



**El *fucú* y la familia:  
el amor, lo sobrenatural y la historia  
nacional  
colombiana en dos cuentos cortos de  
Carlos Arturo Truque**

**Annie Mendoza, Ph.D.**  
*East Stroudsburg University of Pennsylvania*



## Resumen

Este ensayo es un análisis de dos cuentos cortos del escritor colombiano Carlos Arturo Truque (1927 – 1970) que examina cómo los espacios domésticos que él crea son influenciados por realidades sociales e históricas de Colombia. Por un lado, “Lo triste de vivir así” se mantiene fiel a una rica descripción realista al insistir en situaciones socio-históricas, mientras “Fucú” experimenta con una técnica al estilo de lo real maravilloso al proponer los efectos causados por la creencia en el hechizo del *fucú*, un maleficio cuya existencia sobrevive en la tradición oral de culturas afro-atlánticas y pacíficas. Este análisis explora circunstancias arraigadas en verdades sociales que indican una conexión específica con la historia colombiana, particularmente en cuanto a la marginalización de las comunidades afro-colombianas.

## Abstract

This essay is an analysis of two short stories by Carlos Arturo Truque (Colombia, 1927 – 1970) which examines how the domestic spaces that the writer creates in his works are influenced by social and historical realities in Colombia. On one hand, “Lo triste de vivir así” stays faithful to vivid realist descriptions, while “Fucú” experiments with the *real maravilloso* literary technique by centering the spell of the *fucú*, a curse whose existence survives in the oral traditions of Afro-Atlantic and Afro-Pacific communities. My analysis explores circumstances rooted in social realities that shed light on Colombian history, and in particular the marginalization of Afro-Colombian communities.

## Keywords / Palabras clave

Afro-Colombia

Colombia

fukú/fucú

hunger/hambre

race/raza

violence/violencia



## Introducción

En los cuentos cortos de Carlos Arturo Truque, las sutilezas presentadas conectan la historia nacional colombiana con las realidades del espacio doméstico. El talento de resumir una larga historia dentro de pocas páginas es uno de los estilos más característicos del cuentista colombiano, quien nació en Condotó-Chocó en 1927, y murió en 1970, a la joven edad de 42 años en Buenaventura-Valle del Cauca. Para incluir a Carlos Arturo Truque en la bibliografía nacional de la literatura colombiana, todos sus 25 cuentos—el cuerpo entero de su obra de ficción—se encuentran en la colección *Vivan los compañeros: Cuentos completos*, parte de la recopilación de 18 volúmenes de trabajos por escritores afrodescendientes, publicados en la *Biblioteca de Literatura Afrocolombiana* en el año 2010 por el Ministerio de Cultura de Colombia. Sin embargo, dentro de la crítica literaria, es muy escaso el análisis sobre el catálogo de cuentos breves de Truque. Históricamente, el canon literario hegemónico sólo les ha permitido a unos pocos escritores afro-colombianos entrada al reconocimiento nacional.<sup>1</sup> La manera estrecha de ver al canon crea un distanciamiento de las obras de Truque con el conocido catálogo literario nacional, por ende conservando a la identidad colombiana dominante dentro de algunas fijas medidas étnica-raciales que se basan entorno del blanqueamiento de la sociedad y de su historia nacional.<sup>2</sup>

Este ensayo examina dos cuentos cortos de Truque quien, de manera general, se ha quedado fuera de la corriente principal de las letras nacionales en Colombia. En mi evaluación, esto es por su identificación y subsecuente categorización como escritor afro-colombiano en un país que solo les ha abierto el espacio a pocos escritores afro-colombianos un lugar en el canon de la literatura colombiana, como los son Candelario Obeso (1849-1884), Jorge Artel (1909-1994) y Manuel Zapata Olivella (1920 – 2004) (ver nota a pie de página anterior). El examinar la obra de Carlos Arturo Truque trae a colación nuevas ideas sobre la narrativa, en particular su estilo único de captar toda una historia doméstica en conexión con una situación social, dentro de pocas páginas. Además, sus narrativas se vinculan con principales *leitmotifs* de la literatura afro-diaspórica del siglo veinte, por ejemplo el hambre y la falta de oportunidades en el siglo que siguió al final de la institución esclavista. En el capítulo dedicado a la vida y obra de Truque en *Treading the Ebony Path: Ideology and Violence in Contemporary Afro-Colombian Prose Fiction* (1987), Marvin A. Lewis, uno de los pocos críticos literarios que ha analizado la obra de Truque, llama al autor colombiano un “sintetizador literario” (“The Literary Synthesizer”), aludiendo así a la capacidad que Truque tenía de resumir una historia profunda dentro de un cuento de pocas páginas que gira entorno de un momento vital. Lewis cita la entrevista que J.M. Álvarez D’Orsonville le hizo a Truque en 1960 donde expresa esta necesidad de ser conciso, y la razón por la cual no todos pueden ser cuentistas: “[E]l cuento . . . es brevedad, es la síntesis de un momento vital. El buen cultivador del género sabe darle siempre la hondura necesaria, en unos cuantos trazos, a los caracteres que describe y la



intensidad suficiente a cualquier episodio de la vida, por sencillo y vulgar que sea” (16, *Vivan los compañeros, cuentos cortos*).<sup>3</sup>

En los dos cuadros que considero aquí, los momentos vitales del presente están atados al pasado de manera sintetizada, y a través de este sincretismo aparece un comentario sutil, pero abierto y honesto, sobre las condiciones sufridas por comunidades marginadas. Este ensayo detalla y analiza las sutilezas que nos da Truque en sus cuadros de la vida cotidiana y cómo la dinámica entre los protagonistas es afectada por situaciones diarias—como la pobreza y el hambre—puestas en su lugar por circunstancias históricas y políticas. Ambos cuentos señalan una verdad diferente, pero atada a esta raíz común de la historia nacional.

