía soportar se ven en la novela de Samper Ortega, mientras que las novelas de Mallarino Isaacs, Sánchez de Lafaurie y Aguirre, las tres escritoras de la colección, construyen una mirada sobre lo que Andrade define como la “mujer enjaulada”, la vida de las mujeres en Bogotá en la década de los treinta y los cuarenta. *Las memorias de Marcela* de Mallarino Isaacs (1934), es una novela que “narra la vida de una mujer desde las dos últimas décadas del siglo XIX hasta los años treinta y sugiere que las mujeres siguen siendo en efecto ‘pájaros enjaulados’, a la vez que muestra cómo esta situación conduce a una profunda insatisfacción personal” (Andrade, 2006, 201). A través de Marcela, quien al igual que Carlos hace una narración sobre su vida, se ve el retrato de una mujer que ha sido despojada de toda individualidad porque debe cumplir con un papel impuesto por la

sociedad y no tiene derecho a una vida privada. Al final de la novela, Marcela decide separarse de su esposo y tratar de encontrar su autonomía, pero, como explica Andrade, “dada la inexistencia del divorcio en Colombia, probablemente este acto habría sido considerado escandaloso dentro del medio de colombianos exiliados que la novela describe” (205), algo que recuerda lo que escribe Gómez Dávila en 1953 sobre la situación de una mujer divorciada en ese momento en Bogotá.

Viento de otoño se publicó tan solo siete años después que *Las memorias de Marcela*, y sin embargo hay en esta novela una actitud muy diferente ante el papel de la mujer en la sociedad de la época. Su autora, Juana Sánchez Lafaurie, quien publicara bajo el pseudónimo de Marzia de Lusignan, fue una mujer que vivió gran parte de su vida bajo la luz pública, y que se desempeñó como empleada del Ministerio de Comunicaciones, periodista, conferencista y defensora del derecho de las mujeres a entrar a la universidad, entre otros. Dado el interés de Sánchez por abrirse para sí un espacio dentro del mundo profesional, no es de sorprender que su novela se ocupe de manera directa de las tensiones entre vida privada y vida pública, así como del lugar de la mujer dentro de una sociedad cambiante. (Andrade, 2006, 206)

A través de Yolanda, el personaje principal de *Viento de otoño* (1941), Sánchez de Lafaurie habla, al igual que Gómez Dávila, sobre un deseo de transformación de la sociedad, una aspiración hacia la modernización y la lucha de la mujer para ganar su autonomía.

Así, habiendo demostrado que no hay una oposición entre la mujer tradicional y la mujer moderna, el texto concluye con la decisión de Yolanda de dedicar su vida al arte [...] El final de la novela representa una reunión de Yolanda no con el amado, como conviene a una novela rosa, sino con sus aspiraciones artísticas y con su lucha por su autonomía e individualidad. (Andrade, 2006, 209)

Similar a Sánchez Lafaurie, en la novela de 1951, *Dimensión de la angustia*, Fabiola Aguirre presenta un punto de vista fuerte sobre la producción intelectual de las mujeres y la forma en la que estaban siendo deslegitimadas por la sociedad colombiana. La novela de Aguirre

narra la vida de una mujer y su proceso de desarrollo y crecimiento, a la vez que presenta las dificultades que el personaje principal debe enfrentar en su intento por cuestionar la visión tradicionalista de la función de la mujer dentro de la sociedad. Así, en la introducción a la novela, la autora se dirige a Ara Elicechea, el personaje principal, preguntándole: “¿Por qué quiero escribir un ensayo de filosofía desde el punto de vista femenino? ¿Por qué tengo esta concepción del universo, de la cultura, de la existencia...?”, e inmediatamente se responde: “Y tú sabes cuál fue mi respuesta: tu vida. Ara”. De esta manera, la autora subraya que uno de los propósitos de la novela es mostrar la relevancia del pensamiento femenino y su contribución a la cultura. (Andrade, 2006, 210)

Esto es a lo que me refería en el primer capítulo sobre la situación de las mujeres novelistas en las décadas de los treinta a los cincuenta: estas tres escritoras tenían unos puntos de vista claros, informados, pero aún así no se les tenía en cuenta en cuanto a la producción artística. Según Andrade, no hay un registro de que se hayan comentado más allá de breves reseñas en algunas revistas de entretenimiento, como si fuera el producto de un pasatiempos más que una obra profesional. Por ejemplo, fue el caso de Mallarino Isaacs, ya que

la aceptación de la autoridad masculina es visible ya en la decisión editorial de la autora de incluir dos comentarios de críticos que recalcan que Mallarino fue “la sobrina predilecta de Jorge Isaacs” y que postulan semejanzas algo dudosas entre la novela y *María*, si bien advierten que *Las memorias de Marcela* está escrita “en forma más sencilla y de menos intención artística”. La novela queda así a la vez autorizada y denigrada como una emanación imperfecta del texto paradigmático de Isaacs. Mallarino a su vez le confiere autoridad a su tío dentro del texto, aceptando esta estrategia de legitimación que sin embargo la coloca en una posición subordinada. (Andrade, 2006, 202)

Problemáticas como las diferencias de clases y la vida en las haciendas de la Sabana de Bogotá, siguiendo la temática de la novela de Samper Ortega, es lo que aborda *La selva oscura*, de Emilio Cuervo Márquez publicada en 1924. El libro se compone de tres partes, “La ráfaga”,

“Lili” y “La selva oscura”, y a pesar de haber escrito otro libro (*Phinés*, en 1909) no hay mucha información sobre su obra y mucho menos sobre sus aportes a la literatura nacional. No es el caso de Tomás Vargas Osorio, ya que se le reconoce su labor como poeta y ensayista lo que ha opacado su trabajo como cuentista y novelista. *Vidas menores*, su primer libro, es una colección de cuentos de ambiente santandereano, que hace parte de las “biografías imaginarias” que construyó Vargas Osorio en sus relatos y novelas cortas, y en los que contrasta los ambientes tropicales con la problemática de la vida social del latinoamericano en Europa. Vargas Osorio pertenecía al mismo círculo social que Manuelita Mallarino Isaacs de Santander.

El nombre de la colección, *Vidas Privadas*, está inspirado en los textos de Andrade y Parra sobre cómo en las novelas de Gómez Dávila se evidencia una pérdida del individualismo en el sujeto de la sociedad moderna colombiana.

Gómez Dávila’s novels with their emphasis on the characters’ need to develop as individuals, and their criticism of how this development is thwarted because of the pressures of tradition, allow one to read these texts as a defense of some of modernity’s narratives —namely, of the notion of the *subject* and the idea of *freedom*. (Andrade, 2011, 168, las cursivas son mías)

De 1920 a 1960 era común cuestionar el papel del individuo, del hombre latinoamericano, como miembro de una sociedad moderna, no solo en Colombia sino en toda América Latina. En el caso de Bogotá, la opresión conservadora mantenía un control ajustado de las tradiciones y cualquier comportamiento que se saliera de ese “manual de convivencia” era causa de rechazo y calumnia social. La clase alta, específicamente, pierde su sentido de individuo para hacer parte de una comunidad. Todos sabían los chismes de todos, se volvía deporte sacar a la luz los “trapitos sucios” de las familias ilustres; las páginas del periódico más comentadas eran las de “Vida Social”. Todas estas escenas están en las novelas de Gómez Dávila: en *El cuarto sello* Diana describe las llamadas anónimas y comentarios de sus conocidas sobre la infidelidad de Carlos, y en *Viernes 9* Alfredo se muestra sumamente orgulloso de que la fiesta que se hizo en su casa se haya comentado en la prensa con una foto de él y el expresidente.

Estas novelas retratan una sociedad sumergida en un tema de apariencias y por eso la casa debe estar siempre abierta de par en par, con las mejores decoraciones y el mejor gusto, para que cualquiera pueda ver la forma en la que vive el otro. Estas ocho obras que propongo para la colección tocan el tema de cómo recobrar la vida privada y reflexionan sobre su papel del individuo en la sociedad colombiana. Alguien que quisiera tener una vida privada era un *outsider*, un híbrido, un excluido de esa sociedad, como los personajes de las novelas de Ignacio Gómez Dávila.

