

Estudios de Literatura Colombiana

Poema

a veces vuelves, en los entrecantos de
una frase, en la vacilación de un verbo
que desconfía de toda calificación, vuelves
como un ritmo oscuro y tenue del agua
de un pozo ciego. Es como si una puerta
se abriera hacia un afuera que carece
de entornos, que no tiene perfiles de
montaña, atardeceres: blanco sobre blanco
que se agita como una piel sobre sí
misma, golpeada por la fuerza impedible
de un recuerdo: la sin nombre,
la sin rostro, la sin habitación
y cuyo cuerpo es un estremecimiento
ante el misterio: peso del aire,
valor eterno de la espuma,
invisibilidad de la luz,
contundencia de un ala sobre la
superficie de la sombra

David Díaz J.



50

ENERO-JUNIO 2022
FACULTAD DE COMUNICACIONES
Y FILOLOGÍA
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Estudios de
Literatura
Colombiana

50

ENERO - JUNIO 2022
FACULTAD DE COMUNICACIONES Y FILOLOGÍA
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA



Facultad de Comunicaciones y Filología

RECTOR UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
DR. JOHN JAIRO ARBOLEDA CÉSPEDES

**DECANO FACULTAD DE
COMUNICACIONES Y FILOLOGÍA**
DR. EDWIN CARVAJAL CÓRDOBA

DIRECTOR EDITOR
DR. ANDRÉS VERGARA AGUIRRE
Universidad de Antioquia, Colombia
andres.vergaraa@udea.edu.co

EDITOR ASISTENTE
CHRISTIAN BENAVIDES MARTÍNEZ

COMITÉ EDITORIAL
DRA. ANA MARÍA AGUDELO OCHOA
Universidad de Antioquia, Colombia
ana.agudelo@gmail.com

DR. JOSÉ MANUEL CAMACHO
Universidad de Sevilla, España
jcamacho@us.es

PH. D. PATRICIA D'ALLEMAND
Queen Mary University of London, UK
p.e.dallemmand@qmul.ac.uk

DRA. DIANA PAOLA GUZMÁN MÉNDEZ
Universidad Jorge Tadeo Lozano,
Colombia
dianap.guzmanm@utadeo.edu.co

DR. DARÍO HENAO RESTREPO
Universidad del Valle, Colombia
darhenao@telesat.com.co

PH. D. ÓSCAR MONTOYA
University of Pennsylvania, EE.UU.
omontoya@sas.upenn.edu

DR. PABLO MONTOYA CAMPUZANO
Universidad de Antioquia, Colombia
pablojmontoya@yahoo.com

DRA. ANA CECILIA OLMOS
Universidade de São Paulo, Brasil
anaolmos@usp.br

PH. D. LUCÍA ORTIZ
Regis College, EE. UU.
lucia.ortiz@regiscollege.edu

DR. PHIL. HABIL. HUBERT PÖPPEL
Universität Regensburg, Alemania hubert.
poepfel@sprachlit.uni-regensburg.de

PH. D. LUIS FERNANDO RESTREPO
University of Arkansas, EE.UU.
lrestre@uark.edu

PH. D. FABIO RODRÍGUEZ AMAYA
Università degli Studi di Bergamo, Italia
amaya@unibg.it

DR. ADELSON YÁÑEZ LEAL
University of Otago, Nueva Zelanda
adelso.yanez@otago.ac.nz

COMITÉ CIENTÍFICO
DR. AUGUSTO ESCOBAR MESA
Université de Montréal, Canadá
aescobar1974@yahoo.es

PH. D. ÓSCAR R. LÓPEZ
Saint Louis University, EE.UU.
arieslop@yahoo.com

DR. ERNESTO MÄCHLER TOBAR
Université de Picardie Jules Verne,
Francia
ernesto.machler@u-picardie.fr

PH. D. LEIRA MANSO
Binghamton University, EE.UU.
manso_l@sunybroome.edu

DRA. JUANA MARTÍNEZ GÓMEZ
Universidad Complutense de Madrid,
España
juanamar@filol.ucm.es

PH. D. FRANCISCO A. ORTEGA
Universidad Nacional de Colombia,
Colombia
faortegat@unal.edu.co

MG. CONSUELO POSADA GIRALDO
Universidad de Antioquia, Colombia
consueloposadag@gmail.com

PH. D. FLOR MARÍA RODRÍGUEZ-
ARENAS
Colorado State University - Pueblo,
EE.UU.
fmra15@gmail.com

DR. JORGE MOJARRO ROMERO
Instituto Cervantes, Tailandia
jorge.mojarro@cervantes.es

EQUIPO TÉCNICO - CORRECCIÓN DE ESTILO
CHRISTIAN BENAVIDES MARTÍNEZ
ANDRÉS VERGARA AGUIRRE

AUXILIAR EDITORIAL
VALENTINA NOREÑA

REVISIÓN RESÚMENES TRADUCIDOS
NATHALIA PARRA CARDONA (INGLÉS)

TRADUCCIÓN NORMAS PARA AUTORES
ANDRÉS ARANGO
VINÍCIUS DOS SANTOS

DIAGRAMACIÓN
CHRISTIAN BENAVIDES MARTÍNEZ
christianbmit@gmail.com

IMPRESIÓN
PUBLICACIONES VID
CI 78 # 52D-93
cotizaciones@fovid.org.co
Itagüí, Colombia

SOPORTE VERSIÓN DIGITAL
Revistas UdeA
<https://revistas.udea.edu.co/>
apoyorevistasudea@udea.edu.co

PERIODICIDAD
Semestral

CARÁTULA
"Poema"
Manuscrito de Darío Ruiz Gómez

CORRESPONDENCIA
Estudios de Literatura Colombiana
Calle 70 # 52-21
Facultad de Comunicaciones y Filología,
Bloque 12-234
Universidad de Antioquia
Teléfono: +57 (4) 219 59 15
revistaelc@udea.edu.co
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/>
Medellín, Colombia

FORMATO
17 x 24 cm.

CANJE
Biblioteca Central Carlos Gaviria Díaz
Universidad de Antioquia
Canje y donación
Calle 70 # 52-21, Bloque 8
Universidad de Antioquia
Teléfono: +57 (4) 219 51 51
informacionbiblioteca@udea.edu.co
Medellín, Colombia

DEPÓSITO LEGAL
Según Decreto 460 del 16 de marzo
de 1995.
*Las ideas expuestas en los artículos son
responsabilidad exclusiva de los autores.
Medellín, enero de 2022

PRESENTACIÓN

Estudios de Literatura Colombiana es una publicación científica arbitrada —indexada en SCOPUS y ubicada en el cuartil Q1 en SJR— dirigida a estudiantes de pregrado, posgrado e investigadores cuyo objeto de estudio esté relacionado con las literaturas del país. El fenómeno que entendemos ahora como literatura colombiana está conformado por varias literaturas que se escriben y hablan en lenguas indígenas, afrodescendientes y europeas. *Estudios de Literatura Colombiana* aparece semestralmente y es editada por el Doctorado en Literatura y la Maestría en Literatura de la Universidad de Antioquia.

Estudios de Literatura Colombiana está indexada en:

- ELSEVIER - SCOPUS.
- SJR - Scimago Journal Rank
- DOAJ - Directory of Open Access Journals
- Cibera, Instituto Ibero-Americano (Fundación del Patrimonio Cultural Prusiano, Berlín) y de la Biblioteca Estatal y Universitaria de Hamburgo Carl von Ossietzky.
- CIT —Centro de Información Tecnológica—, Revistas indizadas en Actualidad Iberoamericana. La Serena, Chile.
- CLASE —Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades—, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Current Contents-Dienst del Ibero-Amerikanische Institut (IAI), Berlín.
- Dialnet, Universidad de La Rioja.
- Electronic Journals Library, University Library of Regensburg- University Library of the Technical University of Munich.
- Fuente Académica Premier, EBSCO.
- Google Scholar.

- SHERPA/RoMEO.
- Informe Académico, Gale Cengage Learning.
- International Bibliography of Books and Articles on the Modern Languages and Literatures de la Modern Language Association of America (MLA), Nueva York.
- Latindex, Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal.
- MIAR, Matriz de Información para el Análisis de Revistas.
- Prisma, ProQuest.
- Redalyc.
- REDIB, Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico.
- Sapiens Research, revista clasificada.
- Índice Bibliográfico Nacional —Publindex—, Colombia.

ELC es nuestra abreviación internacional en *Master List of Periodicals* de la MLA. Se autoriza la reproducción total o parcial de los artículos publicados en esta revista citando la fuente y con previo permiso por parte del consejo editorial.

CONTENIDO

EDITORIAL

La escritura y el arte de la disciplina.....11

ARTÍCULOS ARBITRADOS / REFEREED ARTICLES

“Mi infancia explica mi vida”: Soledad Acosta de Samper y la narración de la niñez.....19

“My Childhood Explains My Life”: Soledad Acosta de Samper and the Narrative of Childhood

Camila Gómez Zuleta, Universidad de los Andes, Colombia

Existencia y presencia de Maín Ximénez en la vida y obra de Porfirio Barba Jacob.....37

Existence and Presence of Maín Ximénez in the Life and Work of Porfirio Barba Jacob

Esnedy Aidé Zuluaga Hernández, Universidad Nacional Autónoma de México, México

Lectores y lectoras en la prensa comunista colombiana: redes epistolares en el periódico *Tierra*.....55

Readers in the Colombian Communist Press: Epistolary Networks in the Newspaper *Tierra*

Diana Paola Guzmán Méndez, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Colombia

El cuento colombiano en el *Boletín Cultural y Bibliográfico*: un recorrido por la crítica y las publicaciones en los años 60.....71

Colombian Short Story in the *Boletín Cultural y Bibliográfico*: A Route Across the Critical Reviews and Publications in the 60s

Tania Camila Triana Cuevas y Julio Alberto Bejarano, Instituto Caro y Cuervo, Colombia

Rafael Humberto Moreno-Durán y Rafael Gutiérrez Girardot: la correspondencia de un escritor y su crítico literario.....87

Rafael Humberto Moreno-Durán and Rafael Gutiérrez Girardot: The Correspondence Between a Writer and his Literary Critic

Diego Alejandro Zuluaga Quintero, Universidad de Antioquia, Colombia

Ficción vírica e inmunización social en los “proyectos piloto” de Enrique Buenaventura y Enrique Lozano.....107

The Fiction of a Viral Infection and Social Immunization in the “Pilot Projects” of Enrique Buenaventura and Enrique Lozano

Sandra María Ortega Garzón, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia

El artilugio de un relato policíaco intercalado en *El síndrome de Ulises* de Santiago.....127

The Trick of an Interpolated Detective Story in *El síndrome de Ulises* by Santiago Gamboa
Álvaro Antonio Bernal, University of Pittsburgh at Johnstown, United States

Cuerpos difusos. Una lectura *queer* de tres novelas de ciencia ficción colombiana.....145

Fuzzy Bodies. A *Queer* Reading of Three Colombian Science Fiction Novels
Juan Alberto Conde Aldana, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia

CONFERENCIA / LECTURE

***Lámparas en la niebla*, de Héctor Rojas Herazo: problemas pre-textuales y textuales de un poemario póstumo.....167**

Lámparas en la niebla, by Héctor Rojas Herazo: Pre-textual and Textual Problems of a Posthumous Collection of Poems
Emiro Santos García, Universidad de Cartagena, Colombia

ENTREVISTA / INTERVIEW

Darío Ruiz Gómez, para descubrir la ciudad.....181

Darío Ruiz Gómez, for Discovering the City
Andrés Vergara Aguirre, Universidad de Antioquia, Colombia

RESEÑAS / REVIEWS

***El justo medio. Ensayos sobre arte contemporáneo, educación y formación integral*..197**

Robinson Serna Hincapié, Universidad de Antioquia, Colombia

***El secreto de los Buendía. Sobre Cien años de soledad*.....201**

Antonio Chicharro, Universidad de Granada, España

***Ventana o pasillo*.....207**

Darío Ruiz Gómez

EDITORIAL
EDITORIAL

EDITORIAL

LA ESCRITURA Y EL ARTE DE LA DISCIPLINA

Llegamos a la edición 50 de la revista *Estudios de Literatura Colombiana*, siempre puntuales, con nuestras dos ediciones por año, en enero y julio, respectivamente. En resumidas cuentas, la revista celebra 25 años en los que ha sido testigo del devenir de la literatura y la cultura del país. Testigos de esta historia nuestra, cruenta pero también vital. Y habría mucho en qué pensar, pero aquí nos vamos a decantar por la disciplina, a propósito de este cuarto de siglo, pues esta es crucial para los editores, y ha sido una de las claves para seguir llegando siempre con la misma puntualidad a nuestros lectores, desde aquella primera edición publicada en 1997. Al fin de cuentas, la disciplina es una de las claves para quien escribe, para quien investiga, pero sobre todo es esencial para un buen ejercicio de la ciudadanía, algo que parece precario en nuestro país, a juzgar por la imagen caótica que tiende a imponerse en nuestro entorno, en todos los niveles, desde los asuntos macro de nuestra política y nuestra economía, por ejemplo, hasta los detalles más mínimos de nuestra cotidianidad, como el simple hecho de pasarse un semáforo en rojo, o pegarse de la bocina inmediatamente aparece la luz verde. Esos simples actos pueden ser más dicentes que cualquier teoría.

Pero hablemos de la disciplina en la escritura. José Luis Díaz-Granados (2017) se refiere a la metódica costumbre que le facilitó a Gabriel García Márquez convertirse en uno de los más célebres escritores de la segunda mitad del siglo xx:

Cuando Gabo decidió trasladarse a Barcelona, le puso orden definitivo a sus costumbres creadoras y desafiando el asedio constante de periodistas e intrusos, estableció entre nueve de la mañana y dos de la tarde, una severa autodisciplina con la que logró “las virtudes de concisión y transparencia de estilo” de *El otoño del patriarca*.

En adelante, se las arregló para no alterar jamás su disciplina férrea de escritor (Díaz-Granados, 2017).

Una afirmación confirmada por Jaime García Márquez cuando, al referirse a la clave para el éxito de su hermano, afirma que “Gabito es hechura de su disciplina”, y agrega que él era “Disciplina, disciplina pura” (Yajure, 2013). Y esto no debe sorprendernos, pues más allá de la genialidad que pueda tener un escritor, el único camino para hacer una obra tan prolífica y tan consistente —aunque tengamos que reconocer que su poder narrativo menguó en sus últimas producciones— es su capacidad de mantenerse enfocado en su objetivo.