### **La presencia del *fucú* en un cuento de la costa pacífica colombiana**

En específico, la persistencia del hambre, el rompimiento del amor y la desesperación o la falta de esperanza por un mejoramiento individual y social se observa claramente en el cuento “Fucú.” “Fucú” apareció por primera vez en la revista *Lámpara* en 1969, un año antes de la muerte de Truque. En “Fucú” el protagonista principal—Emiliano Torreblanca—está en medio del intento de recuperar su vida como el capitán venerado del barco “La Marianita,” nombrado por la mujer a quien conoció en una expedición marinera y que ahora comparte su vida. Según los que viven en el puerto pesquero de la narrativa, La Marianita se está descomponiendo física y metafóricamente, el resultado de la creencia en el hechizo del *fucú*, la cual indica que ningún hombre debe nombrar su bote en honor a una mujer. La fusión entre mujer/barco/mar es obvio por la dualidad del nombre *Mariana*, algo que enfatiza la característica del recurso real-maravilloso del cuento, ya que al enamorarse de Mariana y a la vez, estar en el mar a bordo de La Marianita, el destino fatal del hombre estaba marcado.

La narración nos revela que tanto Emiliano como La Marianita están atados al hechizo del “fucú,” y por ende, ningún otro marinero debería poner pie en el barco. Moviéndose entre la narración de tercera persona y el diálogo escrito en la vernácula coloquial de la costa pacífica, la creencia en lo sobrenatural se resume así por parte de los marineros cuando se enteran de que Mariana visita la nave: “Barco que lleva mujé, le cae fucú... ¡Y los marineros se salan...! ¡Por onde andan hay tormenta...!” y, en otro momento “Ahí no; en ese no; está salao. Quizque el capitán metió una mujé a bordo y que le cayó fucú” (122). Mientras tanto, la verdadera mujer de carne y hueso—Mariana—ya no se sostiene por el homenaje superficial simbolizado por “La Marianita.” Cansada de vivir pobre y con hambre, las tensiones estallan entre Mariana y el ex-capitán cuando varios extraños le ofrecen comprar el bote para convertir el navío en chatarra. La idea le parece genial a Mariana, y la solución esperada por su predicamento indeseable. Sin embargo, Emiliano no está dispuesto a venderlo, ya que no se imagina en ninguna profesión distinta a ser el capitán de su propia nave. El lector sigue la imaginación de Emiliano, mientras se pregunta cómo sería tratado si fuera, por ejemplo, un cantinero. Tales pensamientos se desechan fácilmente cuando asume que tal vocación no le traerá el mismo respeto que antes tenía



encabezando La Marianita. El paralelo entre la relación con Mariana-mujer y Marianita-bote es obvio y constante. Truque juega con el lenguaje para borrar la línea entre mujer de carne y hueso y máquina a la cual le ha caído el hechizo del fucú.

Truque también nos presenta la creencia en el hechizo del fucú y las tradiciones de comunidades cuyas historias perduran oralmente; particularmente, la tradición oral cuentista es característica de comunidades indígenas, africanas y de la diáspora africana. Estas circulaciones de creencias y tradiciones africanas enfatizan el poder sobreviviente entre un continente y el otro. La imagen del barco como el vehículo que transporta el fucú en el cuento de Truque forma una conexión con el símbolo de la travesía intermedia del atlántico utilizado por Paul Gilroy en el capítulo “The Black Atlantic as a Counterculture of Modernity” dentro de su texto reconocido *The Black Atlantic* (1993). Para Gilroy, la imagen del barco enfatiza estos lazos culturales, políticos y sociales con África, y el transporte de ideas y creencias que el barco lleva consigo:

The image of the ship—a living, micro-cultural, micro-political system in motion—is especially important for historical and theoretical reasons . . . Ships immediately focus attention on the middle passage, on the various projects for redemptive return to an African homeland, on the circulation of ideas and activists as well as the movement of key cultural and political artefacts. . . (4).

Esencialmente, la imagen del barco empleado por Gilroy nos demuestra el vehículo que ha permitido esa circulación de artefactos e ideas culturales traídas de África. De esta manera, literalmente tenemos que pensar en la extensión del barco, el paso por el Atlántico y su subsecuente extensión al Pacífico para la presente situación en el “Fucú” de Truque, ya que el hechizo diaspórico es visualizado por la gente del pueblo a través de un barco, enfoque principal de la historia.

El cuento “Fucú” también es importante para el público contemporáneo, ya que el hechizo del fucú apareció cuatro décadas después de la publicación del cuento de Truque en una versión que recibió fama mundial: la novela *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007) por el escritor dominicano-americano Junot Díaz. Merecidamente, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*—cuyo fukú se escribe con “k”—llegó a ser un *bestseller* internacional, y obtuvo el Premio Pulitzer el año siguiente. El fukú de Díaz representa la historia de la República Dominicana, y de la influencia interminable de la dictadura sangrienta de Rafael Leónidas Trujillo (1930 - 1961). Para hacer esta tarea, Díaz logró que se conectara concisamente la saga de varias generaciones de la familia Cabral/De León—y en especial de sus triunfos y fallas con el amor—a la historia nacional dominicana. Específicamente, la creencia en el hechizo del fukú ocurre en cada generación de los Cabrales/De Leones y gira en torno a la conexión del sobrenatural con lo tangible: aunque los personajes de *Oscar Wao* pueden dudar la existencia del *fukú*, la narración enfatiza la omnipresencia de su efecto.<sup>4</sup> También en el “Fucú” de Carlos Arturo Truque, es interesante ver un paralelo interpretativo con el fukú dominicano de Díaz y algunas distintas formas de acercarse literariamente a este hechizo en Colombia al final de los años



60. Mientras el fukú de Díaz había sido traído desde África, permaneciendo luego en las Antillas caribeñas, hasta llegar a sobrevivir entre la diáspora dominicana al noreste de los Estados Unidos (según la interpretación de Díaz desde la primera página de *Oscar Wao*) (Díaz, 1), el “Fucú” de Truque, también traído de África, llega a formar parte de la cultura en un puerto pesquero de la costa pacífica colombiana, y por medio de la narración se asume que es una creencia que ha perdurado por generaciones también. Es así cómo se enfatiza la característica caribeña de un país como Colombia, donde sobreviven los restos de la institución de la esclavitud de la cultura atlántica en las costas del Pacífico. No hay que olvidar que la puerta principal de la esclavitud para la región suramericana fue Cartagena de Indias en Columbia.