3.2 *El cuarto sello*, tercera edición: bitácora del proceso

1. Aceptar la idea y firmar el contrato

Después de que Laguna Libros hubiera escuchado mi propuesta de retomar el proyecto de reeditar la novela de Gómez Dávila, me ofrecieron la oportunidad de trabajar en su edición, al mismo tiempo que realizaba mi investigación. Acordamos que la novela se publicaría a finales de 2016 y que yo trabajaría con ellos en cuanto a la dirección del proyecto. Así, mi primera tarea fue contactar a la heredera encargada de la cesión de derechos, María Teresa Aparicio, la sobrina de Gómez Dávila. Igualmente, Laguna Libros actualizó el contrato que había redactado en el 2013. Entre las negociaciones que abarca el contrato se incluyen:

- La cesión de derechos tanto de *El cuarto sello* como de *Viernes 9*.
- La edición, publicación, distribución y venta de las novelas, en el formato de libro impreso y digital.
- La comercialización de las obras en el mercado nacional e internacional, en todos los idiomas, en el territorio de todo el mundo, tanto de la versión impresa como la digital.
- El pago de regalías del diez por ciento (10 %) neto a la titular (María Teresa Aparicio), sobre el precio de venta al público de cada ejemplar vendido en Colombia.

- Subsidiarios de las obras, tales como cesión de derechos para publicación en otros países, adaptaciones, publicación y/o traducción de las novelas a terceros, por el cual la titular percibirá como regalía el cincuenta por ciento (50 %) sobre el valor neto de la negociación.
- Un anticipo sobre regalías a las herederas por la suma de un millón de pesos (\$1'000.000).
- La entrega (gratuita) a las herederas de un total de cincuenta ejemplares de cada una de las obras editadas, o los que por ley le correspondan según lo estipulado en la cláusula 124, numeral 2 de la Ley 23 de 1982.
- Los derechos patrimoniales de autor, que Laguna Libros adquiere a título universal y por un período de siete años contados a partir de la fecha de publicación de las novelas, y que comprenden la facultad para realizar las ediciones, coediciones y reimpressiones necesarias a juicio de la editorial. Transcurrido el tiempo de duración indicado, el contrato se extenderá automáticamente renovado por períodos sucesivos de cinco años.
- Cuando se considere agotada una edición, es decir, que el número de ejemplares que Laguna Libros tenga disponible de un título sea inferior al diez por ciento (10 %) del total de ejemplares impresos, la editorial podrá realizar reimpressiones adicionales durante la vigencia del contrato. Por cada reimpresión la titular recibirá tres ejemplares de cada una de las novelas, los cuales no están sujetos al pago de regalías.
- Y finalmente, el tiraje no será inferior al de quinientos ejemplares, por lo que se acordó producir un tiraje inicial de mil ejemplares de cada una de las novelas.

2. Digitalizar y limpiar

[El editor de contenido] evita adoptar una actitud literal y deja que el escritor escriba. Sumerge su propio ego en el del escritor, sin imponer al trabajo de este su propio estilo o su modo de pensar. Tiene buen oído para el lenguaje, de manera que puede efectuar los cambios necesarios sin apartarse del estilo y la intención del autor. Y, como cualquier buen editor, tiene un perfecto dominio de la gramática, la ortografía y el uso del lenguaje. (Sharpe y Gunther, 2005, 8)

En proyectos de reediciones como estos, el siguiente paso consiste en digitalizar los libros. Existen dos formas comunes: transcripción o digitalización a través de escáner. Aunque existen lugares como fotocopadoras que se encargan de hacer este trabajo y de entregar un archivo en Word con el manuscrito, por cuestiones de ahorro y comodidad, el equipo la editorial decidió usar el escáner de la oficina. El proceso consiste en tomar el libro y escanearlo, página por página, hasta que quede completo. Cada página del libro es una imagen que se almacena en una carpeta en el computador. Una vez escaneados, a través de Adobe Acrobat DC se toma el texto de las imágenes y se convierte en un archivo PDF, que después se convierte en un archivo de Word que permite editar el texto. La tarea siguiente consistió en “limpiar” estos manuscritos, siempre teniendo a la mano el original como referencia, ya que el sistema no copia perfecto el texto. Algunas palabras que no lee bien, símbolos dónde no los hay, las particiones de párrafos no quedan igual que en el original, y el error más común que es que muchas palabras quedan pegadas a otras. Dados los años que tienen encima estas primeras ediciones, el proceso resultó un poco doloroso porque *El cuarto sello* se empezó a deshojar. En la mitad de este proceso González hizo el comentario: “Qué irónico, para rescatarlo hay que destruirlo”.

3. Corregir

El corrector de estilo recibe instrucciones del editor de adquisiciones acerca de lo que debe controlar en el manuscrito y de los problemas específicos a los que debe estar alerta o desviaciones del estilo convencional. El cuidado por estas cuestiones se transforma entonces en su responsabilidad. (Sharpe, y Gunther, 2005, 9)

Para una reedición, especialmente de la obra de un autor que ya ha muerto hace muchos años, a la hora de hacer corrección de estilo de la novela hay que estar consciente del estilo del autor y de no hacer correcciones que puedan perjudicar su intención inicial. Este es un dilema al que se enfrentan los editores a la hora de reeditar una obra póstuma: corregir el estilo, cambiando el texto sin consideración por el original, o respetar el estilo del autor a pesar de que pueda tener algunas incoherencias y errores gramaticales.

El equipo de Laguna me encargó la corrección de estilo de la novela. Había que decidir qué hacer respecto al abuso de “bogotanismos” que critica la reseña de la Universidad de México de 1952 sobre el estilo de Gómez Dávila, y el uso de conjugaciones arcaicas. De acuerdo a lo discutido con entre el equipo de edición, decidimos respetar el estilo original de escritura de Ignacio. No le cambié ni los bogotanismos ni las conjugaciones arcaicas, como “ayudarónme”, “acompañáronme”, “suficientísimo”, “escapábansele”.

De esta forma, solo debí corregir comas incorrectas, por ejemplo las que separaran el sujeto del verbo o las “y” que estuvieran en incisos. También le corregí tildes que ya no se usan, como en “fué”, “vió”, o en “ésto” o “ésta” cuando no hacía referencia directa a un sujeto. Siguiendo el manual de estilo que me había propuesto Laguna, también corregí algunas formas del diseño, por ejemplo, en el original las tres palabras iniciales de cada capítulo estaban en altas y las pasé a bajas; las direcciones de las calles Gómez Dávila las había dejado en números y las pasé a letras; palabras en otros idiomas estaban entre comillas y las dejé sin comillas pero en cursiva, como dicta la RAE. De esta forma, el estilo y la intención de Gómez Dávila siguen intactos. Algunas de los cambios más drásticos fueron de este tipo:

Original

Los primeros años, los juegos infantiles que mi imaginación prodigiosa de niño me inventaba, llenaron mi vida.

Cambio

Los primeros años, los juegos que mi imaginación prodigiosa de niño inventaba llenaron mi vida.

Original

¿Cómo después de culpar a sus habitantes si viven cien, doscientos años atrasados del resto del mundo?

Cambio

¿Cómo culpar a sus habitantes si viven cien, doscientos años atrasados del resto del mundo?

Tomé la decisión de dejar el nombre de la casa de Carlos y Diana, El Tejar, sin comillas, y, en la última parte de la novela, resolví que son los extractos del diario de Diana debían presentarse en cursiva, sin guion y debajo de las fechas, además de poner estas en redonda, al contrario de como estaba en el original. Ejemplo:

Original

Noviembre 5. —Por favor mi amor, te perdono todo, pero ven. No comprendes que no tengo vida sin ti, ya no puedo dormir, y no puedo comer, tú eres mi vida. Eres el aire que necesito para respirar. Nuestros discos me ayudan a soportar mi pena. Cuando los oigo recuerdo nuestras horas felices. ¿Te acuerdas mi amor, lo que me decías cuando bailábamos “*Incertidumbre*”? ¿que esa nunca me la darías a mí? ¿Y recuerdas “*Solitude*”, que yo te decía que ya no la sentiría nunca más? Pero “*Inquietud*” y “*Star Dust*” eran tal vez nuestros preferidos, aunque quizá “*September in the Rain, Begin the Beguine*” y “*Night and Day*” eran los que más cariñosamente bailabas. Mi amor, mi amor, mi amor, por lo que más quieras, ¡vuelve!

Diciembre 17.—No puedo resistir la vista de Carlos. Tener al idiota este por aquí tranquilo, mientras yo sufro lo que no está escrito, no lo resisto. Pero tampoco lo voy a dejar que se vaya a ver con la mujer esa para que se burle de mí. ¡Que piense también que me ha quitado a mi marido, eso jamás se lo permitiré!

1939

Febrero 14. —Ya casi no tengo fuerzas ni para escribir. No puedo sino llorar. Nada de Antonio todavía, no viene, no llama, como si no existiera. Mejor sería que me muriera.