La periodista y escritora Alma Guillermoprieto, quien lo conoció de cerca desde que él la llamó para que participara en la construcción de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, con motivo del adiós al autor de *El coronel no tiene quien le escriba* evocó el rigor que él ponía en su escritura:

En sus mañanas García Márquez armaba y rearmaba la ingeniería de un párrafo, corrigiendo y reforzando cada punto de apoyo hasta dejarlo prácticamente antisísmico. Estudió siempre a los autores que admiraba, de la misma forma que examinan los atletas los videos de los demás Medallas de Oro, no para copiar sino para entender. Pero antes de cualquier lectura, y mucho antes que la primera frase que tecleó algún día, tuvo entre sus muy principales herramientas a su prodigiosa memoria, que lo surtía no solo de recuerdos, sino de palabras. Tenía miles en su haber —sueitas, guardadas en arcones o hiladas en secuencia como si fuera en collares— y las recordaba todas (Guillermoprieto, 2014).

Y uno de los autores preferidos de García Márquez, Ernest Hemingway, también se destaca por su rigor ejemplar. Mario Escobar Velásquez en su taller de escritura alguna vez nos presentó como una gran lección de disciplina una anécdota al respecto, aunque no recuerdo cuáles títulos mencionó: cuando el autor de *El viejo y el mar* llegó al final de una de sus obras, como todavía no había cumplido con la meta diaria, con su lápiz trazó una línea horizontal en mitad de la página y comenzó el siguiente relato. Otra anécdota que refleja su entrega a la escritura son las 47 versiones que escribió para el final de *Adiós a las armas*, porque “Buscaba las palabras adecuadas” (Hemingway, 1996, p. 89), como contó él mismo en una entrevista para *The Paris Review*, aunque hay que aclarar que en dicha entrevista él mencionó 39 finales, pero después se pudo confirmar que en realidad fueron ocho más, pues “las 47 versiones se encuentran archivadas en la Colección Ernest Hemingway de la Biblioteca y Museo John Fitzgerald Kennedy de Boston” (Saiz, 2012). Él insistía en el ejercicio de revisar y pulir, como un tallador: “La relectura me pone en el sitio en el que la escritura tiene que seguir, sabiendo que hasta allí todo está tan bien como es posible. Siempre queda resto en alguna parte” (Hemingway, 1996, p. 89).

Y a propósito de Mario Escobar, una de las cosas en las que más nos insistía en su taller era en la disciplina con la lectura y la escritura, y uno de los mandamientos para sus discípulos era que tuviéramos siempre una agenda a la mano, fuéramos a donde fuéramos, para que pudiéramos escribir cuando nos asaltaran las ideas. Y él mismo aplicaba con fe ese mandamiento. Siempre andaba con su agenda, y no era raro encontrarlo en una mesa de la Universidad de Antioquia haciendo sus apuntes. Un fruto de esa práctica es el *Diario de un escritor*, publicado por la Editorial Univer-

sidad de Antioquia con algunos extractos de aquellas agendas. Y precisamente uno de esos apuntes constituye esta honda confesión, que nos ilustra muy bien sobre su rigor:

Por ahora mi disciplina descansa de mi novela chilapa. Como el descanso no la amaña, pronto irá a fustigarme porque inicie a otra. No veo de qué construirla. Las últimas tres, inéditas, tuvieron el mismo acoso que presiento. El cerebro acabó respondiendo. En cada vez pensé que no habría material. Acaso así suceda ahora. Y, a veces, unas ganas enormes de gritarle a la disciplina: “no me joda más. ¿Para qué otra novela?”.
¿Para qué otra novela? Pudiera responderme que para sentirme vivo en tanto la escribo (Escobar Velásquez, pp. 336-337).

Por su parte William Faulkner, cuando en 1956 Jean Stein, en una entrevista para *The Paris Review*, le preguntó si había alguna fórmula posible para convertirse en un buen novelista, le respondió:

Noventa y nueve por ciento de talento... Noventa y nueve por ciento de disciplina... Noventa y nueve por ciento de trabajo. Nunca hay que estar satisfecho con lo que hace. Nunca es tan bueno como podría serlo. Siempre hay que soñar y apuntar más alto de lo que es posible hacer. No hay que preocuparse simplemente por ser mejor que los contemporáneos o que los predecesores. Hay que tratar de ser mejor que uno mismo. Un artista es una criatura impulsada por los demonios. Nunca se sabe por qué lo eligieron a él y suele estar demasiado ocupado como para preguntárselo. Es completamente amoral en el sentido de que puede llegar a robar, a pedir prestado o a mendigar ante cualquiera para poder hacer su obra (Faulkner, 1996, p.170).

En *Escribir*, un desgarrador testimonio, Marguerite Duras ratifica la importancia de ejercer la escritura todos los días, con dedicación. En este ensayo también pone de relieve que escribir es un acto en la soledad, la cual se vuelve necesaria para el escritor: “La soledad de la escritura es una soledad sin la que el escribir no se produce, o se fragmenta exangüe de buscar qué seguir escribiendo. Se desangra, el autor deja de reconocerlo” (Duras, 1994, p. 16).

Y nuestro invitado a la sesión de entrevista en la presente edición, Darío Ruiz Gómez, un profesor por siempre, como él mismo lo afirma en “Darío Ruiz Gómez, para buscar la ciudad”, cuando le pregunto por la importancia de la disciplina en el escritor responde en coro con uno de sus autores favoritos:

Pavese dice que lo más importante en un escritor es el rigor de la disciplina que conduce al oficio de la escritura “así como se ama la vida por la vida”. Y el rigor diario le permite a un escritor encontrar aquello que no buscaba en las palabras, esos reinos invisibles de la escritura que nos llevan a reconocer un magisterio y a sabernos contemporáneos de los grandes maestros “al buscar lo que ellos buscaban” (Vergara, 2021, p. 192).

Y cerramos con Pablo Montoya Campuzano, cuya obra ya prolífica también da cuenta de su dedicación; ante nuestra consulta sobre la trascendencia de la disciplina en la escritura literaria, él afirma:

Sin disciplina en la escritura no es posible la construcción de una obra literaria. Cuando se tiene en cuenta la consecución de un proyecto, sea un libro o una obra misma, el sentido de un trabajo de todos los días es indispensable. En el caso mío es más ostensible si tenemos en cuenta, por ejemplo, el soporte de investigación que hay detrás de mis novelas. Un libro puede nacer de una obsesión, de una imagen, de un dolor o de un trauma emocional. Situaciones de índole personal o incluso colectiva pueden generar el primer impulso de la escritura de un libro literario, pero luego viene esa labor que exige una organización del tiempo y una constante actividad para que el libro llegue al buen puerto que significa su finalización y su respectiva publicación. Sin disciplina, la escritura literaria sería tan solo un pasatiempo. La disciplina, a mi juicio, es lo que otorga seriedad y altura a nuestra labor de escritores (P. Montoya, 2021, comunicación personal con el autor).

Así pues, estimado lector, estimada lectora: si usted ha llegado a hacerse la pregunta que Jean Stein le hiciera a William Faulkner en 1956 respecto a si existe alguna fórmula para convertirse en un buen novelista, todos los testimonios presentados aquí apuntan a la misma respuesta: no existen fórmulas mágicas. La clave está en leer e investigar mucho, y aplicarse día a día, con una voluntad de hierro, al arte de la escritura. Sin esta disciplina, el talento no pasará de ser un diamante en bruto, porque hacer literatura exige convertirse en un verdadero tallador de diamantes, como lo muestran las obras de los escritores que hemos visitado en estas páginas.

El número 50

En esta edición presentamos en primer lugar a una mujer adelantada para su época; en “Mi infancia explica mi vida’: Soledad Acosta de Samper y la narración de la niñez”, Camila Gómez Zuleta indaga por las representaciones de los niños en algunos relatos de la escritora, incluyendo una evocación autobiográfica, para mostrar cómo ella contribuye a la creación de la categoría de *infancia* en Colombia. Y luego pasamos a la “Existencia y presencia de Maín Ximénez en la vida y obra Porfirio Barba Jacob”, donde Esnedý Aidé Zuluaga nos muestra la trascendencia que adquiere este seudónimo temprano del poeta de Santa Rosa de Osos.

Y de la poesía pasamos a “Lectores y lectoras en la prensa comunista colombiana: redes epistolares en el periódico *Tierra*”, en el que Diana Paola Guzmán rastrea a unos lectores militantes y el modo como estos combinan la lectura y la escritura con la acción política. Y continuando con la lectura, Tania Camila Triana Cuevas y Julio

Alberto Bejarano nos llevan a “El cuento colombiano en el *Boletín Cultural y Bibliográfico*: un recorrido por la crítica y las publicaciones en los años 60” para identificar las posturas de los críticos frente al cuento, y las tendencias formales y temáticas de los autores en aquellos años.

Por su parte Diego Alejandro Zuluaga nos permite asomarnos a una relación literaria e intelectual en “Rafael Humberto Moreno Durán y Rafael Gutiérrez Girardot: la correspondencia de un escritor y su crítico literario”, donde nos muestra cómo el primero encuentra en el segundo la oportunidad de proyectar y legitimar su obra a través de una voz que ya había alcanzado notoriedad en el mundo académico. Y en una relación de contigüidad encontramos “Ficción vírica e inmunización social en los ‘proyectos piloto’ de Enrique Buenaventura y Enrique Lozano”, donde Sandra María Ortega muestra cómo a través de estas obras dramáticas se revela “una imagen metafórica que refleja la deshumanización de la sociedad colombiana y las presentes políticas sobre la vida”.

Y finalizamos con unas obras literarias muy contemporáneas. Álvaro Antonio Bernal nos presenta “El artilugio de un relato policíaco intercalado en *El síndrome de Ulises* de Santiago Gamboa”, novela en la que, advierte, un relato policíaco intercalado se convierte en un recurso narrativo que desemboca en una vertiente del género negro. Y cerramos con la lectura de Juan Alberto Conde, quien en “Cuerpos difusos. Una lectura *queer* de tres novelas de ciencia ficción colombiana” visita producciones muy recientes de Andrea Salgado, Diana Catalina Hernández y Luis Carlos Barragán, respectivamente, para fijar su atención en el modo como son representadas las sexualidades no binarias en dichas obras.

Este es, estimados lectores, el menú que les ofrece *Estudios de Literatura Colombiana* en esta edición 50, un número mágico que encuentra a la revista gozando de una gran vitalidad: hoy estamos en la privilegiada zona Q1 del *ranking* SJR, que nos encaminó también a la clasificación A1 de Publindex para este año 2022. Y si bien estos logros son importantes, no dejan de ser asuntos formales que al fin de cuentas resultan acartonados. Lo que realmente nos da esa vitalidad que nos llena de orgullo es la presencia de la revista entre ustedes y las colaboraciones que permanentemente nos llegan desde algunos de los escenarios más importantes para la literatura colombiana. Esto nos hace pensar que estamos cumpliendo con nuestro objetivo de contribuir y participar en el diálogo académico en torno a las literaturas de nuestro país.

Así, una vez más tenemos que darles gracias a ustedes por su confianza, a los colaboradores, a los evaluadores, a los miembros del comité académico y del comité editorial y a la Facultad de Comunicaciones y Filología, nuestra casa, por el respaldo. Gracias también a Christian Benavidez Martínez, el editor asistente, por su compromiso con la revista.

A todos, gracias.

Andrés Vergara Aguirre
 Universidad de Antioquia
 Director editor

Referencias bibliográficas

- Duras, M. (1994). *Escribir*. México: Tusquets Editores.
- Díaz-Granados, J. L. (2017). Gabo: ejemplo de disciplina y perfección. *Libros & Letras. Revista Cultural de Colombia y América Latina*. Recuperado de: <https://www.librosyletras.com/2017/06/gabo-ejemplo-de-disciplina-y-perfeccion.html> [2021.12.12].
- Escobar Velásquez, M. (2019). *Diario de un escritor*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Faulkner, W. (1996). William Faulkner / Entrevistado por Jean Stein, 1956. En L. Chitarroni (Comp.). *Confesiones de escritores: los reportajes de The Paris Review: Narradores 1* (pp. 37-54). Buenos Aires: El Ateneo.
- Guillermoprieto, A. (2014). Entre la disciplina y la parranda. *El País* (19 de abril). Recuperado de https://elpais.com/cultura/2014/04/18/actualidad/1397819758_215292.html [17.12.2021].
- Hemingway, E. (1996). Ernest Hemingway / Entrevistado por John Plimpton, 1958. En L. Chitarroni (Comp.). *Confesiones de escritores: los reportajes de The Paris Review: Narradores 1* (pp. 83-105). Buenos Aires: El Ateneo.
- Ruiz Gómez, D. (2021). Comunicación personal, 16 de diciembre.
- Saiz, E. (2012). Los 47 finales de *Adiós a las armas*. *El País* (9 de julio). Recuperado de https://elpais.com/cultura/2012/07/09/actualidad/1341865293_880241.html [17.12.2021].
- Vergara Aguirre, A. (2021). Darío Ruiz Gómez, para descubrir la ciudad. *Estudios de Literatura Colombiana* 50, pp. 181-193.
- Yajure, A. (2014). “*Gabito es hechura de su propia disciplina*”. Albertoyajure (17 de abril). Recuperado de <https://albertoyajure.wordpress.com/2014/04/17/gabito-es-hechura-de-su-propia-disciplina/> [17.12.2021].

ARTÍCULOS ARBITRADOS
REFEREED ARTICLES

“MI INFANCIA EXPLICA MI VIDA”: SOLEDAD ACOSTA DE SAMPER Y LA NARRACIÓN DE LA NIÑEZ*

“MY CHILDHOOD EXPLAINS MY LIFE”:
SOLEDAD ACOSTA DE SAMPER AND THE
NARRATIVE OF CHILDHOOD

Camila Gómez Zuleta¹

* Este artículo se desarrolló como parte del proyecto de investigación y curaduría titulado “Biblioteca Digital Soledad Acosta de Samper”, liderado por Carolina Alzate y realizado dentro del grupo Discurso y ficción. Colombia y América Latina en el siglo XIX.