La supervivencia de estas creencias en algo sobrenatural no se podía haber mantenido si no fuera por la tradición oral africana. Por ende, la producción literaria de esta tradición oral del fucú implica la descripción impresa de elementos real-maravillosos dentro de las realidades históricas y sociales. *Lo real-maravilloso* es un término literario acuñado por el novelista cubano Alejo Carpentier en el prólogo de *Reino de este mundo* (1949); se aproxima a una manera de definir a América Latina por el punto de vista de comunidades colonizadas. En este prólogo, Carpentier declara que lo “real maravilloso” es “patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías” y “una sucesión de hechos extraordinarios,” (3) haciendo que de esta forma se explique ciertos acontecimientos atados a la naturaleza y a los rituales autóctonos de la tierra, de la gente y de la sociedad americana, que en otros lugares, como Europa, no tendrían posibilidad de existir. Mi interpretación del hechizo en el que se centra “Fucú” es que Truque utiliza aquí esta estrategia narrativa de lo real maravilloso, propia de Latinoamérica, donde un suceso extraordinario se basa en la fe y las creencias (muchas veces religiosas, pero no necesaria o estrictamente restringida a un dogma específico) de un individuo o de las comunidades a las que pertenecen.<sup>5</sup> Es de entender que la característica de describir un cuento oral de forma escrita no es para esencializar o reducir la realidad de cierto lugar, en este caso la costa pacífica colombiana. El potencial en este tipo de narración real-maravillosa es de darle vida a algo que generalmente no lo tiene, y de describir algo de manera sobrenatural, como por ejemplo, la existencia de poderes mágicos unidos a una comunidad específica.

Se debe sobreentender que estas características no son particulares de Latinoamérica. Además, es importante reconocer que ha existido la tendencia de catalogar este tipo de narración dentro del *realismo mágico*. Desde la época de los escritores del llamado *boom* literario de los años 60, y por supuesto, desde la publicación de *Cien años de soledad* (1967) por Gabriel García Márquez, esta frase ha llegado al nivel del cliché más repetido en conexión con la literatura latinoamericana.<sup>6</sup> Sin embargo, mi propósito aquí no es de discutir el significado del término que se podría aplicar a la descripción escrita de tradiciones o leyendas orales, sino de hablar sobre el *reconocimiento* de tales tradiciones culturales usadas para enfatizar una situación histórica-social. Como en la gran mayoría de



los cuentos de Truque, en “Fucú” también se aprecia la lucha de clases y cómo se conecta a la marginación étnica y racial en Colombia. La presencia del hechizo del fucú—y todos los elementos espirituales que subrayan su existencia—sirve aquí para delinear la cultura africana en una circunstancia actual, que dentro del contexto del continente americano lleva consigo los remanentes de la violenta historia de la esclavitud.

Otro paralelo que forma parte de “Fucú” es un elemento irrefutable con “Lo triste de vivir así” que analizo más adelante: la tensión entre la pareja está arraigada en la falta de dinero. En ambos cuentos, es una mujer quien intenta encontrar una solución lógica al dilema presentado. En el caso de “Fucú,” la mujer desea que se haga algo productivo con el barco oxidado. Estas esperanzas chocan con los deseos de Emiliano por mantener su orgullo y sentido de mérito firmemente asociado con su nave: él no desea ser nada más que el capitán de su propio barco tanto en el sentido literal como figurativo. La falta de oportunidades en las regiones costeras de Colombia está indudablemente enraizada en las jerarquías coloniales mantenidas en su lugar desde que los puertos marineros eran centros concurridos de comercio que simbolizaban las riquezas de la corona española. Por ende, el hambre aparece como una pestilencia también en “Fucú.” Según los del pueblo que creen en el fucú, el hambre que esta pareja sufre es un efecto del hechizo. Pero, la mujer aquí no le presta atención a la superstición y mira a su situación con ojos realistas. Mariana, al proponer la venta de la nave pregunta a Emiliano retóricamente “¿Cuándo? ¿Cuándo ya estemos hambrientos y desnudos?” (124).

Es digno de enfatizar aquí que el tema del hambre es un motivo repetido en muchos ejemplos de la literatura afro-diaspórica del hemisferio americano en el siglo veinte. Por ejemplo, en *Black Boy* (1945), las elogiadas memorias del estadounidense Richard Wright (1908-1960), el autor traza su vida desde su nacimiento en el estado sureño de Mississippi hasta su juventud al mudarse con su familia a Chicago, una de las ciudades más grandes en el norte de los Estados Unidos. El hambre extrema experimentada por la familia del joven Richard es el sentimiento decisivo que los empuja a abandonar el sur en la época de Jim Crow para encontrar mejores oportunidades en otro lugar. En la novela, el concepto del hambre que se explora a lo largo de este *bildungsroman* es tanto físico y literal como metafórico. En forma apropiada, *American Hunger* es el nombre original que Wright dio al manuscrito de *Black Boy*. Según el estudio de Kadeshia Matthews “Black Boy No More?: Violence and the Flight from Blackness in Richard Wright’s *Native Son*” (2014) el concepto del hambre es el hilo principal de la historia:

Richard finds the various Mississippi and Tennessee communities he lives in neither nourishing nor sustaining, as indicated by Wright's original manuscript title, *American Hunger*. Physical, emotional, and intellectual deprivation define his nineteen years in the South, and he flees this world without regret at his first opportunity (6).

Los personajes de *Black Boy* y “Fucú” encuentran un paralelo entre Richard y Emiliano: el hambre constante, no solo por la falta de comida, sino por carecer de sustentación intelectual, a causa de las barreras impuestas históricamente a su mejoramiento individual.



Otro ejemplo del tema del hambre dentro de las letras afro-diaspóricas viene de un compatriota y contemporáneo de Truque: el antes mencionado Arnoldo Palacios en su obra maestra *Las estrellas son negras* (1949). Esta novela que gira en torno de una familia chocoana en Quibdó se separa en cuatro sub-libros, el primero nombrado, reveladoramente, “Hambre.” Marvin A. Lewis analiza *Las estrellas son negras* dentro de su texto *Treading the Ebony Path* (1987) en su capítulo dedicado a Palacios llamado, acertadamente, “Colombian Hunger,” resaltando así la existencia de este tema en la lucha del pueblo chocoano en Colombia. Palacios y Truque tienen en común que sus narrativas están hechas desde la perspectiva del marginado y las víctimas sociales de siglos de inequidades. Sobre este aspecto, Lewis dice:

There is a constant struggle on the part of blacks and the poor to overcome the historical biases and attitudes that are imposed by the ruling class in an effort to negate the self-worth and dignity of the less fortunate. Therefore, both vertical and horizontal violence are integral thematic elements in Palacio’s work” (16).