Cambio

Noviembre 5

Por favor mi amor, te perdono todo, pero ven. No comprendes que no tengo vida sin ti, ya no puedo dormir, y no puedo comer, tú eres mi vida. Eres el aire que necesito para respirar. Nuestros discos me ayudan a soportar mi pena. Cuando los oigo recuerdo nuestras horas felices. ¿Te acuerdas, mi amor, lo que me decías cuando bailábamos Incertidumbre?, ¿que esa nunca me la darías a mí? ¿Y recuerdas Solitude, que yo te decía que ya no la sentiría nunca más? Pero Inquietud y Star Dust eran tal vez nuestros preferidos, aunque quizá September in the Rain, Begin the Beguine y Night and Day eran los que más cariñosamente bailabas. Mi amor, mi amor, mi amor, por lo que más quieras, ¡vuelve!

Diciembre 17

No puedo resistir la vista de Carlos. Tener al idiota este por aquí tranquilo, mientras yo sufro lo que no está escrito, no lo resisto. Pero tampoco lo voy a dejar que se vaya a ver con la mujer esa para que se burle de mí. ¡Que piense también que me ha quitado a mi marido, eso jamás se lo permitiré!

1939

Febrero 14

Ya casi no tengo fuerzas ni para escribir. No puedo sino llorar. Nada de Antonio todavía, no viene, no llama, como si no existiera. Mejor sería que me muriera.

4. Producción (Impresión)

Cuando terminé de corregir el manuscrito y las editoras de Laguna Libros lo revisaron, emprendí el proceso de diagramación y diseño de mi versión del libro⁷. Una vez el manuscrito está corregido, el editor lo envía a diagramación para que ensambren la maqueta del libro. El diagramador es el encargado de pasar el texto del archivo de Word a un archivo de Adobe

⁷ Cabe aclarar en este punto que el diseño de mi versión del libro solo se hizo con fines académicos para este trabajo, y que el diseño que hará Laguna Libros será distinto, curado por su equipo, y es el que finalmente va a tener el libro publicado.

InDesign (que es el programa que utilizan, en su mayoría, los diagramadores para hacer libros, revistas, folletos, y demás, hoy en día), donde se arma con el formato, tipografía, tamaños, particiones, títulos y todo lo que necesita el cuerpo de texto que es el que va a quedar en la versión final.

El libro tiene un formato de 14,5 cm de ancho x 20 cm de alto. Inicialmente, me había decidido por la fuente Big Caslon como la letra del cuerpo de texto, ya que es una tipografía serifada y de fácil lectura. Sin embargo, este tipo de letra no incluye las itálicas en InDesign, por lo que el diagramador decidió cambiar la fuente a Bodoni 72, ya que era muy similar a la Big Caslon. Decidí dejar el tamaño del cuerpo de texto en 13 puntos y el tamaño de los números de los capítulos en 18 puntos. Hablando con mi equipo, que además del diagramador también tenía una diseñadora, decidimos cambiar de números romanos a arábigos como índices de los capítulos para que quedara en la misma línea que los capítulos finales: “Diario de Diana” y “Conclusión”. Después de una primera lectura en armada, y también por consejo de la diseñadora, le pedí al diagramador que cambiara la tipografía a la fuente Archer, ya que la anterior no estaba permitiendo una buena lectura del texto. Esta tipografía, sin ser muy elaborada es simple, elegante y le da un buen aspecto al texto. Respecto a la tipografía, el aclamado diseñador Chip Kidd opina que

Personally, in terms of my typography, I think it's pretty conservative and not very adventurous, because I worry about something looking trendy. Most of the books I do are hardcover books that are meant to be kept for a long time. I'm always thinking, what will this look like in a year? What will it look like in five to ten years? And of course, it's impossible to know, but you have to try and envision that. (En Zevelakis, doceavo párrafo)

El editor, una vez lee la versión armada como libro (que es la versión final que más adelante irá a imprenta), se la devuelve al diagramador con correcciones y revisiones; por lo general en esta etapa estas consisten en arreglar calaveras, viudas y huérfanas, y particiones de palabras, párrafos y diálogos.

En cuanto a la versión final, el cuerpo del libro se imprimió en papel EarthPact de 90 gramos, un papel reciclado de color café claro, cuyos visos producto del tratamiento de reciclaje no son tan prominentes, lo que le da un buen aspecto al texto y facilita la lectura. La portada, ya que se trata de una encuadernación rústica (o tapa blanda) tipo *hotmelt*, se imprimió en papel cote de 300 gramos, que es lo suficientemente grueso para darle una estructura sólida al libro. Para el acabado, el libro fue plastificado en mate (para que no quede brillante), y de esta forma la portada conserva su vitalidad y tono del color.

Esta es la muestra de las páginas interiores del libro una vez armado con el diseño final:



Portadilla.

Los días que me quedan son contados y, por tanto, antes de desaparecer de este triste planeta he decidido relatar mi vida tal como ha sido sin esconder, ni mejorar, ni empeorar nada de lo sucedido, tratando de mostrarme tal como soy; como también a todas aquellas personas que en el transcurso de los años se mezclaron de uno u otro modo en mi vida.

El hacer esto no significa que desee vivir más allá de lo que me fue escrito en el Libro, sino solamente tratar de aclarar para mí mismo el porqué de mi existencia y de la muerte prematura que me acosa.

Cuento treinta y ocho años vividos en muchos y distintos lugares del mundo y, sin embargo, me encuentro hoy tan perdido y tan ignorante como el día en que cumplí diez. Puede que haya seros felices que por su credulidad, y otros por lo que llaman fe, crean haber encontrado su puesto en el mundo. Pero me sucede, para mi desgracia, como a aquel sacerdote que un día preguntó: Dios, ¿por qué creó el mundo?, y como no pudo encontrar la respuesta tuvo

que abandonar su vocación y retirarse a una vida hueca y sin esperanza.

Ahora, que trato de volver atrás y recordar mi niñez, me asusta el percibir lo débil y corta que es la memoria del hombre, sobre todo cómo se borran tan rápidamente las escenas y recuerdos desagradables y, a veces, hasta los transforma en aventuras placenteras.

De mi infancia es poco lo que logro recordar: detalles, escenas sueltas aquí y allá, pero nada concreto y unido que pudiera ser una clave sobre los actos y motivos que más tarde formaron mi vida.

Sé que nací en la ciudad de Altamira, la capital de esa república del mismo nombre que los majestuosos Andes agobian, en el año de 1912 y al amanecer el quinto día del mes de junio. Nací en la casa de mis padres, una casa grande, vieja, situada en la Calle del Virreinato, calle que hoy ostenta un número en vez de su nombre colonial, donde, en vez del caserón frío con patios, existe hoy un edificio de diez pisos. A los pocos días de mi nacimiento fui bautizado y, por tanto, pasé a formar parte de la Iglesia Católica; me dieron el nombre de Carlos José del Perpetuo Socorro. También sé que mis padres eran adinerados y que ocupaban una buena posición dentro de la llamada alta sociedad.

Ya dije que no recuerdo nada, o casi nada, de mi niñez y es la verdad. Se me vienen a la memoria solamente detalles de esa época, como el tercer patio de la casa a donde nunca entraba mi familia, ya que era de la exclusividad del servicio. Allí se aseaban, discutían, peleaban y se reían, con sus agudas y peculiares voces, las ocho o diez fámulas

Primeras páginas del primer capítulo.

Diario de Diana

* 1935 *

Febrero 18.

Pobre Carlos, cada día me aburre más, es tan lento, tan torpe que hay veces que me dan ganas de gritar. ¿Pero, cómo podía dejar escapar esta fortuna? Tampoco debo de poner las cosas así, pues tengo casi la seguridad de que estaba enamorada de él cuando nos casamos.

Abril 2.

Me ha costado trabajo, pero, poco a poco, he logrado sacar a Carlos de esa monotonía en que me tenía viviendo. Ya llevamos un mes de invitaciones y fiestas entre la mejor gente. ¡Qué felicidad, volver a vivir!

Mayo 15.

Si Carlos no fuera tan agarrado con el dinero ya tendríamos otro automóvil y, además, necesito ropa; no puedo seguir con estos chiros.

193

Tengo que ver cómo hago para convencerlo de que me dé esas cosas.

Mayo 17.

Ya tengo casi todo lo que quiero. Me prometió Carlos un coche nuevo, sirvientes, ropa, todo. Afortunadamente es tan débil de carácter el pobre, que todo se me facilita. Su peor defecto es el egoísmo, pero como es cobarde, cobarde de alma y cuerpo, es fácil dominarlo.

Junio 20.

Me desespera la ignorancia de Carlos.

Anoche donde los Obregón, por amabilidad, porque no ha podido ser por otra casa, le pidieron que recitara algunos versos. Lo único que pudo contestar el grandulón fue: "yo no sé ninguno".

Julio 6.