Cómo citar este artículo: Gómez Zuleta, C. (2022). “Mi infancia explica mi vida”: Soledad Acosta de Samper y la narración de la niñez. *Estudios de Literatura Colombiana* 50, pp. 19-36. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n50a01>

¹ <https://orcid.org/0000-0002-4332-2582>
c.gomez2@uniandes.edu.co
Universidad de los Andes, Colombia

Resumen: Este artículo analiza la perspectiva de Soledad Acosta de Samper sobre la infancia en los relatos “Mi madrina. Recuerdos de Santafé” (1869), “Federico. Recuerdos de la infancia” (1870) y “El cura y sus sobrinos - Preludios de cacería” (1880-1881), los cuales dialogan con “Memorias íntimas, 1875”, un breve relato autobiográfico en el que Acosta recuerda su infancia durante uno de los años más convulsionados de su vida adulta. Se señalan las contribuciones de la autora en la creación de la categoría de infancia en Colombia y su adelanto en el contexto sociocultural, en la medida en que los niños de sus relatos sobresalen por sus voces y su agencia.

Palabras Clave: Soledad Acosta de Samper; niñez; siglo XIX; escritura de mujer.

Abstract: The purpose of this article is to analyze Soledad Acosta de Samper’s perspective on childhood, through examining “Mi madrina. Recuerdos de Santafé” (1869), “Federico. Recuerdos de la infancia” (1870), and “El cura y sus sobrinos - Preludios de cacería” (1880-1881). Along with these short stories will study a short autobiographical text titled “Memorias íntimas, 1875” that recalls her childhood during one of the most turbulent years of her adulthood. The aim of this article is to show how the author contributed to the creation of the category of childhood in Colombia and how she was ahead of her sociocultural context, insofar as the children in her stories stand out for their voices and their agency.

Keywords: Soledad Acosta de Samper; 19th Century; childhood; women’s writing.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez

Recibido: 10.08.2021

Aprobado: 04.10.2021

Publicado: 17.01.2022

Copyright: ©2022 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



Otro modo de ser es lo que ha permitido la recuperación de la obra de la autora colombiana Soledad Acosta de Samper (1833-1913),¹ un modo de ser distinto en la escritura, uno que no permite casillas ni conclusiones definitivas. La figura de Acosta no necesita presentación, ni su estudio justificación, porque la totalidad de su producción se caracteriza por su sofisticado sentido estético y ético. Carmiña Navia Velasco (2016) comenta, sin embargo, que debido a la extensa cantidad de sus escritos ha sido muy difícil revisar a fondo la totalidad de su trabajo y todavía hay mucho por estudiar (p. 175). Desde este punto y con el deseo de aportar al análisis de temas que han sido poco estudiados, este artículo se centra en la revisión de la perspectiva de la niñez en algunos relatos de la autora. Aunque resulte obvio decirlo, todos hemos sido niños. Incluso los autores más reconocidos y estudiados, antes de ser autores, fueron niños. Y algunos se olvidan de esta etapa de su vida, mientras otros no. Acosta está dentro de este segundo grupo. En “Memorias íntimas, 1875”, la autora afirma que su infancia explica su vida: “fue un presentimiento de lo que sería después” (Acosta, 1875, p. 577). Asegura que cuida el recuerdo de su infancia con el mismo respeto que los nobles protegen las genealogías de sus familias, por ello afirma: “las personas que vi, que traté y que pasaron por mi vida en aquellos tiempos son sagradas para mí y nunca podré mirarlas con indiferencia” (p. 578). A partir de este respeto manifestado por su infancia y sus vivencias dentro de ella, el presente escrito se propone demostrar cómo esta sensibilidad se evidencia y hace posible su narración de la niñez, específicamente en tres de sus relatos: “Mi madrina. Recuerdos de Santafé” (1869),² “Federico. Recuerdos de la infancia” (1870), y “El cura y sus sobrinos - Preludios de cacería”, *cuadro* que puede extraerse, como relato independiente, de su novela *La familia del tío Andrés (Época de la Independencia)* (1880-1881), publicada por entregas en la revista *La Mujer*.³ La peculiaridad de la narración, específicamente la perspectiva narrativa, sugiere que Acosta se adelanta a su contexto sociocultural, pues

¹ Con “otro modo de ser” comienza el poema “Iris” de Monserrat Ordóñez en *De piel en piel*, 2000, 2014, referencia a su vez al poema de la mexicana Rosario Castellanos, “Meditación en el umbral”. Ordóñez fue la académica que inició el estudio y la recuperación de la obra de Soledad Acosta de Samper y quien, también, permitió un modo diferente de ser a los nuevos estudiosos de la obra de Acosta.

² Tanto “Mi madrina. Recuerdos de Santafé” como “Federico. Recuerdos de la infancia” fueron escritos un año antes de su publicación en las ediciones que citamos. Por cuestiones prácticas usaremos las fechas de 1869 y 1870, respectivamente. Sin embargo, consideramos importante que se tenga en cuenta su fecha de escritura, 1868 y 1869, respectivamente.

³ La práctica de extraer cuadros de novelas o relatos más extensos era frecuente en la época, y a ella nos acogemos. Se trata de los capítulos II y III de la novela. La emplea, por ejemplo, José María Vergara y Vergara en la composición de su antología titulada *Museo de cuadros de costumbres y variedades* (1866).

los niños y las niñas de sus relatos tienen una voz definida y una agencia inusuales en la narrativa de entonces por la manera en la que se comprendía el concepto de infancia en Colombia.

En contexto. La concepción de la niñez en el siglo XIX

Carlos Alberto Moreno (2018) explica que el concepto de niñez se construye y deconstruye dentro de los contextos específicos en los que se sitúa. Además, afirma:

La infancia, como categoría, se caracteriza por ser histórica y social, construida junto y desde los grupos humanos, pero además determinada por quienes abordan su estudio desde sus diversas formas de comprensión de la realidad dentro de un proyecto de sociedad que se enmarca en una época particular (p. 611).

El análisis de estos tres relatos evidenciará que la narrativa de Acosta constituye una propuesta inusual y relevante en el contexto de la construcción del concepto de infancia en su época y en su país. En estas narraciones se verá que Acosta concebía la infancia como un momento fundamental en la vida y no simplemente un periodo anterior al tiempo “realmente importante” de la adultez. Un entendimiento de la niñez casi desconocido en su contexto, pues, como asevera Carlos Eduardo Jaramillo (2007),

La infancia, concebida como una etapa diferente del desarrollo del ser humano, es un concepto que en el continente americano empieza a aparecer en Estados Unidos después de la revolución (1775-76) pero su extensión al resto del continente debe esperar hasta albores del siglo xx. *En Colombia los primeros pasos concretos en este sentido se pueden ubicar en 1910*. Antes de eso los niños eran concebidos como adultos pequeños a los que si bien se les reconocía algunas diferencias, éstas se limitaban a lo que era evidente, como su estatura y fuerza física (p. 233, énfasis mío).

Con estas palabras se comprende que el análisis de las narraciones de Acosta es fundamental, pues sus personajes representan la infancia moderna. Concepción que no llega a Colombia hasta aproximadamente cuarenta años después de la publicación de “Mi madrina. Recuerdos de Santafé”. Los niños de sus narraciones, además, están dotados de racionalidad y de voz propia, y son agudos en su percepción y capaces de decidir sobre sus actos. La observación atenta de su propia infancia, y sin duda de los niños a su alrededor,⁴ es patente en sus memorias de 1875: “Siento que entonces germinaban en embrión en mi espíritu todos los pensamientos, los entusiasmos, las

⁴ Dedicó varios tratados a la formación ciudadana, a la educación y al mejoramiento de las condiciones de vida de los niños y las niñas sin distinción por clase social o género. Asimismo, escribió varios relatos destinados específicamente a los niños, tres que hayamos podido identificar hasta el momento: “El mono”, “El gato” y “Algo sobre astronomía” (disponibles en [Soledad Acosta - Infancia - Pequeños naturalistas](#)).

melancolías, los pesares, las desilusiones, los dolores del alma y las pocas alegrías que he sentido después” (Acosta, 1875, p. 576). A esta conciencia se añade el hecho interesante de que los sentimientos que recoge en su texto no son los típicamente identificados como infantiles, contrario al discurso común de la época que vincula la niñez con la inocencia y la alegría supuestamente propias de la infancia. Patricia Londoño Vega y Santiago Londoño Vélez (2012) comentan que las expresiones literarias del siglo hablan “desde la perspectiva del adulto, de una mirada nostálgica sobre la infancia, entendida esta como una *etapa feliz e inocente* cuyas dichas nunca regresarán” (p. 94, énfasis mío). Acosta, por el contrario, afirma que esa etapa también está acompañada de angustias y preocupaciones, y así lo narrará en cada uno de los relatos que se abordan en este artículo. Pachito y Alicia, los narradores de “Mi madrina. Recuerdos de Santafé” y “Federico. Recuerdos de la infancia”, respectivamente, se caracterizan por la complejidad en sus sentimientos y pensamientos, y por la aguda percepción que tienen sobre quienes los rodean. En el caso de Alicia, en especial, la tristeza y la angustia acompañarán lo vivido en la infancia. En Manuel y Marianita, los hermanos protagonistas de “El cura y sus sobrinos - Preludios de cacería”, también se observarán las paradojas propias de la existencia.

Antes de entrar de lleno en estas narraciones, es importante señalar que el estudio sobre la perspectiva de la infancia en los escritos de Acosta es relevante no solo porque haya sido poco o casi nada estudiado, sino porque adentrarse en él significa abrir el camino de la reflexión hacia los temas menos estudiados dentro de lo menos estudiado. De manera similar a lo señalado por Carolina Alzate (2015a) con respecto al comienzo de los estudios sobre el diario íntimo de Acosta, emprender el estudio de la infancia en la autobiografía y en sus relatos “significa aproximarse a la comprensión de lo marginal dentro de lo marginal” (p. 45), pues “en América Latina no hace más de quince años empezaron a aparecer los primeros ensayos que se interrogaban por el pasado histórico de los niños” (Rodríguez Jiménez y Mannarelli, 2007, p. 15). A esto se le suma que, como explica Ferrán Casas (1998), “etimológicamente, *in-fancia* viene del latín *in-fale*, el que no habla, es decir, el bebé. Pero con el tiempo fue adquiriendo el significado de *el que no tiene palabra*, es decir, el que no tiene nada interesante que decir, no vale la pena escucharlo” (p. 25). Este desinterés por lo que el niño pueda o tenga para decir es similar a la falta de atención que por décadas descalificó la escritura de mujeres y su misma autobiografía:

Las mujeres son descritas en términos de sujetos, pero no *sujetos-de* acción o pensamiento modernos, sino *sujetos-a*. La discusión en torno a ellas es de hombres y para hombres: un asunto delicado que se presenta a la reflexión de sujetos que tienen en sus manos la conducción de humanidades menos responsables o autónomas y entre las que se cuentan las mujeres, los niños y el llamado *pueblo*, entre otros (Alzate, 2015a, p. 28).

Así pues, en los textos que se analizan encontramos la voz de dos de los grupos que no se suponía que debían tenerla: las mujeres y los niños. Para ser aún más transgresora, dos de las protagonistas son niñas, una característica más para la marginalización y la exigencia del silencio. El camino a la comprensión de la niñez como un todo particular y merecedor de un estudio serio, especialmente de la niña, continúa hoy en exploración, ya que “los niños y, sin duda, *más aún las niñas* se encuentran entre los que más tarde han alcanzado el reconocimiento de su condición de sujetos en la historia, entre los más sometidos a la dependencia total. Fueron ellos [ellas] los menos escuchados” (Rodríguez Jiménez, y Mannarelli, 2007, p. 15, énfasis mío).

La infancia de la autora se desarrolló en medio de libros, viajes y posibilidades de comprender el mundo desde ópticas diferentes a las que se presentaban en el contexto colombiano de la época. De acuerdo con Carmen Elisa Acosta (2016), la niñez y la juventud de la autora se caracterizaron por experiencias de vida y de educación que se diferenciaban de la mayoría de sus compatriotas mujeres (p. 29). En la misma línea de ideas, Alzate (2015a) afirma que en la definición de su proyecto escritural “la ayudó sin duda el haber vivido en Nueva Escocia y en París”, “experiencia que la expuso a contextos diferentes al colombiano, tanto en términos literarios como de género sexual” (p. 47), y que le permitió, podría añadirse, comprender la niñez desde otro lugar de enunciación. Este lugar de enunciación ya venía marcando un espacio en América del Norte, especialmente en Estados Unidos, país en el que, durante el siglo XIX, la infancia y su narración se caracterizaron por “the ascending importance of childhood” (Elbert y Ginsberg, 2015, p. 6). Los escritores y pedagogos del romanticismo comenzaron a cuestionar la posición de los niños en tanto aquellos que debían aprender, y de los adultos como quienes debían enseñar, para modificar los papeles a un lugar en el que “the adult/parent is the one who ‘learn(s)’ from the child; childhood innocence teaches the ‘lore’ that the adult struggles to ‘teach’” (p. 4). Esta idea se percibirá en las tres narraciones de Acosta, algo casi impensable en su contexto sociocultural, porque

En nuestra sociedad [colombiana], el concepto de infancia como una etapa del desarrollo humano, diferente de la adultez y que por lo tanto implica tratamiento y consideraciones particulares, ha sido un proceso que muy lentamente ha venido incorporándose, no sólo a las normas y leyes, sino abriéndose un espacio concreto en nuestra conciencia social (Jaramillo, 2007, p. 233).

Otra particularidad de la escritura de mujeres de la época, y que se observa en los relatos de Acosta, es que en la superficie parece seguir los parámetros del orden social y de género establecidos:

La estrategia de la escritura femenina de la época es la de ampliar su espectro de actuación, con mucha frecuencia sin rebatir directamente al discurso patriarcal. [...] Cómo, sin contradecir de forma evidente los principios establecidos, *podría ganarse un espacio legítimo para la producción intelectual pública, en último término política* (Alzate, 2015a, p. 30, énfasis mío).