Son estas dos caras de la violencia—la social/vertical y la doméstica/horizontal—que se simbolizan a través del hambre, un estado físico atado a la desesperación que sienten tanto los protagonistas de “El encuentro” como de *Las estrellas son negras*. Los protagonistas de Truque algunas veces manifiestan su hambre a través de una violencia en contra de los seres de su misma familia, mientras para Palacios, sus personajes llevan a cabo esta violencia en contra de otras personas afro en su misma situación exasperada. Estas experiencias, como dice Lewis, resumen una gran parte de la continua lucha que ha sufrido la comunidad afro en Colombia: “. . . a great deal of Afro-Colombian literature is bound up with the historic patterns of economic and social oppression that blacks have undergone from slavery to the present” (16). Esta conciencia social se aplicaría también al trabajo de Richard Wright y muchos más de las letras afro-diaspóricas del hemisferio, incluyendo tanto a Latinoamérica como a los Estados Unidos. Al igual que el uso del hambre por Truque, esta condición física funciona en los ejemplos de Wright y Palacios como una agitación más allá de lo corporal, es un deseo psicológico para un mejoramiento personal, familiar y social.

En efecto, Lewis, quien también analiza brevemente “Fucú” habla de estas tomas de conciencia y el peso psicológico para cada protagonista: “Fucú” is a tale of superstition and pride. Retrospectively, the narrative assesses the decisions of Emiliano Torreblanca, an ex-ship’s captain who goes often to the seashore to observe the decaying remains of his boat, *La Marianita*” (1987; 56 - 57). Por ende, Torreblanca termina irónicamente menos enamorado con la verdadera mujer Mariana y más con el barco y las memorias de haber sido su capitán, confirmando así la pestilencia de la nave pudriéndose y el poder del hechizo sobre el amor. El tema concluye con el “fucú” apoderándose de su vida: al darse cuenta que ha perdido a ambas Marianas para siempre—las dos víctimas del descuido de Emiliano—la narración concluye: “Por esta razón viene a ver a la otra *Marianita* volcada



sobre el lodo; esta no saldrá para ningún puerto. La ata el fucú, maldición de mujer sobre hierros carcomidos” (124). Mientras los ojos de Torreblanca están hipnotizados por el mar y las posibilidades fuera de su alcance, la mujer Mariana lo abandona a la vez que “La Marianita” se descompone en el puerto del pueblo quien también es testigo de su putrefacción; una representación física del hechizo del “fucú” que ha agobiado la existencia de Torreblanca.

### **Los papeles convencionales entre géneros y la ruptura del amor**

El efecto del espacio limitado, el hambre constante y la falta de recursos son temas centrales también en el segundo cuento que analizo aquí. Publicado por primera vez en la colección *Granizada y otros cuentos* en 1953, “Lo triste de vivir así” tiene un comentario político más directo que “Fucú”, ya que las palabras utilizadas por los protagonistas nombran algunos personajes históricos verdaderos y circunstancias sociales. En “Lo triste de vivir así” nos acercamos a cuatro personajes: un hombre, su mujer cuyo nombre es Amalia, y sus dos hijos, Antonio y Alicia. El hombre sin nombre está consumido por la incertidumbre de su circunstancia económica. El hecho de que sea anónimo en sí es bastante revelador, ya que podría ser un comentario sobre su invisibilidad social a la vez de la posición económica-social de millones de hombres como él. Este personaje se asemeja al de varios otros personajes en los cuentos de Truque, por ejemplo el de Alonso en “El encuentro” (1973) por la situación laboral y doméstica que lo rodea, y además, por ser presentado dentro de un breve espacio cronológico de nada más una tarde, tal vez una hora si mucho, a pesar de que la historia personal es de muchos años.<sup>7</sup> A diferencia de “El encuentro” o “Fucú,” sin embargo, la narración es de primera persona, y nos deja así acercarnos más íntimamente a nuestro protagonista principal anónimo. La situación la conocemos como una temática típica de Truque: la figura paterna de la casa—el hombre sin nombre en este caso—regresa a su hogar tras un día de *no* trabajar para confrontar la insatisfacción de la mujer por la realidad en que se encuentran. Hay un ambiente de conflicto y descontento matrimonial. Los diálogos cortos entre la pareja subrayan la tensión existente. El disgusto que Amalia siente a causa de la pobreza está en el aire, a pesar de que el esposo no le ha compartido la realidad, no ha trabajado por seis meses y los ahorros se están agotando rápidamente.

El hombre esconde esta verdad de su mujer a causa del miedo, el miedo de lo que ella pensará de él y tal vez el miedo de confrontar la realidad que le puede ser difícil, sino imposible, de cambiar. El esposo ya siente que Amalia lo odia, lo cual añade a su complejo de baja autoestima. Considera abandonar el hogar para siempre, pero sus valores y conciencia no se lo permiten, ya que en realidad lo limita el amor de padre por hijos adolescentes, Antonio y Alicia. En cuanto a ellos, a pesar de amarlos porque son sus hijos, él no tiene esperanzas de avanzar profesionalmente en la vida, en especial porque no puede proveerles ninguna oportunidad educativa. Sobre Antonio piensa:



Es un gran muchacho . . . Lástima que tenga que ser un Don Nadie igual a mí. Porque ¿qué puedo darle yo? Nada. Lo mismo que me dio mi padre y lo mismo que le dieron a él: el derecho a morirse de hambre, la libertad de tener nada como pertenencia. Cuando nosotros vinimos ya alguien había hecho un reparto y en él no figurábamos nosotros (172).

De esta forma el padre une su pasado de escasos recursos, el esperado destino fatal del pequeño y su propio auto-desprecio. El rendirse al status quo por parte del protagonista permite al lector considerar las verdaderas barreras que han sido impuestas históricamente, creando aún muros mentales donde el ciudadano común piensa que está sentenciado a aceptar su situación social sin posibilidad de mejoramiento personal.