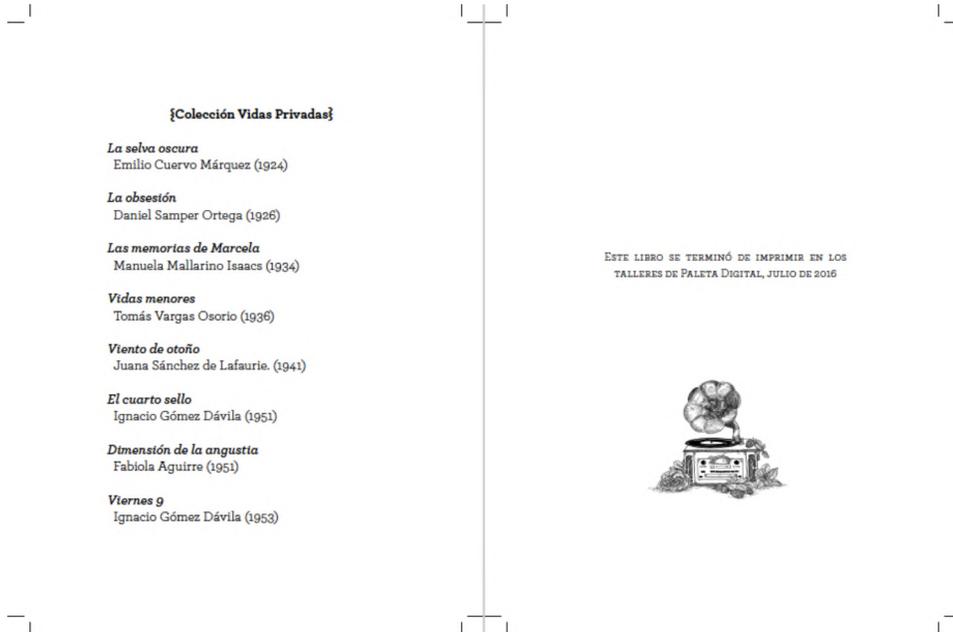
Puedo tener la seguridad que esta noche fui la mejor vestida de cuantas había, y puedo estar tranquila en cuanto a mi éxito. Juana y Carmen se chupaban los dedos de envidia. Lástima que una noche tan agradable no pueda seguir indefinidamente.

Julio 10.

Viernes, por fin. Creí no poder aguantar. Carlos es tan poco hombre que no puede hacer el amor sino dos veces por semana y, el martes pasado, su otro día en la semana en que se digna hacer el esfuerzo, lo pasó por alto quejándose

194

Primeras páginas del Diario de Diana.



Últimas páginas del libro: títulos de la colección y colofón.

5. Presupuesto

El presupuesto para el proyecto académico cubría un solo ejemplar, y la cotización de ese ejemplar es la siguiente:



NIT: 900432008-3

COTIZACIÓN No. 1607-048

Señores:
Atención: Cristina Umaña
Fecha: Julio 21/2016

Tenemos el gusto de cotizar el siguiente trabajo:

Trabajo: libro
Cantidad: 1 (224 páginas)
Tipo de impresión: Digital
Papel: Internas Earth pact 90gr. Portada Cote 300gr
Tamaño: 14,5 x 20cm
Tintas: 4 x 4
Acabados: Encuademado halmelt
Valor unit: \$145,000
Valor Total: \$145,000 + IVA

La anterior cotización causa el 16% de IVA.
Cualquier modificación se cotizará nuevamente. Esta cotización tiene una vigencia de 10 días hábiles.

Si esta cotización es aprobada, favor enviar la orden de compra correspondiente junto al archivo en formato PDF editable. Para clientes nuevos es necesario hacer un abono del 50% del valor total antes de comenzar. Estos requisitos son indispensables para proceder.

Atentamente.

Cabe aclarar que resulta más costoso imprimir un solo ejemplar que imprimir un tiraje mayor a quinientos ejemplares. Por eso, para calcular la rentabilidad del proyecto y lo que debería invertirse en él a gran escala hay que tener en cuenta los siguientes costos⁸:

Tiraje de 500 ejemplares PVP: 26 000 COP	
Anticipo	\$1'000.000
Coordinación editorial	\$900.000
Corrección de estilo	\$650.000
Diagramación	\$450.000
Diseño	\$900.000
Registro ISBN	\$60.000
Impresión (valor unitario 9 605 COP)	\$4'800.000
Divulgación	\$900.000
TOTAL	\$9' 660.000

Tiraje de 1000 ejemplares PVP: 26 000 COP	
Anticipo	\$1'000.000
Coordinación editorial	\$900.000
Corrección de estilo	\$650.000
Diagramación	\$450.000
Diseño	\$900.000
Registro ISBN	\$60.000
Impresión (valor unitario 6 870 COP)	\$6'870.000
Divulgación	\$900.000
TOTAL	\$11' 730.000

⁸ Las cifras están redondeadas y estimadas, basadas en proyectos reales de este tipo.

6. Proceso de diseño

What the cover should do is get you to open the book and start to read it and investigate it. And at that point, the book is going to sell itself to you, or not. **Chip Kidd** (En Zevelakis, quinto párrafo)

A los niños se les enseña que no deben juzgar un libro por su portada, porque siempre es más importante lo que está adentro que lo que se ve por fuera, que hay libros con historias increíbles a pesar de que su portada no lo demuestre. Esto para decir que no hay que ser superficiales, no dejarse guiar por la belleza o lo atractivo (o no) que puede ser una persona sino que lo que importa es su personalidad, su inteligencia, su forma de ser con los demás.

Desde 1935 Penguin, una de las editoriales más grandes del mundo en la actualidad, revolucionó el arte de hacer portadas con la implementación de colores distintivos que mantenían la identidad de la editorial y una tipografía que era símbolo de la calidad del libro. Hoy en día cada diseñador emplea una forma distinta de llamar la atención del público, y como dice John Gall:

It depends how you're catching their eye. It doesn't always have to be blinding, blaring, glittery stuff. You can be trying to catch someone's eye for different, more subtle reasons, or trying to reach a different kind of audience, so it depends. (Gall, décimo párrafo)

¿Por qué, entonces, es importante el diseño de un libro? La razón principal sí radica en que es necesario atrapar la atención del lector, para que finalmente se lleve el libro. Sí hay un interés estético.

So I never want to explain away the book with cover art. It's important that each design keeps an element of mystery, so that the viewer can engage with it. My hope is that there is a process of discovery on their part as they articulate what that image means. (Corral, decimonoveno párrafo)

Precisamente también hay un interés, por parte del diseñador, de crear una relación entre la portada del libro y su contenido y, por lo tanto, una relación entre el libro y el lector.

I think that during reading, the cover might kind of go away. I'm hoping that it's there at the beginning and at the end. I guess it's also still there when it's on the table and you're in the middle of reading it and you see it and you pick it up. You carry it around, live with it for a period of time. It becomes a part of your life. But I hope it goes away when you're reading. I think it should, because you don't want to interfere with the words. (Gall, doceavo párrafo)

Gall también comenta que esta es la diferencia con los libros electrónicos, ya que al no estar viendo la portada en el celular o la tableta la imagen del libro resulta difusa. No hay una conexión visual con el libro como objeto, porque la relación está con el aparato en que se está leyendo y no con el libro físico. En lo electrónico, el libro pierde su impacto estético. El público lector de libros impresos busca tener libros bonitos y se muestra más reticente a comprar un libro cuya portada no le llame la atención, no importa su contenido. Igualmente, en la actualidad los diseñadores de portadas de libros buscan crear una reputación, un nombre, en la que también tengan la libertad de desarrollar una manifestación artística propia.

Inspiración

En el 2008, Penguin lanzó una colección especial de clásicos de la literatura universal: Classics Clothbound Series. La diseñadora a cargo de las portadas fue la británica Coralie Bickford-Smith, quien comenta que

these titles explore my obsession to create beautiful, timeless artefacts for people to enjoy, cherish and pass on. Sumptuous, tactile books that evoke a rich heritage of bookbinding while retaining fresh appeal to modern readers; that both stand out in bookshops and have a longevity appropriate to the contents. (Bickford-Smith, tercer párrafo)

La influencia principal de Bickford-Smith fueron los artistas William Blake y William Morris, quienes fueron parte del movimiento Arts & Crafts en Inglaterra y que trascendió a nivel global a finales del siglo XIX e inicios del XX. Este movimiento se centró en la producción manual y

artesanal en contraste con los avances industriales de la época y utilizaba formas simples provenientes del arte y la arquitectura medieval y romántica como fuentes de inspiración. El *collage* fue una de las mayores expresiones del movimiento, y Morris fue uno de los precursores de la tipografía moderna.