Este método fue muy utilizado por las grandes autoras de las novelas para niñas del siglo XIX, entre ellas Louisa May Alcott (1832-1888) con *Little Women* (1868-1869), Frances Hodgson Burnett (1849-1924) con *The Secret Garden* (1911), Lucy Maud Montgomery (1874-1942) con *Anne of Green Gables* (1908). Como afirma Joe Sutliff Sanders (2011), las autoras de relatos sobre niños sabían hacer uso, para su beneficio, de la supuesta inocencia en la que sus escritos y temas se situaban: "Because the formula of the genre dictated that these would be tales of good girls who on the whole did what they were told and grew up to become good women, their narratives could ask questions and probe institutions in ways that might have raised eyebrows elsewhere" (p. 5).

Sabemos por la misma Acosta (1875) que "el amor a los libros fue una de [sus] primeras pasiones y aunque no sabía leer estando enteramente pequeña [se] embebía hojeando los libros, y pasaba las horas sin sentir las mirándolos y manoseándolos" (p. 573). Estos objetos de amor, como señala Carmen Elisa Acosta (2016), "le permiti[eron] expresar y solucionar sus tensiones" (p. 38). En su infancia, fueron medios para leer y comprender el mundo desde las palabras de otros, y en su juventud, con el comienzo de su *Diario íntimo*, fueron espacios para pensar, cuestionar y desarrollar sus propias ideas.

Alzate (2015a) identifica dos grandes períodos en la narrativa de Acosta. En el primero, que va de 1864 a 1878, el trabajo de la autora se caracteriza por su atención primordial a la construcción de la subjetividad femenina en la lucha por darle un lugar activo en la nación. En el segundo, que comienza en 1878, centra su trabajo en la narración histórica (p. 13). En el primer periodo se encuentran "Mi madrina. Recuer-

dos de Santafé”, “Federico. Recuerdos de la infancia” y “Memorias íntimas”, escritos entre 1868 y 1875. “El cura y sus sobrinos – Preludios de cacería”, de 1880-1881, hace parte de su trilogía de novela histórica quizá más importante;⁵ Marianita, una de las protagonistas del relato, ya no tiene que justificar su actuar como niña y futura mujer, sino que lo vivirá como par de los personajes masculinos. En el primer diálogo con su hermano, por ejemplo, la niña afirma su lugar de autonomía: “Yo sabré, déjame a mí” (Acosta, 1880-1881, p. 35). La autora afirmaría claramente, en “Misión de la escritora en Hispanoamérica” (1889), que uno de los motivos de la prosperidad de los Estados Unidos es que la mujer

No es una flor, un ensueño, un juguete, un adorno, una sierva; es igual a su marido y a su hermano por la solidez de su instrucción, la nobleza y firmeza de carácter, por sus dotes espirituales, y por consiguiente para ella todas las carreras le están abiertas, menos una, la menos envidiable —la de la política (Acosta, 1889, p. 129).

Manuel y Marianita, en el relato, tienen una relación de pares: ni su edad ni su género sexual lo hacen a él superior a ella.

Acosta no solamente reflexionó sobre su infancia y construyó con atención sus personajes infantiles. También se esforzó para convertir sus vivencias en realidades para todos los niños y, especialmente, las niñas de su país:

Deseosa de dar a los padres de familia, a las maestras de colegio, un libro que sin ser demasiado serio, pueda considerarse instructivo y al mismo tiempo presente ejemplos provechosos, y produzca en los tiernos y maleables espíritus de las niñas el deseo de la imitación, resolví tratar de hacer un ensayo de breves biografías femeninas [...]. Si el buen ejemplo es el arma más poderosa para promover la civilización, ¿por qué no se ha de presentar a la mujer hispanoamericana, cuya educación ha sido tan descuidada, excelsos ejemplos de mujeres activas, trabajadoras, que se han abierto por sí solas un camino hacia la fama unas, hacia la virtud activa y útil para la humanidad otras, haciéndose notables en todas las profesiones, las artes, los oficios y las obras pías? (Acosta, 1895, pp. xviii-ix).

Acosta, pues, se decide a escribir biografías inspiradoras para que cada niña pueda elegir su camino: “Ejemplos de mujeres que han vivido para el trabajo propio, que no han pensado que la única misión de la mujer es la de mujer casada, y han logrado por vías honradas prescindir de la necesidad absoluta del matrimonio, idea errónea y perniciosa que es el fondo de la educación al estilo antiguo” (p. ix).

No podemos olvidar que este intento de la autora de pensar sobre la infancia femenina y escribir sobre ella desde diferentes espacios también demuestra que su

⁵ La autora narra en tres novelas históricas la gesta de Independencia a través de la historia de tres generaciones: *La juventud de Andrés*, *La familia de tío Andrés* y *Una familia patriota*.

concepción y narración de la infancia sobrepasa su contexto, ya que, según Mary Celeste Kearney (2009), "female youth remained enigmatic well into the late twentieth century" (p. 2). Es decir que, como se afirmó, Acosta se adelanta por más de cuarenta años a la concepción que se tendría de infancia en el siglo xx y que continuaría con más fuerza en el XXI, y se adelanta casi un siglo a pensar sobre la niña, a escribir para ella y a crear personajes femeninos que se salen de los parámetros del orden social establecido.

"Memorias íntimas": Acosta escribe su infancia

En 1875, Acosta escribirá unas cuantas cuartillas en las que pone en palabras las memorias de su infancia. En estas, la autora hablará acerca de algunos de los episodios que más recuerda de su niñez, entre ellos el viaje a Ecuador, las visitas en casa de amigos de sus padres y el recuerdo de personas que marcaron su infancia y a quienes luego volvió a ver en su temprana juventud. Sin embargo, nos concentraremos en la infancia de la autora por ser el momento en el que todas sus reflexiones y experiencias internas iban naciendo y creciendo (Acosta, 1875, p. 576). Estos los relacionará tanto con episodios de la historia colombiana como con sus lecturas de infancia. No es casual el tono melancólico que caracteriza estas memorias. Al respecto, Alzate (2015b) explica:

En este año de 1875 José María de Samper [esposo de Acosta] es encarcelado por motivos políticos y participa en la guerra civil de 1876. Los bienes de la familia son confiscados y la autora debe asumir la manutención de la familia durante varios meses. Soledad Acosta había perdido a dos de sus hijas, de doce y quince años, durante la epidemia de 1872 (pp. 576-577).

Que Acosta decida emprender el escrito de sus recuerdos de niñez exactamente en este año pone de manifiesto la sensibilidad con la que comprendía la infancia y la agudeza con la que observaba que en este período también se experimentan diferentes sentimientos, no todos felices. Una comprensión de la infancia muy adelantada a su tiempo, pues es en la concepción moderna de la infancia "que los niños tienen identidad propia y son ya objeto del cuidado de los adultos, bajo el entendido de que esta etapa de la vida humana es fundamental para el devenir del individuo y de la sociedad" (Londoño Vega & Londoño Vélez, 2012, p. 97). Además, la lectura de sus memorias de infancia permite conocer la historia de una niña colombiana durante el siglo XIX. Aunque su vida infantil tuvo varios privilegios, como se expuso anteriormente, este relato autobiográfico es un documento que también narra eventos de la

historia colombiana a partir de los ojos de una niña. Este tipo de narraciones son fundamentales, pues, conforme explica Beatriz Helena Robledo (2007),

Es así como podríamos escribir la historia de la infancia siguiendo la historia de la literatura para niños. Quizás el arte no refleje directamente la realidad, pero en el caso de la literatura, que trabaja con el lenguaje y con la condición humana, sí hay una huella de esa realidad y de la manera como va cambiando (p. 647).

Por ejemplo, Acosta (1875) recordará que “se habló entonces del testamento del general Santander (a quien recuerdo haber visto poco antes de morir una noche en casa envuelto en una capa), y tuve la idea de hacer el *mío*” (p. 574). Lo hace en secreto y sigilosamente porque sabe, además, que quizás no todos recordarán los primeros años “con el recogimiento y ternura” que ella poseía (p. 576). Estas cuartillas también son testimonio de una niña singular que deseaba vivir de manera libre: “Yo era una niña muy traviesa amiga de la agitación y el movimiento” (p. 575). Este deseo de comprender del mundo se sacia en parte a través de los libros: “como me gustaba subirme a los árboles y a los tejados y me encantaban los libros confundí ambos placeres en uno: *me subía a los árboles a leer*” (p. 575, énfasis *mío*). Así estas “Memorias” son testigo del proceso de una niña y joven lectora que con el tiempo se convertirá en escritora. Este sujeto en construcción permite

Admitir ya lo que tradicionalmente se percibía como pequeño y prescindible, y entender los textos autobiográficos, *incluidas las memorias*, como producto no ya de un *yo* plenamente autoconsciente y autosuficiente que precede su obra y se vuelca en ella, sino de un *yo* en proceso y plural que se gesta en sí mismo (Alzate, 2015a, p. 46, énfasis *mío*).

Este *yo* en proceso, plural y fragmentario como el de sus propios recuerdos de infancia, es el que presenta Acosta en la narración que hace a través de sus cuatro protagonistas, Pachito en “Mi madrina. Recuerdos de Santafé”, Alicia en “Federico. Recuerdos de la infancia” y los hermanos Manuel y Marianita en “El cura y sus sobrinos - Preludios de Cacería”.

Pachito y Alicia: dos adultos que recuerdan

En el primer periodo escritural de Acosta se sitúan los cuadros “Mi madrina. Recuerdos de Santafé” y “Federico. Recuerdos de la infancia”. Son relatos en los que la autora convertirá dos de sus mayores recuerdos de infancia en narraciones literarias. “Mi madrina. Recuerdos de Santafé” es un escrito breve narrado en primera persona

por el personaje protagonista, quien recuerda los días que pasaba de niño en la casa de su madrina. Pachito, ya en su adultez, explicará que su padre había muerto dejando a su madre y hermanas como responsables del hogar. Los días en los que se veían con más trabajo del que podían manejar, mandaban a Pachito a la casa de su madrina. Doña María Francisca Pedroza era una mujer soltera que vivía con dos mujeres que trabajaban para ella, a las que había *recogido* desde que eran unas niñas: Cruz y Juana. Pachito dedicará su relato a recordar sus aventuras en la casa de su madrina, describirá su forma de vida, sus días con Cruz y Juana, y cómo de esa mujer y ese hogar, tan importantes en su niñez, ya solo queda una tapia descolorida sin flores.

Este cuadro se caracteriza por dos claves comunicativas fundamentales: el recuerdo del niño que fue y que se piensa desde la adultez, y la capacidad irónica para narrar las actividades de los adultos vistas a través de su mirada de niño. Desde el inicio del relato, el narrador escribe explícitamente sobre la memoria y sobre lo que esta permite volver a vivir desde el pensamiento y las palabras: “Doña María Francisca Pedroza, mi madrina, tendría unos sesenta y cinco años cuando la conocí, o más bien, cuando *mis recuerdos me la muestran por primera vez*” (Acosta, 1869, p. 412, énfasis mío). Cuenta cómo, por ejemplo, una de las razones por las que se divertía estando en casa de su madrina era porque espiaba con sigilo un negocio que ella llevaba de manera tan secreta que, claramente, llamaba la atención: “Este último negocio lo procuraba ocultar a todos y particularmente a los muchachos; pero lo hacía con tanto misterio, *que naturalmente picó mi curiosidad de niño*; por lo que resolví averiguar a todo trance aquello que me ocultaba” (p. 412, énfasis mío). Este fragmento presenta un niño con curiosidad y con interés de saber lo que no podía o no debía conocer. Tras descubrir el negocio, la producción y venta de aguardiente ilegal, afirma: “*guardé el secreto* y mi madrina nunca supo que yo era poseedor de él” (p. 413, énfasis mío). El protagonista es un niño con capacidad de decisión y de agencia que elige qué quiere hacer, aunque no le sea permitido, o sabe qué debe evitar hacer aun si nadie se lo pide.

En otro pasaje vemos cómo Acosta hace uso de ese lugar “seguro” que es la escritura para cuestionar irónicamente las contradicciones de los adultos:

En la pared principal había un cuadro grande representando a Nuestra Señora de las Mercedes, a cuyo pie estaban Adán y Eva en el paraíso terrenal, rodeados de fieras y en completa desnudez; ligereza de vestido que no pude comprender nunca cómo la toleraba mi madrina sin escandalizarse, pues ponía los gritos en el cielo e invocaba a todos los santos, si por casualidad veía a una de mis hermanas vestida para alguna modesta tertulia (p. 415).

Este fragmento muestra, una vez más, una narración crítica, irónica, a la vez que dulce y amable, de las paradojas propias de la existencia. Paradojas que le competen tanto a los adultos como a los niños.

Alicia, por su parte, es la voz que dará vida al cuadro de “Federico. Recuerdos de la infancia”. En este relato, la narradora recordará su primer contacto con la muerte. La protagonista narra el fallecimiento de Federico, el hijo de doña Alonsa, vecina de Alicia —*alter ego* de Soledad Acosta—. Doña Alonsa es una mujer viuda que trabaja para su propio sustento en una casa vieja y descolorida. Su única satisfacción es su hijo. Alicia recuerda a Federico como un joven militar que siempre recibió todo el cariño y consentimiento de su madre. Antes de irse a la Costa, el joven ve que Alicia está cerca y le habla por unos minutos. Este será el último encuentro entre Alicia y Federico, pues su soberbia lo hará acabar con su vida tras haber sido rechazado en un baile. Por mucho tiempo doña Alonsa no aceptará la muerte de su hijo. Alicia, siendo una niña, y enfrentada a la tristeza de doña Alonsa, en una visita que su familia hace a la madre afligida, recuerda:

Cuando vi aquel dolor tan grande; cuando por primera vez conocí lo que era la desesperación, comprendí hasta cierto grado esa pena y me aterró; pero mis ojos permanecieron secos: los niños parecen a veces indiferentes, y no lloran cuando se cree que deberían manifestarse enternecidos; mas se equivocan quienes piensan que es por falta de sentimiento. No es así, sino que las hondas penas les asustan, les espantan y paralizan sus facultades; *despertándose después en ellos una irresistible curiosidad, un deseo ardiente de indagar, de darse cuenta de aquel dolor misterioso para ellos* (Acosta, 1870, p. 35, énfasis mío).

Este desgarrador fragmento demuestra la capacidad de comprensión de los sentimientos en la infancia que tenía Acosta. Habla, sin ocultar los miedos, sobre un tema que no solo era difícil para su época, pues reconocía en los niños la diversidad de sentimientos y pensamientos, sino que sigue siendo un tema que causa controversia y temor en la actualidad. Alicia lucha por verbalizar aquello que sentía en la infancia: “¿Acertaré a pintar lo que sentía *a la edad de seis años*? No lo sé; porque ¿quién puede delinear con precisión un sueño con sus misteriosas dichas o terrores sin causa aparente?” (p. 35, énfasis mío).