A pesar de su falta de educación formal, el protagonista sí mantiene un punto de vista crítico con sus propias opiniones hacia la situación nacional. Esta característica se aprecia a través de su admiración y constante lectura de la literatura de José María Vargas Vila Bonilla (Bogotá, 1860 – 1930, Barcelona, España), escritor colombiano de ensayos políticos y novelas, quien fue censurado a lo largo de varias décadas por considerarse radical en su época. La presencia de la literatura de Vargas Vila es de los pocos usos de una verdadera figura histórica en los cuentos de Truque. Tal apariencia es bastante reveladora, ya que por un lado, Vargas Vila era conocido por sus opiniones liberales que transmitía a través de su obra y las revistas que él fundaba. En las décadas en que estuvo activo, se categorizaba como “extremista” porque hablaba en contra del gobierno conservador y de la iglesia. Su bibliografía fue censurada a lo largo de muchas décadas, en especial durante la hegemonía conservadora de 1886 – 1930. Estas controversias sin duda también ayudaron a que se considerara bastante popular por algunos lectores. Aparte de sus puntos de vista en contra del gobierno conservador que dominaba a Colombia, también es conocido por sus opiniones misóginas. En las últimas décadas, ha sido analizado por muchos escritores en Colombia como un ejemplo de la conexión entre la política dirigida por hombres y en contra de las mujeres y su mejoramiento social.<sup>8</sup> Para el personaje principal de este cuento, el cinismo que guarda Vargas Vila hacia la mujer es lo que más le llama la atención:

De repente recuerdo que debajo de la almohada guardo una novela de Vargas Vila. La saco y abro una página, al azar, que ya me sé de memoria. ¡Qué mal habla este hombre de las mujeres! Será por eso que le hallo tanto placer a su lectura; es una forma inconsciente de vengarme de los insultos de la mía (171).

Es en este momento donde el hombre entrelaza el odio que ha comenzado a desarrollar hacia su mujer con el abuso doméstico verbal que ocurre cada día más en su casa. Gracias a la influencia de Vargas Vila, ignora el comportamiento de Amalia, y hasta le da lástima por ella al portarse así; tanto el escritor (Vargas Vila) como su lector (el hombre anónimo) creen que la mujer, por naturaleza, carece de la capacidad de razonar de otra manera.

La alusión a Vargas Vila en este texto es de mucha utilidad, ya que le permite al autor establecer una relación entre las jerarquías de género con la política del momento. En su época, Vargas Vila, al ser censurado por el gobierno por sus palabras en contra de la iglesia



y su influencia en la política, parecía en la superficie como una persona con conciencia social. Pero la representación de las mujeres que él apoyaba no sólo era conforme sino atrasada para alguien quien se suponía que estuviera al frente del liberalismo radical. Entonces, el uso de esta figura es bastante estratégica por parte de Truque porque insiste en el hecho de que el hombre de este cuadro doméstico no ha tenido la oportunidad de obtener una educación formal, dejando que se “eduque” entonces por un tipo de literatura que de manera ligera parece que mantiene el desarrollo social del país como valor principal. Sabemos que el hombre anónimo de este cuento sí es capaz de pensar críticamente en cuanto a la situación del país, ya que, como se ha mencionado antes, él mismo se pregunta qué le puede dar a su hijo, y se contesta con la misma “nada” que le fue dada a él tomando conciencia de la repetición de la historia. Sin embargo, la ideología dominante, apoyada por alguien como Vargas Vila—categorizado como pensador progresista—lo predispone a apoyar la doctrina misógina del momento.

Otro elemento que subraya la referencia histórica y la ideología conservadora en general es la presencia del periódico. Cuando Amalia se da cuenta de que su esposo es lector de la obra de Vargas Vila se enfurece y le tira una copia de *El Patriota*.<sup>9</sup> Como un símbolo del régimen que mantiene a los protagonistas de este cuadro en su posición socialmente marginada, el periódico es descrito por tener la imagen del mandatario del momento en la portada. Podemos especular, por la fecha de publicación y de la posible escritura del cuento, que el presidente al cual se refería era Laureano Gómez Castro (1889 – 1965) quien gobernó al país bajo el partido conservador entre 1950 – 1953.<sup>10</sup> Esto nos lleva directamente a las opiniones del esposo: “Este hombre, pienso, es como un vomitivo. No es sino verlo y darme náuseas. A este lo odio más que a mi mujer. Tengo la convicción de que mis desgracias se reparten por igual entre este hijo de perra y ella” (174). Entonces, el lector de “Lo triste de vivir así,” en especial los que tuvieron la oportunidad de ser de los primeros lectores en 1953, evocan la agitación social del país al leer los pensamientos del protagonista principal hacia el presidente. Justo tras este gesto, el personaje sueña con lo que le diría al presidente del país, si tuviera esta oportunidad, y cómo le reclamaría por la situación de los hijos: “. . . ¿qué destino reserva para ellos? Yo mismo le respondería: ella, la pequeña, llegará a ser buena prostituta y él, Antonio, un gran cabrón y ratero. No alcanzo a ver más . . .” (174). Luego, Amalia, quien no puede leer, le pide a su marido: “Lee en voz alta. ¿Qué dice? Quiero oír” (174). Al resumir las falsas promesas declaradas en el periódico, se siente empujado a revelar a su esposa que ha perdido su trabajo. Para combatir la cólera que le conmueve a Amalia, y también para no entrar en otra disputa verbal y tal vez física, el esposo inmediatamente le miente y dice que ya ha encontrado otro trabajo. Rápidamente la reacción de Amalia se torna de la ira hacia el alivio, y se siente obligada a encender una vela en honor a la Virgen María. Los últimos pensamientos que el personaje comparte con el lector son:

Esta sí es una mula. Bien jodidos y gastando la plata en velas. ¿Será que no vislumbra que estos diez centavos son pan que se tira a la calle? ¿Pan para Alicia, para Antonio,

para ella o para mí? . . . Hoy no quiero decirle nada. Salgo a la calle porque esta casa me está ahogando. Aquí no hay paz mientras esté mi mujer. Tomo el camino del parque mientras están mis iguales (175).