Bickford-Smith explica que, además de Morris y Blake, la inspiración para la serie de clásicos nació de su fascinación con encuadernaciones de la época victoriana, lo que la llevó a experimentar con los estampados y el forrado en tela. El resultado, los clásicos de la literatura universal en ediciones especiales de tapa dura, en la que hay una combinación de colores e imágenes únicas para cada uno de los títulos.

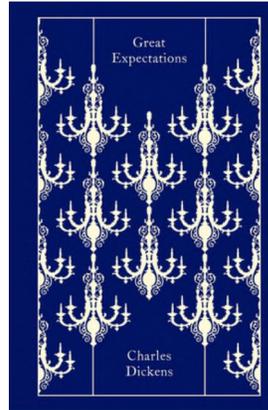
I really enjoy the process of getting the best colour combinations and the feel of the end result in my hands. Representing classic literature through patterns is fun there is so much to go on within the text. Life only doing these would be dull though, so I like that I get to work on a variety of titles. (Bickford-Smith, quinto párrafo)



*Alice's Adventures
in Wonderland*



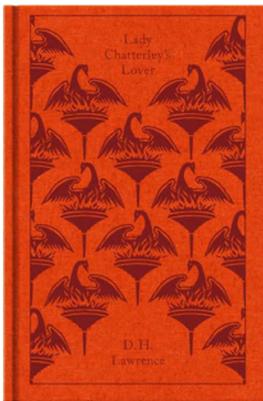
The Jungle Books



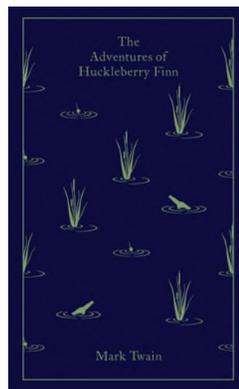
Great Expectations



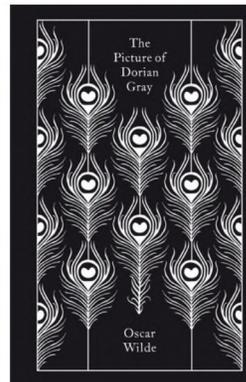
*The Count of
Monte Cristo*



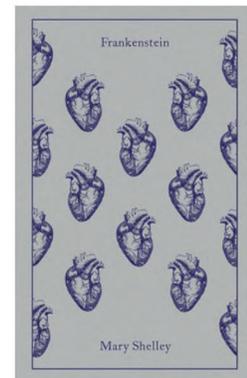
Lady Chatterley's Lover



*The Adventures of
Huckleberry Finn*



The Picture of Dorian Gray



Frankenstein

De esta forma, cada libro tiene una identidad propia pero al mismo tiempo hace parte de una colección. Por eso esta serie de los clásicos de Penguin en tela fue la principal inspiración para el diseño de *El cuarto sello* y la colección *Vidas Privadas*. También hubo otros referentes, por ejemplo las otras series de clásicos de Penguin, y algunas imágenes que aparecían en publicidad de los cuarenta y los cincuenta en revistas colombianas. Igualmente, una vez presentada la propuesta, la diseñadora investigó sobre algunas pinturas sobre Bogotá y su sabana, usando como principal influencia las acuarelas de Ramón Torres Méndez, que le sirvieron para saber más sobre la época, los vestidos, y los paisajes que caracterizaban los cuadros de costumbres.

Estos referentes sirvieron para darle la identidad, en términos de diseño, a la portada de la novela. Igualmente, la diseñadora y yo acordamos en que Diana era la figura central sobre la que gira la narración de la novela, y por eso decidimos darle importancia a la hora de diseñar la portada. Así también estábamos haciendo mención a las mujeres de la época, en honor a las tres novelas de la colección y sus escritoras.

Otra de las razones por las que escogí esta colección como referente es por el estilo del diseño con mosaicos, tipo papel tapiz. Esta cualidad papel tapiz tiene una calidad *vintage*: recuerda diseños clásicos de décadas pasadas, de otras épocas y vidas, con historia y uso. Es por esto que funciona para la novela de Gómez Dávila: la reedición de esta novela es en sí misma una forma de apropiación de épocas pasadas que cobran vigencia hoy en día. Estas son las imágenes recogidas que hicieron parte del portafolio de inspiración:





Tomadas de la revista *Cromos*, ediciones de 1935 y 1940

El editor tiene que saber cómo interactuar y trabajar con muchas personas del medio y de diferentes disciplinas, ya que depende de ellas para publicar su libro. Una de estas personas es el diseñador y muchas veces puede no ser fácil porque, a fin de cuentas, el editor es quien toma las decisiones finales y el diseñador o artista puede no estar de acuerdo con estas decisiones, reacio a que le critiquen su trabajo. Chip Kidd, desde la perspectiva de diseñador, opina que

I think it's good that I am being constantly challenged. I think that's important for doing good work. If people liked everything I did just because I did it, as opposed to whether it was actually good or not, that would be a problem —both for me and for them. What I don't like, and I don't know any designer who does, is when you feel that you've done the right work and then it gets rejected, for whatever reason. And then you have to go back and redo it, and you think you've done it well, and that gets rejected, too. So that, I think, is a kind of challenge I don't like, frankly because it doesn't always seem to be about whether it's the right design or not —it's about some sort of political situation within the job; for example, everybody likes it, but the author doesn't. (En Zevelakis, séptimo párrafo)



Sobre el Grupo Editorial Anteros (mi editorial ficticia)

Anteros es el dios griego del amor correspondido y vengador del amor no correspondido. Lo escogí como el nombre para la editorial encargada de editar y publicar esta colección porque al ser un nombre propio tiene carácter, una historia, además de ser un nombre sonoro. Quería honrar con este trabajo las mejores historias que salen del amor y del desamor, como la de Carlos y Diana. El logo de Anteros es, entonces, dos corazones entrelazados, atravesados por flechas: símbolo de su unión y su sufrimiento.

Propuestas del diseño

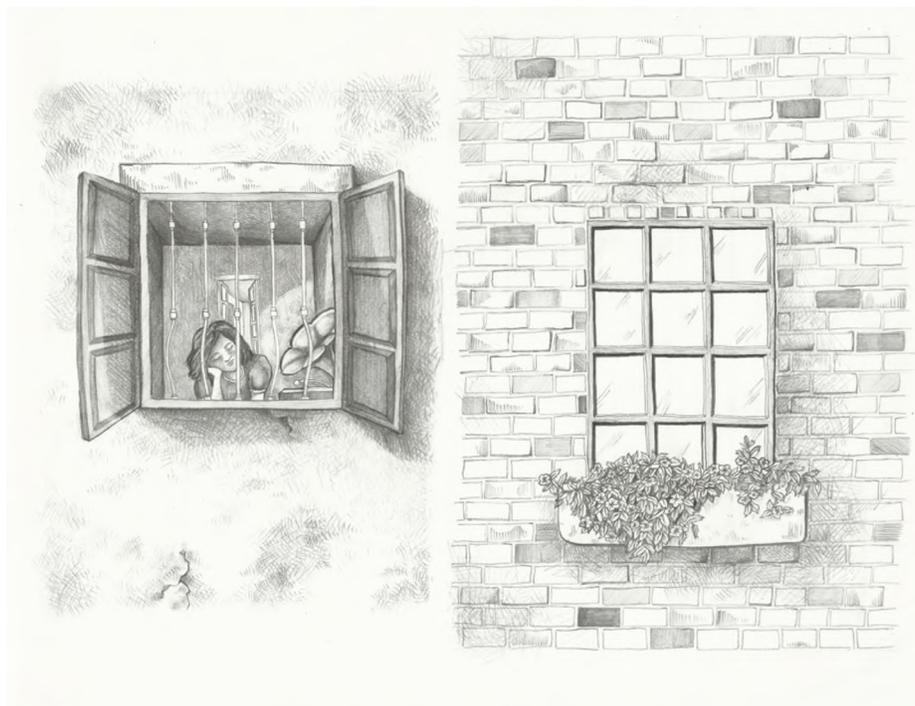
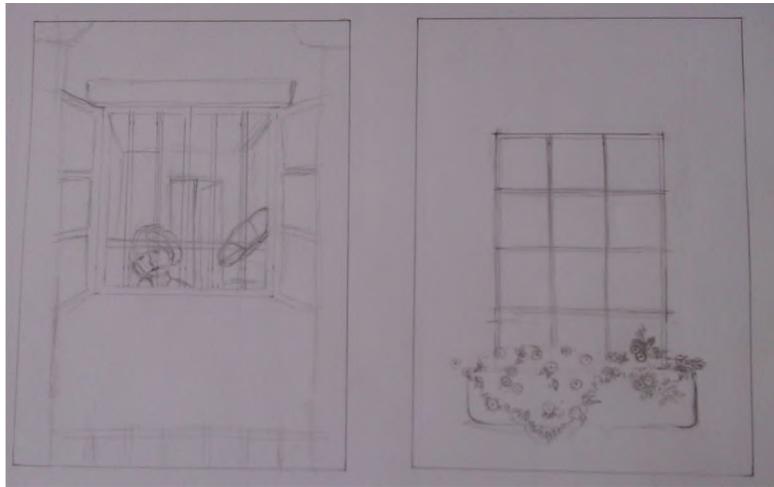
La diseñadora leyó la novela y entre las dos hablamos sobre distintas imágenes que podría usar para el diseño de la cubierta y la contracubierta. Entre ellas estaban el sentimiento de desolación de Carlos, la escena de Diana escuchando música en el gramófono, la ciudad latinoamericana en medio de la modernización y la casa de El Tejar y la naturaleza que la rodeaba en contraposición a esa ciudad agobiante. Teniendo en cuenta la colección de Penguin en tela, la diseñadora accedió a hacer una propuesta en estilo mosaico y, además, propuso otra versión inspirada en la vida social de Bogotá en los cincuenta, que además reflejara el sentido detrás de *Vidas Privadas*. Así, al tener dos opciones de diseño podría explorar cuál funcionaba mejor para la novela, tanto en relación al contenido como en cuanto al impacto del libro al público, es decir, su relación con el lector y qué tan llamativo podría ser.