Antes de pasar al análisis de los personajes infantiles de “El cura y sus sobrinos - Preludios de cacería”, detengámonos en el discurso de género presente en estos dos relatos. En estas dos narraciones vemos que, además de darles voz a los niños, a través de ellos se les da voz a mujeres que viven solas. Desde el comienzo de “Mi madrina.

Recuerdos de Santafé” es claro que doña Francisca es una mujer que vive sola y que nunca se casó. Aunque sabemos que doña Alonsa es viuda, Acosta la presenta como una mujer solitaria que trabajaba en pro de su propio y escaso sustento, y que continuará trabajando aún después de la muerte de su hijo, cosa que al comienzo causa una gran impresión en Alicia: “Algunos años habían pasado cuando entré de nuevo a su casa: entré pensando en el hijo de la pobre viuda y creyéndola aun presa de una hondísima pena. La encontré serena, amable, sentada cerca de la ventana, torciendo como antes tranquilamente sus cigarros” (Acosta, 1870, p. 35).

Con esto vemos, además, que en ambos cuadros en los que el recuerdo se vuelve relato, Acosta dejaba por escrito las tensiones entre las personas que tenían una voz reconocida y aceptada en el sistema, los hombres, y aquellas que consideraba que también merecían esta voz: las mujeres y los niños. No olvidemos que las mujeres también estaban infantilizadas, y que, de acuerdo con Rodríguez y Mannarelli (2007), “la historia de la infancia es, en cierto sentido, la historia de cómo [los] hemos tratado” (p. 15). En los relatos de Acosta, cada niño y cada mujer asume su identidad individual dentro del espacio social y habita el mundo con todo lo que esto conlleva. José María Samper presenta, en el prólogo de *Novelas y cuadros de la vida suramericana* (1869), el deseo de su esposa de contribuir a la construcción de nación a través de la escritura. Ella, como señala Alzate (2015a), “quería escribir para el público, quería manifestarse como sujeto pleno, contribuir formalmente a la construcción de la nación y a definir el papel de las mujeres dentro de ella” (p. 21).

Marianita y Manuel: el presente de la infancia

Entremos ahora a un relato del segundo periodo escritural de Soledad Acosta y narrado en tercera persona principalmente desde la perspectiva de sus dos niños protagonistas. Marianita y Manuel son los sobrinos de Andrés, cura de Usme perteneciente a la élite letrada capitalina del final del período colonial. Ambos llevarán al lector por el comienzo, el nudo y el desenlace de su aventura. Logran escaparse de la vigilancia adulta para irse de cacería con los campesinos de la aldea, engañando tanto a su tío como a los otros adultos que los tienen bajo su cuidado. Esta travesura, y lo que los niños desde su interior viven en ella, ya no la veremos desde el pasado, como fue el caso de las vivencias de Pachito o Alicia, sino desde el presente. Se observa cómo

para este periodo escritural la narración de la niñez ya no se hace desde un adulto que recuerda, sino que acompaña a los niños en la percepción del mundo. Veamos primero las acciones compartidas de los hermanos, para luego analizar el comportamiento y las creencias de cada uno, con especial atención en el actuar de Marianita y en la seguridad e independencia que demuestra a pesar de sus miedos o dudas.

Pues bien, a lo largo de este relato, Acosta jugará de manera sobresaliente con lo que los adultos piensan de los niños y lo que los niños realmente son. Manuel y Marianita, de ocho años y de casi siete años, respetivamente, logran engañar a todos los adultos del relato. Comienzan con Romualda, esclava de la familia y quien se refiere a ellos como “angelitos”: “¡Niños, angelitos míos! exclamó, ¿Qué hacen sus mercedes en ese patio tan temprano? ¡Suban acá y les contaré un cuento tan bonito!” (Acosta, 1880-1881, p. 35). Mientras Romualda describe a estos dos niños de tal manera, los hermanos están ideando un plan para engañarla y poderse ir de cacería. Ante la promesa de Romualda de que ella los puede llevar a un lugar bonito a recoger fresas y ver venados, Manuel, con acento desdeñoso, le responde: “*No me engañas ya, siempre nos iremos con Fernanda*” (p. 36, énfasis mío). Esta conversación evidencia el cambio de papeles entre quien engaña y quien es engañado. Quien peca de inocencia aquí será Romualda, no Manuel y Marianita, quienes, al contrario, se caracterizan por su seguridad. Esta conversación será llevada a su máxima expresión en su conversación con ñua Fernanda:

—Aquí venimos —dijo—, Fernanda (así la había oído llamar al Cura, aunque nadie en la aldea le apeaba el ñua), para que nos lleve a la cacería.

—¡Virgen Santísima! —exclamó la dueña de la casa echando hacia atrás las puntas de su mantilla y descubriendo la camisa bordada y gargantilla y rosario de oro que le engalanaban su bien anchuroso pecho—. ¿Y qué diría el señor Cura?

—Él nos dio la licencia.

—¿De veras?

—Sí... ¿No es cierto, Marianita? —contestó Manuel dirigiéndose a la niña. Ésta no contestó, sino que bajó la cabeza y se le subieron los colores a la cara.

—Como ayer —dijo con volubilidad Manuel, viendo que su hermana no contestaba— supo que usted se iba a cacería y llevaba a Rafael y Josefita, que son más chiquitos que nosotros, pues ésta (señalando a Marianita) ya cumplió siete años y yo pronto tendré nueve, tío Andrés no se opuso a que nos viniésemos (p. 56).

En este diálogo se observa cómo tras haber dejado a Romualda atrás, pasan a persuadir a ñua Fernanda, cada uno desde una voz independiente. Comencemos con Manuel. Desde el comienzo, la suya es una voz *desdeñosa* que experimenta la realidad

desde una posición de superioridad y máxima autoconfianza. Esto se observa en la cita anterior y también durante el viaje a través del monte: Manuel desea pronto ser grande para así “poder ser dueño de esos tesoros, objetos de su ambición” (p. 58). De la misma manera experimenta el viaje de vuelta, una vez que son alcanzados por el esclavo Marcelino para ser regresados a casa de su tío. Manuel no acepta el error en su actuar y, en vez de recibir con humildad el viaje de vuelta, rechaza “el pan amargo del cautiverio [llevado por Marcelino] y [tira] lejos su parte de fiambre, prefiriendo sufrir sin límites el hambre, el frío, la cólera y el susto” (p. 59). En la primera descripción de Marianita, por su parte, sus pies descalzos son la representación de la decisión de experimentar el mundo desde otro lugar, el de la libertad:

La niña solo tenía encima de sus ropas interiores un ropón largo de género de lino color verdoso, un chal de algodón de varios colores entretejidos, que llamaban de guinea, le cruzaba sobre el pecho, atado atrás, y un pañuelito blanco le rodeaba la cabeza, amarrado debajo de la barba, *pero desdeñando todo cuanto pudiera cuartar su libertad; se hallaba con los pies descalzos* (p. 34, énfasis mío).

Desde el comienzo de la narración, la niña no se queda corta ante la capacidad de engaño de su hermano, y cuando le preguntan sobre la veracidad de lo que Manuel está afirmando, dirá: “—¿Quién dijo que no es cierto? — repuso la niña diplomáticamente [...]. Que nos dejara hacer nuestro gusto hasta esta tarde que volvería” (p. 36). También vemos su seguridad en la conversación con ñua Fernanda, en la que responde, cuando esta le dice que sus hijos han sido criados en el monte mientras ellos han sido cuidados entre algodones:

—Mi madre no nos consiente, ieso no! —exclamó Marianita.
—Pero —volvió a decir Fernanda—, Rafael ya sabe enlazar y ha estado en el páramo con su padre, y Josefita es guapísima, sabe montar a caballo y no le tiene miedo a nada.
—¡Yo también sé montar! —exclamó Manuel.
—*Nosotros no le tenemos miedo a nada* —añadió Marianita con seriedad (p. 56, énfasis mío).

Acosta hace un relato de pares con independencia del género sexual y de la edad, y hace de Marianita una niña que deja una huella fuerte, sin miedo, como lo dice ella misma. A través de Marianita, dice que las niñas no deben experimentar el mundo desde el silencio, el encierro en lo doméstico y la timidez de carácter, sino desde la seguridad en su actuar, la responsabilidad de sus acciones y la elección de su propio dominio. Espacios que en su tiempo no estaban destinados a las niñas puesto que su educación se enfocaba en el hogar: “educar a las niñas en los asuntos de casa y de

cuidado de los otros, era conducir su comportamiento para hacer que los otros y ellas mismas se comportaran de determinadas formas y no de otras” (León, 2012, p. 21). El que Marianita no esté representada en estos espacios le dará una independencia que le permitirá vivir con total seguridad y alegría. Y pese a que tras un viaje donde las angustias, la culpa y el miedo también tuvieron cabida, “Marianita, desentumecida una vez que estuvo en el suelo [del páramo], olvidó completamente el frío y la aprehensión *para entregarse a una vida de independencia y libertad de que jamás había gozado antes*” (Acosta, 1880-1881, p. 58, énfasis mío).

Acosta defenderá esta independencia en la niña y la mujer no solo en la introducción a *La mujer en la sociedad moderna*, como vimos en el primer apartado, sino en cada uno de sus escritos, y así se adelantará a poner a la niña en la palabra y escenario público, pues estas “siguen siendo las más invisibles” (Rodríguez y Mannarelli, 2007, p. 19). En su periódico *La Mujer*, por ejemplo, escribe una obra de teatro de una única escena para ser representada en los colegios de niñas que titula *Una educación útil* (1880). En esta obra dos hermanas jóvenes, Mercedes y Dolores, que han perdido a su tío y con él su sustento económico, deciden trabajar para ayudar por sí mismas a su madre. En medio de una discusión en la que Dolores no está convencida de entregar sus manos y su tiempo al trabajo, Mercedes le dirá: “Trabajaremos hermanita... con nuestras manos y con nuestra *inteligencia*” (Acosta, 1880, p. 8). Esta es una idea fundamental en la totalidad de escritos de Acosta estudiados en este artículo. A través de la narración de la infancia niega la posición en la que la sociedad patriarcal había situado a la mujer y a los niños y niñas. Acosta demuestra que ni las mujeres son niños, ni los niños ni las niñas deben estar hundidos en el silencio y la pasividad.

Cierre

El estudio de los escritos de Soledad Acosta que centran su narración en las memorias de infancia es sin duda relevante. “Memorias íntimas” es un documento de gran valor porque en él encontramos la narración de una niñez del siglo XIX en nuestro país. Se trata de una concepción de infancia que no se ha podido rastrear y comprender del todo, ya que, como señaló Colin Heywood (2001), “Only in comparatively recent times has there been a feeling that children are special as well as different, and hence *worth studying for their own right*” (p. 2). El valor de su estudio no se evidencia solo en el recuerdo de la infancia en “Memorias íntimas”, sino en los relatos de “Mi madrina.

Recuerdos de Santafé”, “Federico. Recuerdos de la infancia” y “El cura y sus sobrinos - Preludios de cacería”. Todos ellos son obras literarias fundamentales en la recuperación de archivo para conocer y comprender la historia de la niñez en Colombia, pues, siguiendo lo planteado por Robledo (2007), se puede afirmar que “la transformación de la literatura escrita para los niños va de la mano de la transformación tanto de la realidad de la niñez como del imaginario que los adultos tienen sobre ésta” (p. 647).

Además, de acuerdo con Hayden White (2003), la historia no puede desprenderse de la literatura porque ello le significaría desprenderse de sí misma (p. 139). Esto se evidencia en los relatos analizados. En ellos se muestra cómo la pluma de una mujer colombiana en el siglo XIX estaba sentando las bases para comprender la infancia en toda su riqueza y complejidad, especialmente la de la niña. Así, leyendo estos relatos, “we can discern areas of girlhood and girls’ culture that have not yet been examined and deserve further analysis” (Kearney, 2009, p. 22). Con esto retomemos las palabras de Monserrat Ordóñez con las que se inició este ensayo: *otro modo de ser*, otro modo de ser niños y niñas, y de ver y escribir la infancia es lo que Soledad Acosta consigue con su narración de la niñez. Ni la idealiza ni la desconoce, solo la lee y la escribe con agudeza, sensibilidad y respeto.

Con este artículo se espera contribuir a la discusión de nuevos matices y relatos en la extensa producción de la autora colombiana. Asimismo, se confía en que el interés en la investigación sobre temas de infancia permita que la producción de la autora sea leída y conocida por profesores y bibliotecarios de educación primaria y secundaria.⁶ En esta misma línea, se desea que, tras la lectura de este artículo, nuevos investigadores se interesen por rastrear la narración de la infancia no solo en Soledad Acosta, sino en los autores y autoras de la época. Aún queda mucho por examinar y es sin duda urgente la puesta en diálogo con otros autores del siglo XIX colombiano, y quizá latinoamericano e incluso europeo. Este artículo, pues, se propone como el comienzo de *otro modo* de estudiar la construcción de infancia en Colombia y las producciones hechas para y sobre los niños a lo largo de la historia literaria del país, y no como un gesto marginal, sino desde el centro de un campo académico porque, aunque nos olvidemos, todos hemos sido niños y vale recordar lo que fuimos, para pensar lo que somos y, sobre todo, lo que seremos. Lo que queremos ser.

⁶ La página web [Soledad Acosta - Infancia](#) está destinada a la recuperación, modernización e investigación de los escritos de Acosta para los niños que se han ido encontrando.