Aquí se subraya la clara referencia a las creencias religiosas y cómo entran a tener poder dentro de las situaciones laborales y domésticas: la religión toma la posición superior, y hasta supera el dinero necesario para sobrevivir. Pero la necesidad del hombre de ir al parque para encontrarse con sus “iguales”—los que, como él, están desempleados por circunstancias sociales—también nos recuerda que la tensión descrita en este cuadro llega a una conclusión similar a la del “Fucú”: el hombre escoge la fidelidad al barco, mientras la mujer tiene que recoger los pedazos del hogar fragmentado.

Para concluir la discusión sobre este último cuento, no se puede negar o ignorar la situación del abuso doméstico, de la violencia cotidiana entre la disciplina de la madre a los hijos, y de la insinuación de una violencia entre cada parte de la pareja. En un momento clave el esposo dice que tiene miedo de Amalia, y en otro momento, ella se queda asustada al sentirse amenazada por su pareja: “He apretado los puños sin quererlo y los tiendo hacia mi mujer. Ella se asusta y abre unos ojos de estupor que me hacen volver a mis cabales” (174). Es importante notar que Truque da un ejemplo más claro de la violencia doméstica en “Lo triste de vivir así” que en “Fucú.” Es obvio que el sentimiento del hambre, que también tiene un papel principal, empuja a la constante tensión ya que es emblemático de la lucha por sobrevivir. Se podría interpretar que la violencia doméstica es una reproducción de la violencia institucional y social, y que en sí es un sobrante de los siglos de esclavitud. De esta manera, otro paralelo con *Black Boy* de Richard Wright, analizado arriba, es apropiado. En *Black Boy*, el adolescente Richard también experimenta castigos de manera violenta. Sobre la descripción de estos episodios, Paul Gilroy, en el capítulo dedicado a la vida y obra del escritor sureño en *The Black Atlantic* (1993), propone:

Wright connected the violence found in the private, domestic sphere to the ritual, public brutality that was a means of political administration in the South. This public terror did more than help create conditions in which private violence could thrive. It was shadowed by the domestic authoritarianism and violence which it also required if the racially coercive social order was to function smoothly. Both varieties of brutality were shaped by the active residues of slave society in which lines between public and private became hard to draw (175).

En efecto, tal análisis tiene una importancia relacionada también en este estudio, ya que el hambre empuja a los personajes de Truque a actuar de maneras fuera de la razón, haciendo que se repita y se reinvente la violencia social en el espacio del hogar: de nuevo la violencia vertical se repite de manera horizontal. Esto tiene dos funciones: primero, enfatiza la brutalidad personal llevada a cabo de manera social por siglos, y segundo, crea el rompimiento de la pareja amorosa, y por ende, la unidad familiar nuclear. La narración del esposo destaca lo cansado que está de Amalia, más que nada al ser ella la agente de la violencia en contra de los niños, sin pensar que él también contribuye a esta violencia al



menospreciarla, mentirle y no pensar en ella como su igual. Es este sentimiento que empuja al esposo a abandonar el espacio al final de la historia. La línea final del cuento ata la breve situación al título y tal vez una forma de hacerle un desafío al lector de la década de los cincuenta en Colombia cuando, de segunda persona, se dirige a este lector y le declara: “Usted no conoce lo triste de vivir así” (175).

El mundo del protagonista de “Lo triste de vivir así” es poco prometedor. El esposo aquí no guarda esperanza de cambiar este mundo, aunque está atento al clima político y social. Sin embargo, él sí critica el ambiente creado por los funcionarios del momento y no mantiene ningún arrepentimiento personal en cuanto a su situación, ya que entiende que vive dentro de unos parámetros socialmente enfrentados en contra de él—sea por su pobreza, clase social o, lo que podemos asumir al saber más sobre la obra de Truque, por su raza—que lo marginan de poder acceder a un mejoramiento personal o para su familia. Pero, a la vez, sus opiniones en contra de las mujeres no le permitirían buscar una verdadera libertad para todos los que han sido privados de un desarrollo personal y social. Al creer que su mujer es un ser inferior, se priva de una evolución para él y el resto de su familia, y por ende, mantiene a sus hijos dentro del mismo ciclo limitado, cuya existencia ya reconoce. Al declararle al lector, en un momento *brechtiano*— “Usted no conoce lo triste de vivir así” —nos hace entender que él está consciente de su situación. Irónicamente no entiende que el comenzar a pensar en su esposa como un ser igual sería el primer paso de superar estas barreras. Entonces este tomo de conciencia es, tal vez, la afirmación para querer fomentar un mejoramiento social para las siguientes generaciones.

### **Conclusión**

En los dos cuentos analizados, existe un intento por los protagonistas principales de romper el encierro social perpetuado por las faltas de oportunidades para las personas como ellos, marginados por razones de clase social y de raza. Emiliano de “Fucú” trata de controlar su propio destino a pesar de las fuerzas históricas y sobrenaturales en su contra. El hombre anónimo de “Lo triste de vivir así” intenta auto-educarse, sin entender que a la vez que ha creado su propia conciencia social, mantiene a su otra mitad en el rol secundario impuesto por la ideología hegemónica-patriarcal, y, por ende no deja que ella se entere o se involucre en ningún mejoramiento del espacio doméstico. “Lo triste de vivir así” termina con el hombre de la casa abandonando el espacio doméstico, mientras en el “Fucú” es la mujer que se va de la casa cuando el hombre decide unirse con el navío en vez de ella. Ambos cuentos nos muestran un espacio doméstico fracasado, y se leen como un comentario del rompimiento de la unidad familiar y el amor a la vez que continúan con los temas del hambre y la privación de derechos civiles. Estas narraciones donde se cruzan la situación de la pobreza en Colombia con la historia nacional son ejemplos de las convicciones sociales de Truque como escritor afro-colombiano, algo que se aprecia también en los antes-mencionados Arnoldo Palacios, Manuel Zapata-Olivella y Jorge Artel, entre otros. Al respecto, Marvin A. Lewis (1987) ha señalado:



The word *Afro-Colombian* is used [in this study] to suggest that these writers recognize the importance of their ethnic backgrounds in the development of their literary creations and in the manner in which they relate to Colombian society. They are faced with the task of writing both as Colombians and as blacks. This creates a unique problem of duality of perspective since they cannot separate the situation of poor blacks from that of the majority of destitute Colombians. Therefore, the issue in the literature becomes one of balancing class/caste against ethnicity, with the realization by the authors that, for Afro-Colombians, the class problem is compounded by one of color (2).