Primera propuesta: la ventana de Diana

La primera propuesta fue entonces la fachada de la casa con la ventana, inspirada en la noción de la ausencia de una vida privada, ya que los personajes de *El cuarto sello* se ven sometidos a una vida de chisme y especulaciones en las que las acciones de cada uno andan en boca de toda la sociedad. Esta idea funcionaría para los otros títulos ya que cada uno llevaría una fachada distinta, dependiendo de la noción de “vida privada” que se representara en la obra. La portada muestra una ventana al estilo común de los años cincuenta, inspirada en la hacienda El Tejar, donde viven Carlos y Diana a las afueras de Altamira. Esta fachada de ladrillos, adornada con

una matera, también muy usada en la arquitectura de esa década, con flores de lavanda y valeriana, usadas en la homeopatía para conciliar el sueño. En la contraportada, se ve la ventana abierta y Diana en su cuarto, sumida en la tristeza —que acaba por enfermarla y matarla— escuchando su música favorita en el gramófono.

La diseñadora empezó dibujando el boceto en lápiz:



Y después le añadió el color digitalmente:



Versión con títulos:



Se trata de un buen diseño, que hace alusión a la historia, pero había algo de los colores que se asemejaba más a un libro infantil que a una novela adulta. Esto tiene que ver con la forma de la letra, su color rosado y como contrasta con el color de los ladrillos: lo aleja de su género como novela adulta. Por eso le pedí a la diseñadora que hiciera una versión sin los colores de fondo.



Segunda propuesta: mosaico de somníferos

La segunda propuesta es la que fue inspirada por la colección de los clásicos de Penguin. Tendría una imagen en mosaico, que estuviera relacionada con la historia de la novela. Así, con una combinación de dos colores (un color para la imagen y otro para el fondo) daría esa sensación de papel tapiz *vintage*. Los dos bodegones que creó la diseñadora para el mosaico también están inspirados en Diana, en una imagen que era mi favorita porque muestra su tristeza y el acto que finalmente la lleva a la muerte.

Como con la anterior, la diseñadora dibujó inicialmente los bodegones en lápiz:



Imagen 1: el gramófono. La escena en la que Diana se encierra en su cuarto a llorar y cantar esa música romántica, representa los síntomas más fuertes de su locura y enfermedad. Las plantas que acompañan al gramófono son lechugas y lúpulos, también plantas que ayudan a dormir, ya que Diana finalmente decide acabar con su vida y su sufrimiento tomando Seconal, un somnífero.



Imagen 2: el Seconal. Finalmente Diana se suicida con una sobredosis de Seconal, medicamento que le habían recetado para ayudarle a dormir y a calmarse. Las plantas somníferas que acompañan la botella son lavanda y valeriana. Además, el frasco también es representativo de los

espectros que acechan a Carlos por las noches en El Tejar, ya que oye cómo se rompe el frasco y alguien lo recoge del piso.

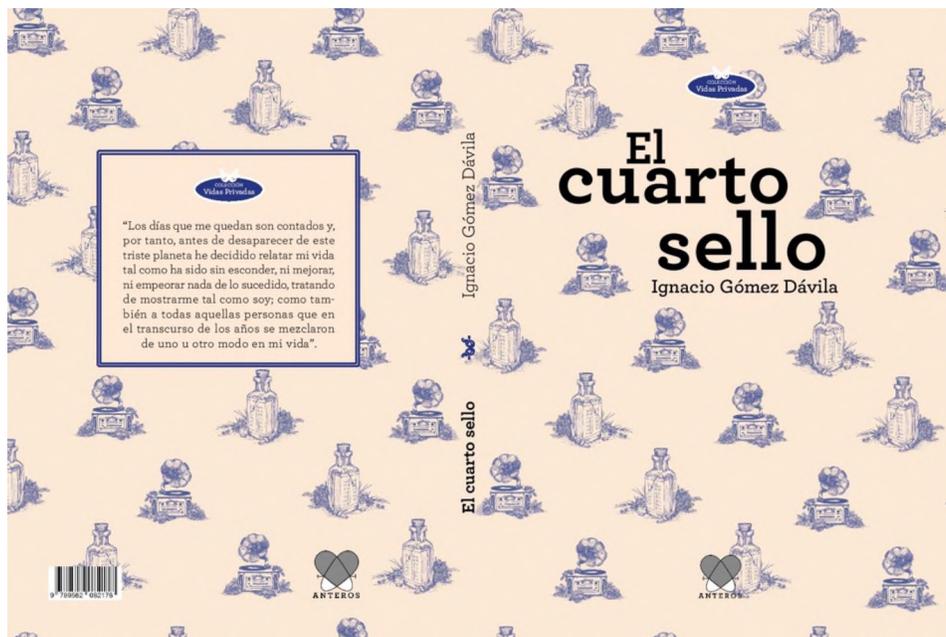
Así se ven ambos bodegones terminados:



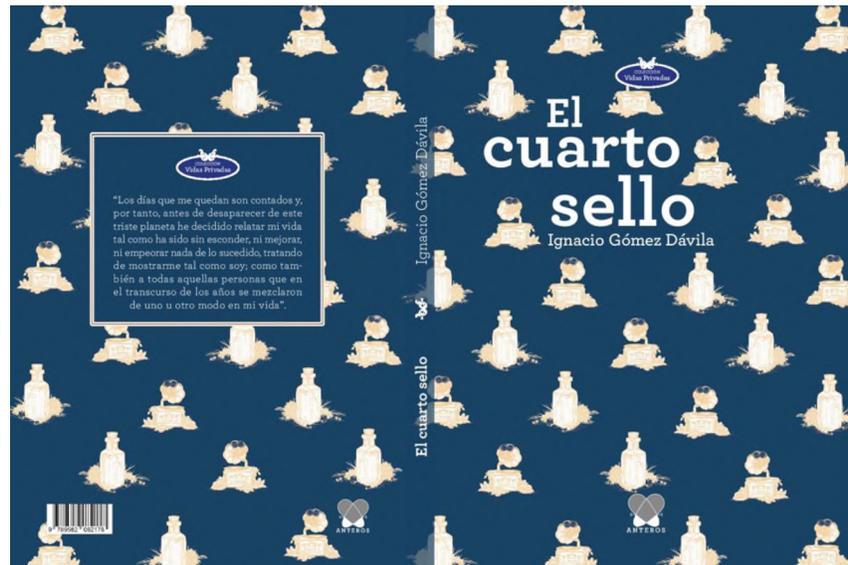
Después de forma digital les añade el color y los ubica de forma que queden en mosaico. La decisión de usar colores pastel, como el rosado y el azul, se basa en la idea del papel tapiz.



Esta es la versión con los títulos:



Igualmente, para tener una segunda opción quise ver cómo se verían los colores invertidos: el azul de fondo y los bodegones en rosa. De esta manera, el fondo azul oscuro y las imágenes de color pálido podrían hacer alusión al carácter sobrenatural de la historia, y me daba curiosidad cómo se vería.