Referencias bibliográficas

- Acosta, C. E. (2016). "Allí tenía todo lo que necesitaba, lo que podía desear". Soledad Acosta, joven lectora que escribe un diario. En C. Alzate e I. Corpas (Comp.). *Voces diversas. Nuevas lecturas de Soledad Acosta de Samper* (pp. 25-39). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Acosta, S. (1869). Mi madrina. Recuerdos de Santafé. En *Novelas y cuadros de la vida suramericana* (pp. 411-422). Gante: Imprenta de E. Vanderhaeghen.
- Acosta, S. (1870). Federico. Recuerdos de la infancia. *El Bien Público* 1 (9), p. 35.
- Acosta, S. (1875). Memorias íntimas, 1875. En C. Alzate (Ed.). *Diario íntimo de Soledad Acosta & Diario José María Samper* (2015) (pp. 573-578). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo y Universidad de los Andes.
- Acosta, S. (1880). Una educación útil. *La Mujer* 8-9, pp. 8-9.
- Acosta, S. (1880-1881). El cura y sus sobrinos - Preludios de Cacería. En *La familia del tío Andrés (Época de la Independencia)* (pp. 34-37, 56-59). Bogotá: Imprenta de Silvestre y Compañía.
- Acosta, S. (1889). Misión de la escritora en Hispanoamérica. *Colombia Ilustrada* 8, pp. 129-132.
- Acosta, S. (1895). Introducción. En *La mujer en la sociedad moderna* (pp. vi-xi). París: Casa Editorial Garnier Hermanos.
- Alzate, C. (2015a). *Acosta de Samper y el discurso letrado de género, 1853-1881*. Madrid: Iberoamericana.
- Alzate, C. (2015b). Notas. En *Diario íntimo de Soledad Acosta & Diario José María Samper* (pp. 573-578). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo y Universidad de los Andes.
- Casas, F. (1998). *Infancia: perspectivas psicosociales*. España: Paidós.
- Elbert, M. y Ginsberg, L. (2015). Introduction. En *Romantic Education in Nineteenth-Century American Literature. National and Transatlantic Contexts* (pp. 1-13). Nueva York: Routledge.
- Heywood, C. (2001). *A History of Childhood. Children and Childhood in the West from Medieval to Modern Times*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Jaramillo, C. E. (2007). Los guerreros invisibles. El papel de los niños en los conflictos civiles en el siglo XIX en Colombia. En P. Rodríguez y M. E. Mannarelli (Comp.). *Historia de la infancia en América Latina* (pp. 231-246). Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Kearney, M. C. (2009). Coalescing: The Development of Girls' Studies. *NWSA Journal* 21 (1), pp. 1-28.
- León, A. C. (2012). Cartografía de los saberes y prácticas de la educación infantil femenina en Colombia: finales del siglo XIX, comienzos del siglo XX. *Pedagogía y Saberes* 37 (pp. 9-23). DOI: <https://doi.org/10.17227/01212494.37pys9.23>
- Londoño Vega, P. y Londoño Vélez, S. (2012). *Los niños que fuimos. Huellas de la infancia en Colombia*. Bogotá: Legis S. A.

- Moreno, C. A. (2018). Los niños que fuimos: huellas de la infancia en Colombia (609-622). *Educação em Foco* 23 (2), pp. 609-622. DOI: <https://doi.org/10.34019/2447-5246.2018.v23.19788>
- Navia Velasco, C. (2016). Protagonistas de Soledad Acosta, señas de resistencias femeninas. En C. Alzate e I. Corpas (Comp.). *Voces diversas. Nuevas lecturas de Soledad Acosta de Samper* (pp. 175-193). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Robledo, B. H. (2007). El niño en la literatura infantil colombiana. En P. Rodríguez y M. E. Mannarelli (Comp.). *Historia de la infancia en América Latina* (pp. 633-648). Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Rodríguez Jiménez, P. y Mannarelli, M. E. (2007). Introducción. En *Historia de la infancia en América Latina* (pp. 13-23). Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Sutliff Sander, J. (2011). *Disciplining Girls, Understanding the Origins of the Classic Orphan Girl Story*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- White, H. (2003). El texto histórico como artefacto literario. En *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos* (pp. 107-139). Barcelona: Ediciones Paidós.

EXISTENCIA Y PRESENCIA DE MAÍN XIMÉNEZ EN LA VIDA Y OBRA DE PORFIRIO BARBA JACOB*

EXISTENCE AND PRESENCE OF MAÍN
XIMÉNEZ IN THE LIFE AND WORK OF
PORFIRIO BARBA JACOB

Esnedy Aidé Zuluaga Hernández¹

* Artículo derivado de la beca posdoctoral 2021-I del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Cómo citar este artículo: Zuluaga Hernández, E. A. (2022). Existencia y presencia de Maín Ximénez en la vida y obra de Porfirio Barba Jacob. *Estudios de Literatura Colombiana* 50, pp. 37-54. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n50a02>

¹ <https://orcid.org/0000-0002-5647-6839>
esnedy@gmail.com
Universidad Nacional Autónoma de México, México

Resumen: Maín Ximénez es el primer seudónimo del poeta colombiano Porfirio Barba Jacob. Mediante un recorrido biográfico por su infancia y primera juventud, rastreo los orígenes de Maín desde la correspondencia, escritos autobiográficos y archivos de la época. Indago en las publicaciones en que aparece y en el tránsito del plano real al literario para entender el sentido y la trascendencia del nombre. Atiendo a su nacimiento poniendo atención en la forma como Maín migra al poema para entrañar su proyecto poético, gestado desde un ambiente rural agreste con la creación de Maín en el centro de sus preocupaciones escriturales.

Palabras claves: Porfirio Barba Jacob; Ricardo Arenales; Maín Ximénez; poesía colombiana; poética; biografía.

Abstract: Maín Ximénez is the first pseudonym of the Colombian poet Porfirio Barba Jacob. Through a biographical journey across Barba Jacob's childhood and early youth, I trace the origins of Maín considering the correspondence, autobiographical writings and archives of the time. I inquire into the publications in which he appears and examine the transition from the real to the literary plane, in order to understand the meaning and transcendence of the name. I address his birth, paying special attention to how Maín migrates to the poem to embody his poetic project, conceived from a wild rural environment with the creation of Maín at the center of his scriptural concerns.

Keywords: Porfirio Barba Jacob; Ricardo Arenales; Maín Ximénez; Colombian poetry; poetics; biography.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez

Recibido: 28.07.2021

Aprobado: 22.10.2021

Publicado: 17.01.2022

Copyright: ©2022 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



resolví dejar abiertas las puertas del Misterio a Maín Ximénez.
 Porfirio Barba Jacob. “Interpretaciones”.

Los orígenes de Maín Ximénez se remontan a 1902, en un pueblo del norte de las montañas de Antioquia llamado Angostura, donde el poeta vive su infancia y la mayor parte de su primera juventud. Con este nombre firma algunos trabajos antes de convertir a Maín en el sello de su proyecto creativo, figura protagónica de “Tragedias en la obscuridad” y posteriormente de “Acuarimántima”. Motivo y marca que configura el proyecto escritural de Barba Jacob, referido además en otros trabajos y proyectos que nunca vieron la luz. Esta construcción literaria del “yo” está íntimamente relacionada con el primer seudónimo que se conoce del poeta y del que se conservan evidencias manuscritas. En sus años de iniciación escritural, desde las tierras antioqueñas que lo vieron crecer, firma algunos trabajos como Maín Ximénez, el primer sello que popularizó su trabajo periodístico y literario en un ámbito local reducido a un escaso círculo cultural.

En términos generales, cada nombre fue sepultando al anterior, como bien lo sintetiza Rafael Montoya y Montoya (1962) en “Nota del Editor”: “El mismo creó a Maín Ximénez que destronó a Miguel Ángel Osorio; al Ricardo Arenales que hundió a Maín Ximénez y, por último, al Porfirio Barba Jacob que los eclipsó a todos” (p. 159). Pero ¿hay evidencias de una sustitución cronológica y sistemática de Miguel Ángel a Porfirio, nombre que termina refiriéndolos a todos y al final a una única persona o a su “total desintegración” (Vallejo, 2012, p. 435)? Los procesos asociados a estos cambios evidencian su carácter renovador, pero es la aparición de Maín en el contexto de Miguel Ángel y su transición a Ricardo donde se exhibe una complejidad más profunda asociada a la exploración de los alcances del nombre en su vida y obra.

Este asunto ha sido poco explorado, en parte porque pertenece a los años de su infancia y juventud de los que se sabe poco. En la actualidad hay documentación adicional que se puede contrastar con los datos que han circulado por más de un siglo, replicándose información imprecisa e incluso errónea. Es común leer en diferentes estudios que Maín reemplazó a Miguel Ángel y Ricardo a Maín. Pero esa transición no es lineal ni se da en un solo bloque. Las implicaciones del cambio trascienden a la esfera literaria de su creación poética, como lo evidencia en “Acuarimántima”.

Efectivamente Maín Ximénez es el primer seudónimo del poeta, pero no reemplaza a Miguel Ángel. Ambos nombres tienen una existencia simultánea y desaparecen como identidad nominal cuando adopta en Barranquilla el seudónimo de Ricardo Arenales, que destronó a Maín y a Miguel Ángel. Ricardo reemplaza a Maín y a Miguel Ángel de la misma forma que Porfirio lo hace con Ricardo, en los términos exactos que apunta Montoya y Montoya. La diferencia radical con Maín es que escala del plano de la vida al literario, específicamente al de su poesía, y se convierte en el germen de su gran proyecto cifrado en el nombre, el vínculo esencial con su país, con su origen, vigente en su producción poética y que además inaugura el perfil vagabundo y en constante búsqueda en sus poemas.

Para los fines de este entramado que teje el poeta con sus seudónimos, pero principalmente de la construcción literaria en la que cifra a Maín, es determinante atender a esta figura protagónica de su poesía. En “La divina tragedia. El poeta habla de sí mismo”,¹ refiriéndose a la “Parábola del retorno” señala: “posteriormente hube de incorporar en el Maín Ximénez” (Barba Jacob, 1933a, p. 12).² Después cita el poema “Lamentación de Maín Ximénez” (p. 15)³ y más adelante lo menciona como personaje: “Y, sobre todo, voy a cantarme a mí mismo. Si en tales canciones hay obscuridades, algún día las aclarará mi tragicomedia de Maín Ximénez. Y si hay misterio... ¡pues si hay misterio no habrá quien lo aclare nunca jamás!” (p. 32). El escritor se entrega en el diseño y descubrimiento de “Maín en sus andanzas” (p. 32), la gran apuesta en la que se proyecta.

Es sin duda Maín Ximénez el punto de fuga de su proyecto poético, la fuente de su profundidad artística. A su concepción, creación y alcances atiendo, primero, al rastrear los orígenes de su antecesor Miguel Ángel Osorio Benítez, nacido el 29

¹ “La divina tragedia” agrupa dos textos que abren *Rosas Negras* (Barba Jacob, 1933b), el segundo libro publicado del poeta bajo la edición de Rafael Arévalo Martínez: “La divina tragedia. El poeta habla de sí mismo” (pp. 1-33) y “La divina tragedia. Fragmentos del prólogo de ‘La Diadema’. Libro próximo a ser publicado” (pp. 34-35). Es el primer texto el que se conoce como “La divina tragedia”, fechado en “Octubre, 6 de 1920” (p. 33). El segundo, como el título lo indica, contiene “fragmentos” de un “prólogo”, “(Composición tomada de un diario quezalteco)” (p. 35), según se indica en la misma edición.

² Nótese que acá referencia un libro, el gran proyecto de Barba Jacob.

³ Uno de los poemas perfectos del proyectado gran volumen: “¡Entonces pondré en formas mejores la emoción y el ensueño que provisionalmente dejo en éstas! Tal es la historia de mi ‘Lamentación de Maín Ximénez’ —que sirve de Pórtico al libro. Es una poesía perfecta porque tiene una alta tónica moral, una gran tragedia de la razón, una gran tragedia del sentimiento, una gran riqueza de melodías en sus interludios, y una gracia en las proporciones que la hace parecer una capilla gótica. ¡En ella está simbolizada una divina tragedia!” (Barba Jacob, 1933a, p. 15).

de julio de 1883 en Santa Rosa de Osos, pueblo de exuberante naturaleza ubicado en la subregión norte del departamento de Antioquia, con una notable producción agrícola y ganadera. Entre 1864 y 1905 fue la capital del Norte antioqueño, cuando el departamento de Antioquia era un Estado Federal dentro de Colombia. En la actualidad sigue siendo uno de los pueblos más importantes del norte junto a Yarumal. A los tres meses de nacido, sus padres (el abogado Antonio María Osorio y la maestra de escuela Pastora Benítez)⁴ emigraron a la capital en busca de mejores oportunidades, dejando el niño a cargo de sus abuelos paternos (Benedictina Parra de Osorio y Emigdio Osorio) en Angostura, un pueblo pequeño y de difícil acceso, donde el poeta vive la infancia en las bondades del campo y la adolescencia en medio de las carencias intelectuales propias de un poblado alejado de la capital e internado en las montañas.

Entre 1889 y 1895 cursa estudios primarios en la escuela pública de Angostura. Al finalizar, con doce años, emprende su primer viaje a la capital para conocer a sus padres. Con ellos vive dos años (Jaramillo Meza, 1972, p. 12), pero su experiencia no es nada grata como él mismo lo relata en “La divina tragedia”, una confesión que resume el panorama de la familia en Bogotá y las relaciones afectivas del niño con sus padres, que perduran en el recuerdo del poeta. En 1897 regresa con sus abuelos a Angostura y a los dos meses lo envían a Medellín a estudiar en la Escuela Normal. Abandona sus estudios a los pocos meses y regresa al pueblo con sus abuelos por unos días, antes de emprender su segundo viaje a Bogotá. En la capital estudia Derecho en la universidad, pero renuncia muy rápido para regresar de nuevo a Angostura (p. 14).

Hay pocas evidencias que permiten reconstruir las andanzas del poeta en estos primeros años, pero en el Archivo de Angostura se conserva una carta del 12 de febrero de 1899 que da cuenta de su segunda estancia en la capital. La misiva es de su madre, Pastora Benítez, a María Jesús Cadavid de Benítez, abuela materna del poeta, desde Zipaquirá.⁵ El inicio prueba la reciente llegada de los hijos, las condiciones en las que arriban y la persistencia de las precariedades económicas de la familia que

⁴ En el Archivo de Santa Rosa de Osos, *Libro de posesión de empleados para el año 1883*, se conserva el nombramiento de “la señora Pastora Benítez de O”, el 7 de mayo, como “Directora en propiedad de la Escuela Elemental de niñas de este distrito”. Es importante señalar que Pastora estaba a menos de tres meses de dar a luz a Miguel Ángel en la misma escuela. Hoy no hay ninguna duda de que el poeta nació en Santa Rosa, como lo demuestra el acta de bautismo que reposa en el Archivo.