Precisamente, “Lo triste de vivir así” de manera más obvia, y “Fucú” de forma sutil, muestran la falta de alternativas accesibles para muchas comunidades, victimizadas históricamente por la institución de prácticas racistas y clasistas. Por medio del cuento corto, la discusión que Carlos Arturo Truque propone al presentar el amor fracturado por el hambre y la pobreza revelan su propia preocupación por reevaluar la historia y la identidad nacional. “Fucú” y “Lo triste de vivir así” representan la relación compleja entre estos factores de raza, clase y también de violencia, a la vez que describen cómo estas condiciones sociales y domésticas están interrelacionadas. Truque retrata la imagen del amor, o el detrimento de una situación amorosa, por culpa de circunstancias arraigadas en verdades sociales que indican una conexión específica con la historia colombiana y los restos de la institución de la esclavitud. Estos dos cuentos breves, al igual que todos sus esfuerzos literarios, certifican la conciencia de Carlos Arturo Truque como escritor atento a estas interconexiones dentro de Colombia durante la época en que él escribía. Y para el lector contemporáneo de estas historias, la exploración de estos factores puede ser relacionada con situaciones actuales a nivel universal.



## NOTAS

1. Entre ellos, los más célebres escritores afro-colombianos son Candelario Obeso (1849-1884), Jorge Artel (1909-1994), Manuel Zapata Olivella (1920 – 2004), Arnoldo Palacios (1924 – 2015) y Oscar Collazos (1942 – 2015). La obra de cada uno, como la de Carlos Arturo Truque, fue reconocida con ejemplares individuales en la *Biblioteca de Literatura Afrocolombiana* publicado por el Ministerio de Cultura de Colombia 2010. Es obvio, y digno de enfatizar la falta de *mujeres* afro-colombianas entre el canon de los más reconocidos escritores afro. Solo una mujer tuvo un ejemplar individual en la colección de la *Biblioteca de Literatura Afrocolombiana*: Hazel Robinson Abrahams (n. 1935) con su novela *No give up, maan! ¡No te rindas!* (publicación original 2002). Aun así, la colección de la *Biblioteca de Literatura Afrocolombiana* incluyó la *Antología de mujeres poetas afrocolombianas* con 58 mujeres poetas que nacieron entre las primeras décadas del siglo veinte hasta la década de los ochenta. Entre estas poetas se encuentran Colombia Truque Vélez, Sonia Nadhezda Truque e Yvonne América Truque, hijas de Carlos Arturo Truque.

2. Esta idea es uno de los puntos de partida para Laurence E. Prescott quien en “Perfil histórico del autor afrocolombiano: problemas y perspectivas” (1996) destaca que “no son pocos los ciudadanos afro-colombianos que, decididos a lucir sus talentos literarios y capacidades intelectuales y a conquistar un merecido lugar de respeto dentro de la cultura nacional, han insistido en incluir su voz dentro de la lírica nacional. Eso explica que escriban y publiquen obras que expresan no sólo su yo íntimo —sentimientos, emociones e inquietudes—, sino también los valores, problemas y aspiraciones de su etnia y de su región” (105).

3. Reproduzco aquí parte de la entrevista que D’Orsonville le hizo a Truque, citada en el prólogo de *Vivan los compañeros* (2010). Marvin A. Lewis en *Treading the Ebony Path* (1987) también cita parte de la entrevista, traducida al inglés.

4. Uno de los momentos más reveladores sobre la omnipotencia del *fukú* en la novela de Díaz viene al principio de la obra cuando, al conectar la historia del hechizo y su capacidad de extenderse a través de varias generaciones, el narrador de *Oscar Wao* dice “[I]t’s perfectly fine if you don’t believe in these “superstitions.” In fact, it’s better than fine—it’s perfect. Because no matter what you believe, *fukú* believes in you (5).

5. En “The Boom of the Latin American novel” por John King (2005), el escritor explica cómo Carpentier desarrolló el concepto de “lo real maravilloso americano”: Carpentier had been closest to the surrealists in the late 1920s and early 1930s in Paris and shared their interest in freeing the “marvelous” from the dead hand of rationality. By the time of his prologue, however, he felt that surrealism was a mere literary game and that the pursuit of the marvelous could be found in the geography and history of Latin America, and in the mythmaking narrators and storytelling of oral cultures. An exhausted Europe was contrasted to the exuberance and vitality of Latin America (67).



6. En cuanto al término “realismo mágico,” a diferencia de lo “real maravilloso” Raymond L. Williams en *The Colombian Novel: 1844-1987* (1991) dice: “What has often been identified by the now overused and frequently vague term *magical realism* in this novel [*Cien años de soledad*] is more precisely described as a written expression of the shift from orality to various stages of literacy. The effects of the interplay between oral and writing culture are multiple” (120). El llamar “realismo mágico” a toda una tradición que reproduce la historia oral de manera literaria, ha sido una herramienta exitosa de *marketing* que ha podido exotizar a Latinoamérica para el público mundial.

7. “El Encuentro” también forma parte de la colección *Vivan los compañeros* (2010). En “El encuentro” el tema central es de la privación de derechos y oportunidades para las comunidades afectadas por la masacre bananera del 1928. Ver Mendoza “El encuentro” by Carlos Arturo Truque: An Overlooked Literary Response to the 1928 *Masacre de las Bananeras*.” *Revista de Estudios Colombianos* 47 (2016): 78-85.

8. Ver María Isabel Vargas Arango, “José María Vargas Vila: Ficha biográfica” (fecha de publicación no disponible)

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/vargjose.htm> y “Cien años de *Ibis*, novela erótica y misógina de José María Vargas Vila” (2000) por Betty Osorio <http://www.banrepcultural.org/node/32814>. Osorio, al mirar más profundo a *Ibis* (1900) una de las novelas más famosas de Vargas Vila, habla de la misoginia del escritor y la descripción negativa de la mujer en esta obra, en especial en cuanto a Adela, la protagonista principal: “*Ibis* es frontalmente misógina. La mujer es presentada como la enemiga más terrible del hombre, ya que ella es la culpable de su destrucción física y moral, lo cual puede tomarse como una reescritura de la expulsión del Paraíso.”