La versión en negativo no tuvo el efecto que pensaba y, finalmente, de las cuatro opciones decidí escoger la opción de fondo claro como la versión final para el libro, y decidí que usar la versión en negativo como las guardas para el libro le elevaría su atracción estética. Igualmente, a esa versión se le hicieron algunos cambios para que no resultara tan cargada y fuera más clara:

- Quitar el logo de la editorial de la portada para que no quede tan pesada y en cambio pasar el logo al lomo, para que no se perdiera y acompañara el título.
- Igualmente, para que se leyera más fácil y quedara equilibrada la imagen se pasó el nombre de la colección abajo, donde estaba el logo, pero sin el círculo, y sin la palabra "colección".
- Para que la contraportada quedara más simple se quitó el logo de la colección, y además como ya estaba en la portada no había necesidad de volverlo a poner.

Además, otras decisiones incluyeron:

- Que en la contraportada hubiera texto. Inicialmente pensé en poner una sinopsis breve de la novela, pero después de ver cómo se veía decidí que fuera la cita con la que comienza el libro. Es una cita enganchadora que además deja con curiosidad al lector, lo que espero que enganche al público para seguir leyendo.
- Que el libro no tuviera solapas y fuera de tapa rústica. Resolví no incluir las solapas ya que decidí poner la información que generalmente va en ellas adentro del libro, al final de la historia: la biografía con un dibujo de una fotografía de Ignacio y los otros títulos de la colección. De esta forma sentía que así el lector podía encontrar más información del autor concluida la historia.
- Usar el bodegón del gramófono como colofón al final del libro.

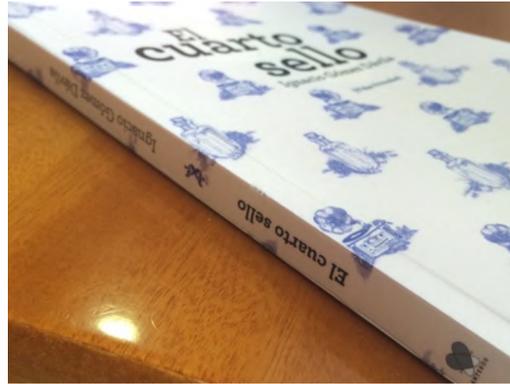
Esta es la versión final de la portada y la contraportada:



Prueba de impresión:



Y este es el libro terminado:



Portada y contraportada



Guardas y colofón



Página legal, portadilla y cuerpo de texto



Retrato dibujado de Ignacio Gómez Dávila

CONCLUSIONES

Comprendo que hay algo dentro de mi propio ser que no me permite aceptar al resto de mis semejantes por lo que son, pues trato de encontrar en ellos una imagen de semejanza conmigo mismo. Trato de ver en sus almas un reflejo de la mía y, naturalmente, no encuentro sino vacíos y decepciones. Compañeros, amigos, parientes, gente simpática y amena con quienes congenio y paso horas agradables, cuando les abro las puertas de mi espíritu y de mi verdadero ser, cuando trato de explicarles lo que soy, como si tuviesen frente a ellos un objeto de repugnancia y hediondez, retroceden horrorizados y me arrojan presurosos lejos de sí por miedo de que pueda yo contagiarles o perturbarles sus insípidas vidas.

Ignacio Gómez Dávila, *El cuarto sello*

Este trabajo ha sido un recorrido a través de la literatura, historia y mundo editorial de nuestro país en el que he podido aprender, descubrir y comprender ese mundo híbrido con el que me he sentido identificada. He logrado desarrollar la labor de literata y de editora, simultáneamente. Publiqué la reedición de una novela colombiana de 1951: *El cuarto sello*, por Ignacio Gómez Dávila, tercera edición. Ha sido un proyecto que además me ha llevado a preguntarme si existe el canon colombiano, y cuál es la función del editor en él.

Una de las ideas del texto de Said que mencionaba al comienzo, es que la labor de los nuevos historiadores y teóricos literarios está en rescatar esas voces que han sido negadas, que se han quedado al margen mientras otros discursos han sido los dominantes. Precisamente, como lo dice Valerie Miles en *Granta*, creo que leer a Gómez Dávila hoy en día puede ayudar a las nuevas generaciones (y también a los mayores) a entender un poco más el momento histórico que estamos viviendo. La literatura es un reflejo de su momento histórico, y lo que ha vivido Colombia con la Violencia y el bipartidismo no se quedó solamente como algo de los cincuenta o los ochenta, sino que sus repercusiones se siguen sintiendo en el presente. Esta comprensión radica en dejar de ser un “país sin memoria”, y empezar a buscar en el pasado estos registros de lo que hace parte de nuestra historia, nuestra identidad.

Que toda esta investigación sea testigo de lo que hay detrás de un solo libro y de todo lo que se podría encontrar haciendo el mismo ejercicio con todas las otras novelas que se publicaron en 1900 a 1950 en Colombia. Solamente con decir que no hay una forma sencilla de encontrar

novelas escritas por mujeres, pero que por lo menos, gracias a este trabajo, me he encontrado con tres. ¿Por qué no hacer una colección de mujeres novelistas colombianas? No solo se trata de reivindicar escritores que fueron censurados por sus ideas revolucionarias o comentarios críticos, sino de reivindicar una serie de voces que cada vez cogen más fuerza: lo afro, la mujer, sobre la comunidad LGBTI. El arte es uno de los medios de expresión y manifestación del ser, y también es el espacio en el que estas voces marginales pueden gritar, hacerse escuchar y denunciar la forma en la que están siendo oprimidas y negadas. Yo propongo insistir con la literatura para efectuar aún más cambios al respecto.

Entiendo que los momentos históricos que rodean la publicación de una novela determinan la forma en la que va a ser leída y cómo marca su trascendencia cultural. Al revisar el contexto sociopolítico de Colombia en la primera mitad del siglo XX, he comprendido el porqué de la literatura marginal en nuestro país y la manera en la que se ha consolidado la memoria colectiva nacional. Por eso este también es el momento indicado para hacer algo al respecto, porque, por lo menos en lo personal, siento que me he transformado a la hora de comprender a mi país, siento que he encontrado la razón del por qué su forma de actuar y de pensar. Con este proyecto espero contribuir con mi forma de darle algo a cambio. Rescatar algunas de las obras colombianas que se perdieron en una de los momentos más oscuros de su historia, momentos marcados por sangre, guerra, dolor y tristeza. En vez de sentir eso, quisiera que con esta novela se viera esperanza, oportunidad de cambio, valoración por nuestra producción cultural. Digo que me he transformado porque he ampliado mis horizontes literarios a través de lo editorial, y estoy empezando por mi propia casa: reconociendo las voces que fueron negadas aquí.

Con este proyecto espero estar abriéndole el camino a más personas que, como yo, se consideran híbridos o *outsiders* y no saben hacia dónde mirar. La carrera de Estudios Literarios nos enseña a tener unas capacidades de análisis, de crítica, de un modo de pensar que siempre va más allá de los textos. Lo que he descubierto a través de este trabajo es que a partir de ese conocimiento he podido emplear las herramientas que provee el énfasis editorial para hacer la reedición de esta novela. He construido una forma híbrida de *ver* el concepto de lo que es un libro. Se trata de ver la cantidad de opciones, de ideas que se pueden desarrollar a partir de la mezcla de estas dos formaciones. Realmente espero que existan más proyectos híbridos y que más seres híbridos se

atrevan a desarrollar sus ideas igualmente híbridas, porque creo que es lo que el mundo editorial necesita hoy en día.

Durante el proceso de *El cuarto sello* llegué a una conclusión importante sobre el trabajo editorial: detrás de la producción de un libro nunca hay una sola persona, se necesita de una buena relación entre muchas personas de diferentes medios con diferentes opiniones, críticas y perspectivas. Lo más importante es estar dispuesto a escuchar y aprender. La experiencia es la única forma en la que el editor llega a poder concebirse como tal, porque como comentaba Enrique Redel ningún editor nace aprendido, pero tiene que nacer con una disposición a *hacerse* como editor. Cada editor tiene una idea de cómo quiere que sea el libro en su cabeza, pero desafortunadamente nunca podrá ejecutar esa idea por sí mismo. El libro puede partir de la idea que ha construido el editor en su cabeza, pero esta es solo la base; a medida en que se encuentra con su comité editorial, con el corrector de estilo, con el diagramador, con el diseñador, y más importante, con su autor, ellos irán añadiendo sus visiones a la idea y así se volverá una forma tangible, y esa forma es la de un libro.