⁵ Municipio del departamento de Cundinamarca ubicado a 29 kilómetros de Bogotá.

el joven ya había experimentado en el primer viaje: “Rafael y Miguel Ángel permanecieron encerrados unos días porque no trajeron ropa siquiera regular, tan siquiera trajeron calzado, cosa que me afligió, pues yo no esperaba ese gasto y no tenía medios de conseguir” (Benítez, 1899).

Después de esta estancia de dos meses, según Jaramillo Meza, regresa a Angostura a iniciar su ejercicio de maestro, entre 1898 y 1899, aunque según las fechas debió ser en abril de 1899, como ayudante de la escuela dirigida por Lino Alarcón. El poeta afirma en “La divina tragedia” que estuvo un año en la Normal y su retiro fue a causa de la Guerra de los Mil Días (Jaramillo Meza, 1972, p. 4), iniciada el 17 de octubre de 1899. No hay evidencia de la fecha de reclutamiento, pero según Jaramillo Meza es 1901. Quizás por su papel al margen de las balas, los horrores de la guerra parecen no haberlo impactado tanto como la magnificencia de la naturaleza y la experiencia concreta del sentido de la participación de los civiles.

Un dato interesante de estos años tiene que ver con sus habilidades literarias: “Miguel Ángel Osorio, Capitán ayudante mayor del Batallón Santa Rosa N 2” (Jaramillo Meza, 1972, p. 25), escribe por encargo el 5 de mayo de 1902 un informe de “las peripecias del combate de Santa Rita” (p. 21) ocurrido los días 19, 20 y 21 de abril. El relato es publicado el 31 de mayo de 1902 en *El Repertorio Oficial*, órgano del Gobierno del Departamento de Antioquia, y va dirigido al “Coronel Julio C. Gamboa V., Comandante de las Fuerzas estacionadas en Santa Rita” (p. 18). La voz oficial de las filas conservadoras describe el asalto de las tropas liberales a la aldea de Santa Rita, a los “soldados revolucionarios” que a la cabeza del “guerrillero Manotas” saquean y destrozan todo lo que encuentran a su paso (pp. 18-19). Terminada la guerra regresa a Angostura, retoma su profesión de maestro y pasa a ocupar el cargo de director de la escuela de varones, como lo demuestra una breve carta manuscrita del 20 julio de 1901 conservada en los archivos del pueblo, donde le expresa al alcalde su disposición para ocupar la vacante.

Según estos registros, entre octubre 17 de 1899 y noviembre 21 de 1902, tiempo que duró la Guerra de los Mil Días, el poeta es reclutado y participa por un periodo de año y medio, según sus propias declaraciones. Es posible que su participación en la guerra haya tenido diferentes frentes, porque en febrero de 1902 ya circula su periódico *El Trabajo*, y en abril registra el combate de Santa Rita. Según Jaramillo Meza, en julio de 1901 estaba solicitando al alcalde la vacante de la Escuela Pública

de varones.

Junto a su desempeño de maestro continúa con el proyecto literario concretado en la escritura de sus primeros poemas y la actividad periodística asociada a *La Luz* y *El Trabajo*,⁶ que tiene como antecedente la narración de los sucesos del combate de Santa Rita. En estas publicaciones reseña eventos cotidianos del pueblo, difunde asuntos de orden cultural, literario y filosófico, expresando su preocupación por la educación, en calidad de maestro comprometido con el proceso educativo de sus estudiantes. Su crítica al sistema de educación es incisiva, una incontable lista de carencias que desbordan las aspiraciones altruistas del joven que apenas llega a los veinte años.

Estos periódicos manuscritos debieron circular desde principios de 1902 y hasta el 14 de junio de 1903, fecha en la que, en una carta,⁷ el poeta se despide de su amigo de infancia Francisco Mora Carrasquilla al marcharse de Angostura a Medellín y luego a Bogotá. Casi dos años después de fundados sus periódicos locales, el poeta traslada su sueño editorial a la capital. El 14 de febrero de 1904 circula el número inaugural del *Cancionero Antioqueño* en Bogotá, la primera revista cultural que funda el poeta, pues las publicaciones anteriores eran manuscritos de poco alcance. A mediados de julio la revista desaparece por no ser rentable y Miguel Ángel regresa a su tierra natal.

De *La Luz* se conserva la portada del primer ejemplar manuscrito con las siguientes indicaciones:⁸ “Redactor responsable, M. A. Osorio. Serie I. Angostura. Marzo 15 de 1903. Número 1”. La portada funciona como editorial, además de ser lo único que sobrevive de una serie de publicaciones que desconocemos. Formula en términos editoriales un propósito que empieza identificando como clave para el progreso las diferencias entre los individuos en tanto “pensamientos” e “ideales”, con aspiraciones y capacidades que los determinan. Diferencias que posibilitan el “progreso” que se logra “ensayando”, es decir, emprendiendo. Por eso siempre hay que

⁶ La Casa de la Cultura Porfirio Barba Jacob de Angostura tiene los únicos folios que se conservan de estas dos publicaciones, casi desconocidas. Alfonso Mora Naranjo (1962) menciona que *El Estudio* es otro periódico del poeta (p. 123), pero las referencias en la historia del periodismo en Antioquia confirman que *La Luz* y *El Trabajo* son de Barba Jacob, mientras los tres periódicos titulados *El Estudio* están identificados con otro redactor. Esta información es corroborada por Heriberto Zapata Cuéncar en su libro *Antioquia, periódicos de provincia* (1981) y citada por María Cristina Arango de Tobón en *Publicaciones periódicas en Antioquia 1814-1960: del chibalete a la rotativa* (2006).

⁷ Con esta carta abre la correspondencia del poeta recogido por Vallejo. Hoy se conocen manuscritos anteriores, de 1901 y 1902.

⁸ Parte de esta cuartilla es publicada por Arango de Tobón (2006, p. 204).

celebrar la “obra” del otro sin excluir la “crítica”. Con estas consideraciones de orden filosófico, del hacer por oposición a la quietud vacía, Miguel Ángel presenta *La Luz* a un público lector muy reducido y posiblemente poco versado en los asuntos de la “luz en el pensamiento”.

Antes ya circulaba en Angostura otro periódico del poeta: *El Trabajo*. Se conserva el ejemplar del 30 de marzo de 1903, “Serie II. Números. 10 y 11. Redactor Responsable. Maín Ximénez”, “Contenido: El Salón de Lectura - Documentos - La Escuela tal como debe ser - Ayuntamientos - Crónica Menuda - Magnificat - Carta - Amanecer - Variedades”. Estas indicaciones de la portada dan cuenta de la continuidad de la publicación y de la variedad de temas tratados para llegar a un público más amplio y diverso, aunque en los límites de su pueblo y bajo los requerimientos locales.

La edición de *Obras completas* (1962), a cargo de Rafael Montoya y Montoya, publica apartes de *El Trabajo* bajo el título “Prosa Inédita” (Barba Jacob, 1962, pp. 437-446). Impresiona el grado de reflexión y conciencia frente a la necesidad de una educación digna, producto de la formación autodidacta. Nótese el sentido esteticista del joven maestro de veinte años: “tres son las condiciones principales que requiere el local: comodidad, amplitud y elegancia. En cuanto al mobiliario, debe ser: proporcionado, suficiente y hermoso” (p. 444). Estas condiciones del aula de clase son formuladas desde la propia experiencia que “hace diez años” tuvo asistiendo a “la Escuela de su pueblo” (p. 444) y las cuales recuerda en estos términos desde su posición actual: “Ahora que soy grande, y cuando he sido ya maestro, he conocido la importancia de la comodidad en la Escuela. Un salón incómodo es una penitencia para los alumnos, y en él difícilmente podrá haber buena disciplina” (p. 444).

En este contexto aparece la novela corta *Dimitas Arias* (1897) de Tomás Carrasquilla (1858-1940), que retrata la cruda problemática de la educación con la que dialoga el joven maestro desde su posición de educador y su experiencia como alumno. Es importante atender a las fechas. Estamos en 1903, la novela de Carrasquilla se publica apenas siete años atrás (1897) y la vida escolar que retrata es la antioqueña de las últimas tres décadas del XIX, muy cercana a la experiencia escolar del maestro diez años atrás (1893). Dimas Arias, un inválido que la Iglesia convierte en maestro de escuela para librarlo del hambre, recibe de salario mensual las viandas que las familias le ofrecen a cambio de la educación de sus hijos, niños de trabajadores campesinos que son la expresión de toda carencia material y el descuido de sus padres. Entre “la mugre y el olor” se

erige la escuela de instalaciones miserables, casi inexistentes (Carrasquilla, 2018, p. 249).

Contra este modelo Miguel Ángel plantea la concepción esteticista de la escuela desde el espacio y su dotación, pero acompañada de señalamientos como la “inestabilidad de maestros y estudiantes” (Barba Jacob, 1962, p. 445). El excesivo cambio de maestros y la entrada y salida constante de los estudiantes durante un periodo escolar entorpecen la continuidad de los procesos de aprendizaje; además insiste en “la falta casi absoluta de textos, mapas, cuadernos, apartados de física y química, herramientas” (p. 446), que el Estado debería proporcionar.

Respecto a la importancia del mobiliario en las escuelas, el joven maestro trasciende lo material y establece la directa relación con los procesos de aprendizaje citando apartes del “Discurso de M. Labouyase” titulado “Horace Mann”,⁹ para concluir que “son indispensables para que la Escuela llegue a elevarse a la altura que necesita para llenar su objeto remediando una necesidad suprema —el ennoblecimiento del linaje humano por medio de una educación general—” (Barba Jacob, 1962, p. 441). Lo que pretende el poeta es teorizar sobre “un compendio de las doctrinas pedagógicas”, pero es consciente del rigor “verdaderamente científico” que requiere el asunto de la educación y por eso da cuenta de los interlocutores a los que busca llegar: “A la municipalidad de mi pueblo someto este fruto de mis intenciones en favor de la instrucción popular” (p. 441).

Retomando de nuevo los periódicos, ambos circulan por algún tiempo de manera simultánea. Mientras en *La Luz* publica bajo el nombre de Miguel Ángel, en *El Trabajo* lo hace como Maín. Este dato es importante porque nos lleva a los orígenes de este especial seudónimo y a un carácter institucional de su trabajo periodístico muy direccionado a la escuela. Una de las pruebas que lo sustenta es una carta del 5 de febrero de 1902 en la que el poeta solicita permiso a la Alcaldía para publicar *El Trabajo*, a la vez que adjunta un ejemplar. El poeta presenta el volumen inaugural del periódico, o mejor revista cultural, a las instituciones locales con el fin de que aprueben la divulgación de este trabajo, aunque ya circulaba entre la pequeña población, como lo demuestra un manuscrito, anterior a la carta, del 17 de enero de 1902 y que se conserva también en el Archivo de Angostura.

Es posible que Miguel Ángel hubiera tenido problemas con las autoridades

⁹ Aunque no es la versión que cita Miguel Ángel, se trata de un texto muy conocido en el ámbito de la educación. El periódico argentino del Consejo Nacional de la Educación lo publica en *El Monitor de la Educación Común* el 15 de mayo de 1889 (pp. 795-802).

locales por sus publicaciones, de ahí se entiende el asunto de la carta, más antigua que la nota fechada el 14 de junio de 1903, dirigida a su amigo de infancia Mora Carrasquilla (Barba Jacob, 1992, p. 11), hasta hoy la más antigua publicada. Con esta misiva, Vallejo (1992), el editor de *Cartas de Barba Jacob*, abre la colección que recopila y anota: “Es uno de los pocos testimonios del pasajero pseudónimo Maín Ximénez que el poeta adoptó a comienzos de 1903, por corto tiempo” (p. 11). Otro dato que registra Vallejo de las huellas de Maín, seudónimo vigente por lo menos entre 1902 y 1906 como las fuentes lo señalan, proviene de Luis Madrigal Medina, discípulo del poeta en Angostura, que publicó en el diario de Medellín *Hoy*, el 2 de mayo de 1959, el poema “El retorno”, “señalando que el poeta lo compuso como una imitación del poema del mismo título y motivo del español Vicente Medina, y con la firma de Maín Ximénez” (Vallejo, 2006a, p. 305).

El otro registro de Maín aparece en la revista literaria *Cancionero Antioqueño* (1904). En su carácter de director, Miguel Ángel Osorio anuncia: “En uno de nuestros próximos números [se publicará] *Virginia*,¹⁰ preciosa novelita de Maín Ximénez” (Barba Jacob, 2016, p. 54). Esta novedad, entre otras, aparece al final del segundo número promocionando una obra que no se publica en la revista ni en otro medio conocido. Tampoco se conserva el manuscrito que circuló entre algunos habitantes de Angostura.

De la existencia de la novela contamos con el testimonio de Alfonso Mora Naranjo (1898-1964), alumno “allá en Angostura, en la Escuela de la Iniciación que fundó el poeta” (Vallejo, 2012, p. 173), que opinaba que, si bien Miguel Ángel Osorio era considerado “un mal maestro de escuela en Santa Rosa, según dicen personas que conocieron su actuación en aquella ciudad; [era] un excelente maestro en Angostura, en su Colegio Inicial” (Mora Naranjo, 1962, p. 122). Al respecto, Vallejo (2006a) sostiene que su desempeño como maestro en Santa Rosa se da “en la segunda mitad de 1904” (p. 306), pero lo cierto es que el 14 de julio es “nombrado Director de Sección Superior de la Escuela de Varones”, como consta en el *Libro de posesión de empleados para el año de 1905*, conservado en el archivo de Santa Rosa. Trabajo en el que estuvo aproximadamente seis meses, porque a principio de enero de 1906 tomó posesión del

¹⁰ A la obra, nunca publicada, se refiere específicamente Jaramillo Meza (1972) en un breve apartado, “La novela *Virginia*” (pp. 31-33), donde cuenta que *Cancionero* se hizo inviable económicamente. Esa es la razón de su desaparición y el de los pocos volúmenes concretados.

nombramiento de maestro en Angostura. Además, el 3 de julio de 1904 publicó el último volumen de *Cancionero* y es posible que se haya quedado un tiempo más en Bogotá, después del fracaso económico de su revista y antes de emprender el viaje de regreso a su tierra natal.