9. Aunque existen muchos ejemplos en la historia periodística colombiana de noticieros llamados *El Patriota*, puede ser que Carlos Arturo Truque utilice este nombre en un sentido ficticio ya que no hay información de un periódico activo en el momento en que se publica “Lo triste de vivir así” en 1953. El mejor conocimiento de *El Patriota* era un periódico que se publicó por primera vez en 1823, en los principios años de la Nueva Granada, cuya intención fue de informar al nuevo país y en especial a sus oficiales del ejército. Entonces, es posible que Truque utilice este nombre en un sentido irónico para referirse a la prensa conservadora de los principios de los años 50, cuando se escribió “Lo triste de vivir así,” y dominaba la política del país bajo la presidencia de Laureano Gómez Castro.

10. Gómez Castro es el presidente que fue expulsado por el golpe militar dirigido por Gustavo Rojas Pinilla, quien entonces se posicionó como el presidente, manteniendo así un régimen militar hasta que a él también le expulsaran en 1957. Es importante recordar que Gómez Castro y Rojas Pinilla entraron al frente del país justo en mitad de los años más violentos en la historia colombiana, ya que en 1948 fue asesinado Jorge Eliécer Gaitán, una figura popular y de mucha esperanza para los liberales y gente pobre en Colombia. Gaitán fue de los pocos políticos que se atreviera a protestar en contra de la



presencia de compañías transnacionales como United Fruit Company y llamó la atención a nivel nacional a la tragedia de la masacre bananera, el punto de referencia histórica en el antes mencionado cuento de Truque “El encuentro.” El asesinato de Gaitán y la violencia que se llevó a cabo justo después—el llamado “Bogotazo”—tiene que ser considerado un momento vital también en cuanto a la inspiración artística de Truque, cuyo primer libro de cuentos cortos sale durante todos estos episodios violentos en la historia colombiana.



## OBRAS CITADAS

- Afro-Hispanic Review* (edición especial sobre Carlos Arturo Truque). 6:3 (1987).
- Antología de Mujeres Poetas Afrocolombianas*. Ed. Biblioteca de Literatura Afrocolombiana. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010.
- Ávila Rodríguez, Benigno. "El morir-renacer en el cuento colombiano contemporáneo." *Thesaurus – Instituto Caro y Cuervo*. 40: 3 (1985): 549 - 578.
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. 1949. Ed. Barcelona: Seix Barral, 1999.
- . "Prólogo." *El reino de este mundo*. Lahaine.org.
- Clarke, Benita J. "'La fuga' de Carlos Arturo Truque: El tema de la locura en una clave menor." *Afro-Hispanic Review*. 9:1/3 (1990): 11 – 17.
- Díaz Granados, José Luis. "Carlos Arturo Truque: un mundo implacable y desgarrado." *Afro-Hispanic Review*. 6:3 (1987): 9 – 10.
- Díaz, Junot. *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. New York: Riverhead Books, 2007.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. 1967. Ed. México, D.F.: Diana, 1986.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- Lewis, Marvin A. *Treading the Ebony Path: Ideology and Violence in Contemporary Afro-Colombian Prose Fiction*. Columbia: University of Missouri Press, 1987.
- King, John. "The Boom of the Latin American Novel." *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*. Ed. Efraín Kristal. Cambridge University Press, 2005. 59 – 80.
- Matthews, Kadeshia. "Black Boy No More?: Violence and the Flight from Blackness in Richard Wright's *Native Son*." *Modern Fiction Studies*, Volume 60, Number 2, Summer 2014: 276 – 297.
- Mendoza, Annie. "El encuentro" by Carlos Arturo Truque: An Overlooked Literary Response to the 1928 *Masacre de las Bananeras*." *Revista de Estudios Colombianos* 47 (2016): 78-85.
- Moreno Zapata, Paula Marcela. "Haciendo visibles a los invisibles." *Manual introductorio y guía de animación a la lectura*. Biblioteca de Literatura Afrocolombiana. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010.
- Osorio, Betty. "Cien años de *Ibis*, novela erótica y misógina de José María Vargas Vila: una educación sentimental a comienzos del siglo XX." *Revista Credencial Histórica*. Edición 125 del 2000. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República.
- Palacios, Arnoldo. *Las estrellas son negras*. 1949. Ed. Biblioteca de Literatura Afrocolombiana. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010.
- Prescott, Laurence E. "Perfil histórico del autor afrocolombiano: problemas y



perspectivas." *América Negra* 12 (1996): 104-125.

Robinson Abrahams, Hazel. *No give up, maan! ¡No te rindas!* 2002. Ed. Biblioteca de Literatura Afrocolombiana. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2010.

Truque, Carlos Arturo. "La vocación y el medio. Historia de un escritor" (33 – 43), "El encuentro" (112 – 124), "Fucú" (121 – 124), "Lo triste de vivir así" (170 – 175) *Cuentos completos*. Colección de literatura afrocolombiana; Tomo 5. Bogotá D.C., Colombia, 2010.

---

"El encuentro" (42 – 54) y "Fucú" (55 – 60) *El día que terminó el verano y otros cuentos*. Instituto colombiano de cultura: Bogotá, Colombia, 1973.

---

"Fucú." *Lámpara*. Sept. 1969: 24 – 25.

---

"Lo triste de vivir así" (78 – 85). *Granizada y otros cuentos*. Ediciones Espiral Colombia. 1953.

Vargas Arango, María Isabel. "José María Vargas Vila: Ficha biográfica." *Revista Credencial Historia*. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. Fechas de publicación no disponibles. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/vargiose.htm>

Vargas Vila, José María. *Ibis*. Buenos Aires: Editorial Excelsior, 1900.

Williams, Raymond L. *The Colombian Novel, 1844-1987*. Austin: University of Texas Press, 1991.

Wright, Richard. *Black Boy: A Record of Childhood and Youth*. New York: Harper & Brothers, 1945.