Lo más importante para mí de este proyecto es que sigue más allá de estas páginas, de esta carrera. El libro se está reeditando y se va a publicar, hará parte del catálogo de una editorial colombiana independiente. Algunos lo leerán, y espero que los otros libros que encontré puedan tener la misma oportunidad. Desafortunadamente no pude trabajar con Ignacio Gómez Dávila, no le pude comentar sobre su estilo, sobre las palabras que usó, sobre el desarrollo de sus personajes y el increíble desenlace de su novela. Tampoco pude mostrarle la tipografía escogida para el texto ni las propuestas de diseño inspiradas en Diana; no tuve ninguna retroalimentación sobre la portada escogida, ni me pudo hacer pataletas sobre cualquier cosa que no le haya gustado. Pero en mi cabeza siempre tuve presente su intención con la novela, el mensaje que quería transmitir, y me imaginaba qué comentarios podría haberme hecho respecto a mis decisiones editoriales. Realmente espero que le hubiera gustado la tercera edición de su novela.

5. BIBLIOGRAFÍA

- “A Brief History of the ‘Marber Grid’ –The layout that changed book covers forever.” (n.d.). Consultado en julio 20, 2016. Recuperado de The Book Design Blog: <http://thebookdesignblog.com/book-design-articles/history-marber-grid>
- Andrade, María Mercedes. (2011). *Ambivalent Desires, Representations of Modernity and Private Life in Colombia (1890s-1950s)*. Lanham: Bucknell University Press.
- (2006). “Más allá de la jaula de plata: mujer y modernización en la obra de Manuela Mallarino Isaacs, Juana Sánchez Lafaurie y Fabiola Aguirre”. *INTI, Revista de Literatura Hispánica* (63-64), pp. 199-216.
- Arango, Catalina. (2006, agosto). “El oficio del editor”. *El Malpensante*, edición núm. 72.
- Arias, Ricardo. (2011). *Historia de Colombia contemporánea (1920-2010)*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Bloom, Harold. (2012). *El canon occidental*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bourdieu, Pierre. (1967). Campo intelectual y proyecto creador. En P. Bourdieu, *Problemas del estructuralismo*. México D. F.: Siglo XXI.
- Bueres, Enrique. (2016, enero-marzo). “Enrique Redel: Los atributos del editor”. Consultado en julio 17, 2016, recuperado de *Editorial Impedimenta*: <http://impedimenta.es/media/blogs/prensa/Entrevista%20a%20Enrique.pdf?mtime=1457602971>
- Cobo Borda, Juan Gustavo. (1990). “Los pioneros de la edición en Colombia”. Consultado en junio 17, 2016, recuperado del *Banco de la República Actividad Cultural*: <http://www.banrepcultural.org/node/73021>
- Corral, Rodrigo. (2016, enero 11). “A Language of Images: Insights & Book Cover Design from Rodrigo Corral”. Consultado en Julio 20, 2016, de *Print Magazine*: <http://www.printmag.com/publication-design/a-language-of-images-insights-book-cover-design-from-rodrigo-corrall/>
- Curcio Altamar, Antonio. (1975). *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- “El año bibliográfico estadinense”. (1952, diciembre 28). *El Tiempo*, Suplemento Literario, p. 12. Recuperado de: <https://news.google.com/newspapers?nid=N2osnxbUuuUC&dat=19511230&prints ec=frontpage&hl=en>
- Fondebrider, Jorge. (2011, octubre 13). Manuel Borrás: “Esto no es un negocio: es mi vida”.

Consultado en julio 17, 2016, de la *Revista de Cultura* Ñ:
http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/no-ficcion/Pre-Textos-Manuel_Borras_0_568743140.html

G. G. P. (1952). Reseña sobre *El cuarto sello*. Consultado en julio 14, 2016, recuperado de la Revista Universidad de México:
http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/5800/public/5800-11198-1-PB.pdf

Gall, John. "Interview with Book Designer John Gall" (2012, septiembre 19). Consultado en julio 20, 2016, recuperado de *The Believer Mag*:
<http://logger.believmag.com/post/31859516897/interview-with-book-designer-john-gall>

Gómez Dávila, Ignacio. (1952). *El cuarto sello*. México: Impresiones Modernas.

------(1953). *Viernes 9*. México: Impresiones Modernas.

Gómez Saldarriaga, Daniela. (2016, febrero 12). "Libros para qué". Consultado en junio 28, 2016, recuperado de *Tragaluz Editores*: <http://www.tragaluzeditores.com/libros-para-que/>

Gómez, Martín. (2014). "La independencia en la edición colombiana: ¿una fuente de valor añadido o un simple eslogan?" En *Boletín Bibliográfico y Cultural Biblioteca Luis Ángel Arango*, vol. 48 (núm. 86), 15- 27.

Guzmán, Diana Paola. (2015). *Memoria y canon en las historias de la literatura colombiana (1867- 1944)*. Bogotá: Universidad Santo Tomás.

Lee, Jonathan. (2014, abril 14). "The Art of Independent Publishing". Consultado en julio 17, 2016, de *Guernica Magazine*: <https://www.guernicamag.com/interviews/the-art-of-independent-publishing/>

Maristain, Mónica. (2013, noviembre 24). "Editores independientes: Josefina Larragoiti y los libros para compartir y aprender conocimiento". Consultado en julio 17, 2016, recuperado de *Sin Embargo*: <http://www.sinembargo.mx/24-11-2013/823738>

Miles, Valerie. (2016, marzo). "Outsider". Consultado en julio 14, 2016, recuperado de la *Revista Granta*: <http://www.granta.com/es/2016/03/166/>

Moya, María Fernanda. (2009). "Editoriales españolas en América Latina. Un proceso de internacionalización secular". *Revista ICE*, julio-agosto 2009 (N.º 849), 65-77. Recuperado de: http://www.revistasice.com/CachePDF/ICE_849_6578_8847B920642349ACFD0111B6E4AF2C9D.pdf

Ortiz McCormick, Ricardo. (1951, diciembre 30). El año literario de 1951. *El Tiempo*, 9. Recuperado de:

<https://news.google.com/newspapers?nid=N2osnxbUuuUC&dat=19521228&prints ec=frontpage&hl=en>

Palet, Andrea. (n.d.). "El editor reticente". Consultado en julio 17, 2016, recuperado de Talento Editorial: <http://talentoeditorial.com/wp-content/uploads/2014/04/Palet.pdf>

Parra, Lisimaco. (1997). "La crisis de la élite". En Arango, L. G. *La crisis socio-política colombiana: un análisis no coyuntural de la coyuntura* (73-141). Bogotá: Centro de Estudios Sociales, Universidad Nacional de Colombia.

Pineda-Botero, Álvaro. (1995). *El reto de la crítica*. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial.

"Q&A with Coralie Bickford-Smith, Penguin Press". (2009, septiembre 15). Consultado en julio 20, 2016, recuperado de *The Casual Optimist*: <http://www.casualoptimist.com/blog/2009/09/15/q-a-with-coralie-bickford-smith-penguin-press/>

Said, Edward. (2004). *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona: Debate.

Samper Ortega, Daniel (1926). *La obsesión*. Bogotá: Casa editorial de Cromos.

Samuel, Benjamin. (2014, febrero 7). "How Independent Publishers Do More With Less". Consultado en julio 17, 2016, recuperado de *Publishers Weekly*: <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/columns-an-blogs/soapbox/article/60965-do-more-with-less.html>

Sanín Cano, Baldomero. (1944). *Letras colombianas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Sardiflor (pseudónimo). (2013, marzo 15). "Las editoriales más valientes". Consultado en julio 17, 2016, recuperado de *El Asombrario & Co.*: <http://elasombrario.com/las-editoriales-mas-valientes/>

Sharpe, Leslie T. y Gunther, Irene. (2005). *Manual de edición literaria y no literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.

Sojo, José Raimundo. (1953, agosto 30). "El novelista Ignacio Gómez Dávila". *El Tiempo*, Suplemento Literario. p. 14. Recuperado de: <https://news.google.com/newspapers?nid=N2osnxbUuuUC&dat=19530830&prints ec=frontpage&hl=en>

Valencia, Enrique. (1952, julio 26). "Reportaje con Ignacio Gómez Dávila". *Sábado*, p. 2.

Vargas, Lina. (2012, diciembre 19). "Especial independientes: los editores". Consultado en julio 17, 2016, recuperado de la *Revista Arcadia*: <http://www.revistaarcadia.com/impresas/especial/articulo/especial-independientes-editores/30756>

Warner, Brooke. (2016, marzo 11). "The New Indie and the Self-Publishing Revolution". Consultado en julio 17, 2016, recuperado de *Publishers Weekly*: <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/authors/pw-select/article/69603-the-new-indie-and-the-self-publishing-revolution.html>

Williams, Raymond Leslie. (1991). *Novela y poder en Colombia: 1844-1987*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

Zevelakis, Spyros. (2012, febrero 20). Beautiful Covers: An Interview With Chip Kidd. Consultado en julio 20, 2016, recuperado de Smashing Magazine: <https://www.smashingmagazine.com/2012/02/beautiful-covers-interview-chip-kidd/>