Otro de los pocos testimonios de su desempeño como maestro se encuentra en *Oro y verbena*, de su paisano Pedro Rodríguez Mira (1946), quien señala que la presencia del poeta en Santa Rosa causó

[...] entre sus discípulos el culto a la belleza y el amor por las cosas del arte, y logró formar, con sus mejores alumnos, un grupo escénico que alcanzó a representar comedias y algunos dramas, entre éstos uno titulado “la Muerte de Córdoba”, compuesto por el propio Barba Jacob y que quizá su autor no juzgó después digno de ser publicado (p. 55).

Además, Rodríguez Mira transcribe unos versos que hacen parte de la obra y que Vallejo (2006a) publicó como poema con el título “Morir... Morir tan joven”, “dictados tal vez por alguno de los alumnos de Miguel Ángel” (p. 306).

Hay certeza, de los archivos de Angostura, que el 4 de enero de 1906 es “nombrado Director de la Escuela de Varones” y el 19 del mismo mes le escribió una carta manuscrita al Presidente del Concejo Municipal en la que expone el lamentable estado del salón: “hay desperfecto en el techo, lo cual ha originado goteras que son una amenaza para los libros y útiles del establecimiento, así como para la tranquilidad y buen orden en la clase” (Barba Jacob, 1992, p. 14). La otra carta que se conserva es del 16 de febrero, esta vez dirigida al alcalde Constantino Balvín para exponerle la misma problemática de los desperfectos e insuficiencia inmobiliaria del “local de la Escuela”, nada lejana a las descripciones de Carrasquilla en *Dimitas Arias* que el poeta ya había referido en 1903 en *El Trabajo*.

Esta última estadía en Angostura concreta el perfil del maestro esteta, atento a suplir las necesidades materiales de la escuela, sin las que es imposible pensar en educación efectiva y de calidad, nuevamente asuntos ya atendidos en *El Trabajo*. No hizo tan mal su labor el maestro, cuando tiene la recompensa de que se conozca parte de su producción inicial gracias a alumnos como Mora Naranjo, que memorizó apartados de la composición romántica *Virginia*.

Jaramillo Meza retoma el testimonio de Mora Naranjo para incluir en su biografía esos párrafos aprendidos, a los que adicionó la “conminación” conservada en la alcaldía de Angostura, que obligó al joven maestro a entregar el material para

destruirlo. Maín es el autor y el protagonista de *Virginia*, el germen del hombre de letras, pero lejos de reemplazarlo, Miguel Ángel y Maín tuvieron una coexistencia simbiótica marcada por el deseo de trascendencia a través de la producción artística y la divulgación cultural. En los números que alcanza el *Cancionero*,¹¹ la única aparición de “Maín” es la que refiere a la novela, mientras “Miguel Ángel Osorio” está en la portada de cada uno de los volúmenes bajo la figura de director, además de ser el autor de algunas colaboraciones que firma con sus iniciales “M. A. O.”. Juan José Escobar López (2016), quien reedita y prologa el *Cancionero*, advierte en ese asunto al referirse al anuncio de la “novelita”:

[...] a excepción de esta única mención del seudónimo Maín Ximénez no hay otra en el *Cancionero*. Miguel Ángel Osorio aún no firmaba con seudónimo sus escritos, pues al leer todos los números de esta revista podemos advertir: 1) que firmaba las notas, biografías, circulares y dictámenes legales de la revista con su nombre propio; 2) que firmaba sus escritos literarios, poemas (Ns. 4 y 5) y prosas (8, 9 y 10) (p. 54).

Este hecho pone en evidencia que Maín Ximénez como seudónimo no reemplazó a Miguel Ángel Osorio Benítez. Jaramillo Meza (1972) citó el *Cancionero* para señalar que su creación coincidió con la adopción de Maín Ximénez (p. 26), y además lo asoció con los poemas que le escribe a Teresita (p. 34). Es común que esta primera etapa de su despertar literario se homologue con Maín, pero antes del *Cancionero* el poeta ya firmaba con ese seudónimo. Es evidente que el sentido de estos cambios trasciende esa horizontalidad planteada en primera instancia.

En este punto, Vallejo, citado por Escobar López (2016), hila muy fino al afirmar que “Maín Ximénez, más que un seudónimo fue el personaje de un gran poema o drama que se le quedó en proyecto” (p. 18), que pretende dar forma a una reunión de lo mejor de su poesía con la figura de Maín protagonizando ese compendio. El mismo poeta se dio a la tarea de definirlo en uno de los textos en prosa titulado “Interpretaciones”, que aspira sea presentación de sus poemas, y que Rafael Arévalo Martínez (1884-1975) incluyó en *Rosas Negras* (1933): “Maín Ximénez es el personaje fundamental de una tragicomedia mía, y los poemas que forman este libro son glosas o desarrollos líricos, en ocasiones, vagas paráfrasis —de ciertas escenas o pasajes del Maín” (Barba Jacob, 1933c, p. 36). Y más adelante señala ese proyecto nunca

¹¹ Aunque la última publicación fusiona los “números 8, 9 y 10”. “Bogotá, domingo 3 de Julio de 1904” (Barba Jacob, 2016, p. 140).

concretado, pero en el que cifra su potencial poético bajo la figura de Maín: “En todo el libro hay pasajes así, oscuros, y no se aclararían sino con la lectura del Maín. Desgraciadamente para mi nombre, la publicación del Maín no es posible todavía” (p. 37).

El nombre sobrepasa los límites del seudónimo. En los primeros y escasos registros que se conocen también está el origen de la figura protagónica de su obra poética, la que siempre estuvo en la mente del creador y en la que cifra todo su potencial escritural. De Miguel Ángel Osorio Benítez a Maín Ximénez hay un rito de iniciación literaria que puede tener su origen en Marín Jiménez, nombre que enrarece y a la vez mitifica al adoptar una variante de dos apellidos comunes en Antioquia.

Se asocian los trabajos de Maín Ximénez a un tono romántico del que se pretende desligar el poeta al llegar a Barranquilla, donde aparece el seudónimo Ricardo Arenales. Mora Naranjo (1962) señala especialmente ese carácter, pues en sus páginas “se percibe el suave soplo romántico de fin de siglo, la ternura de las rimas becquerianas y hasta la sublime ampulosidad del gran abuelo Víctor Hugo” (p. 123). Tono común en los poetas de principios de siglo xx en Colombia. “Teresita”, retrato de su novia de juventud, ejemplifica esta etapa del poeta y puede considerarse una muestra de la poesía de su primera producción, que suele asociarse con Maín. Sigue la clásica forma de soneto bajo una temática amorosa en la que retrata la “tierna”, “lozana”, “casta”, “sencilla”, “piadosa”, “blanca” mujer ideal que con su amor ha fundido la crueldad de la pena del poeta. El “yo” se concentra en la descripción de un “tú” que es toda perfección, el prototipo romántico de la mujer, es decir, fundamentalmente buena. El poeta le confiesa su amor sublime bajo una situación idílica en la que el amado se dirige a su amada correspondida.

La primera producción del poeta, bajo la firma de Miguel Ángel o Maín, mantiene el mismo patrón estético y temático de “Teresita”: temas conservadores y religiosos con un tratamiento romántico. Aunque es insostenible afirmar, como lo hace Mora Naranjo, que su época más fecunda estuvo bajo la firma de Maín. Lo que sí es verificable es que esa construcción nominal será el germen de la creación de la figura heroica de “Acuarimántima”. Antes está la referencia literaria en el poema “Campaña florida”, escrito en 1907 ya bajo el seudónimo de Ricardo Arenales en Barranquilla.¹² Maín aparece de forma comparativa para indicar una característica que se repite en otros traba-

¹² El poema fue publicado en *El Siglo* y en *La Joya Literaria*. Su extensión inicial, según Vallejo (2006a), alcanza las 23 páginas (p. 320).

jos: “y pasarán gritando —como Maín Ximénez—” (Barba Jacob, 2006, p. 49). Gritar es una acción recurrente del “yo” que está en los orígenes de Maín y que va a desembocar en el alarido con el que cierra dramáticamente “El son del viento”.

Hay que señalar otras dos apariciones importantes de Maín, parte del proyecto fallido que el poeta pretende concretar en *Odisea de Maín Ximénez*, toda la poesía de Ricardo Arenales (Vallejo, 2006a, pp. 326-327). El primero es “Tragedias en la obscuridad”, origen de “Acuarimántima”, con el que comparte versos idénticos de los que destaco dos en los que se nombra y se define a sí mismo desde su condición de poeta y viajero: “Yo soy Maín, el héroe del poema” (Barba Jacob, 2006, p. 75) y “Yo soy aquel viajero transitorio” (p. 78). El segundo poema, “Parábola de los viajeros”, como su título lo indica, advierte en el asunto del viaje, medular en su poesía, y ubica a Maín como una de las voces que increpa a los caminantes. Al final los caminos resultan desembocando en el mar, en el siempre vivo misterio de “Acuarimántima”, que todo lo desborda.

De Maín Ximénez a Ricardo Arenales hay un deseo de apartarse de una producción inicial en la que se ve y se siente romántico frente a la potente creación que pretende a futuro. De Arenales a Barba Jacob no hay un cambio sustancial en su poesía, pero de Maín a Arenales no solo es evidente, sino que instaura un proyecto literario de largo aliento que pretende desligarse del “yo romántico” para abrirse al “yo modernista”, y por ahí a la modernidad que significa la especial creación de la máscara en el poema autorretrato del modernismo y con ella de la diversificación definitiva del “yo”. Además de la importancia de esta transición hay que advertir la construcción transversal del nombre de Maín en el interior de su obra. En principio, como seudónimo encarna los ideales del joven escritor provinciano, convertido en el gran símbolo de la búsqueda que persigue con angustioso deseo.

Maín surge del interés del poeta por encontrarse como artista, de su inconformidad y de la necesidad de concretar un proyecto no muy bien definido pero cifrado en la poesía y configurado en el nombre. Por eso, aunque Maín tuvo una corta vida como seudónimo se instaura profundamente en su obra desde la misma planificación de los nombres con los que sueña titular su gran libro. “Odisea de Maín Ximénez” fue uno de los posibles títulos. Además, Vallejo (2006b) documenta en el “Prólogo” de *Poesía completa* que estaban, entre otros: “*El corazón iluminado, El jardín de las afrentas, Maín Ximénez, Motivos de Maín Ximénez, Tragicomedia de Maín Ximénez, Rosas Negras, La diadema, Guirrnaldas de la noche, La vida profunda, Antorchas contra el viento,*

Poemas intemporales” (p. 7).

Ninguno de estos títulos, que entablan un diálogo directo con el grueso de su obra, sale a la luz bajo su cuidado editorial. No es gratuita la repetida presencia de Maín Ximénez, las constantes alusiones teatrales, el sentido pasional de la existencia que proclama, el canto intenso a la vida, la reverencia asidua a la muerte y la intemporalidad que persigue en la poesía. Hay por lo menos tres referencias en sus cartas de fechas muy cercanas que evidencian este proyecto bajo la marca de Maín, que aspira condensar en una antología selecta desde sus propios criterios. La primera es una nota no fechada escrita a Enrique González Martínez, a quien le promete un texto: “te mandaré unas escenas de mi ‘Maín’” (Barba Jacob, 1992, p. 77). La segunda, del 25 de mayo de 1920, al poeta mexicano Rafael López, en la que le confiesa “cómo se urde la tragedia” aprendida desde la realidad mexicana, y a continuación menciona: “Yo ensayé, en la penúltima jornada de Maín Ximénez, una desmandada de un pueblo en masa, en medio de la catástrofe” (p. 79). Y por último la carta a Toño Salazar en julio de 1921 desde Guadalajara, encomendándole un envío: “En una de esas baliijas [sic] están varios cartapacios o carpetas, donde guardo los trabajos del ‘Maín’, el prógolo [sic] de mi libro, apuntes, borradores y otras cosas” (p. 87). Las tres referencias dan cuenta del interés profundo del poeta en la escritura de una obra en la que predomina el carácter totalizante de Maín.

En este orden de ideas cabe mencionar el epígrafe de Maín que encabeza una de las primeras versiones de “Elegía de septiembre” y que conserva *Poemas Intemporales*. Conecta a Maín con ese contexto rural del que proviene: “¡Oh sol! ¡Oh mar! ¡Oh monte! ¡Oh humildes animalitos de los campos! Pongo a todas las cosas por testigos de esta realidad tremenda: *He vivido*” (Barba Jacob, 1944, p. 35). El título de este poema remite a un dolor profundo que está latente al final de cada estrofa pero que se resuelve en el último verso de la composición. Ir al olvido a pesar del vivir intenso cierra el sentido de esa lamentación a la que conlleva la elegía. Maín Ximénez es el germen que crece conforme a la grandeza de su obra, marca la salida del poeta de su terruño natal, su despertar literario ya dado por el carnaval.

En el verso “Yo soy Maín, el héroe del poema”, hay un grado de conciencia del “yo” para autodefinirse, nombrándose desde las márgenes del texto. La realidad de

Maín es estructural y atañe exclusivamente al poema, permanece como fundamento de una obra poética preocupada por el entendimiento de “ser poeta”. Convertido en el motivo de su poética pasa a ocupar un lugar mítico, su existencia no se reduce al tiempo que el poeta se apropia del nombre, porque incluso, como las fuentes lo corroboran, es breve y lo alterna con el nombre de pila, sino que atraviesa de manera transversal la creación de Ricardo Arenales y Porfirio Barba Jacob, alcanzando en “Acuarimántima” la máxima de esa construcción. Más que un seudónimo, Maín es la gran creación de la figuración del poeta como artista en el poema, una figura medular en su obra que le da transcendencia a sus aspiraciones de grandeza. La tragedia de Maín, sujeta siempre a su condición de poeta, es la máscara más refinada del héroe demoniaco modernista. Maín Ximénez desaparece como seudónimo, pero se perpetúa en su obra poética, se convierte en “Acuarimántima” en la figura heroica de la gran “epopeya de su espíritu” (Posada, 1992, p. 121):

Retumba en mi recuerdo mi alarido,
mi estéril tiempo es mi inquietud suprema.
El trágico dolor ha concluido.
Yo soy Maín, el héroe del poema... (Barba Jacob, 2006, p. 266).

Ahí la estampa de Maín, reconociéndose en su heroísmo oscuro, en busca de ese lugar enigmático, luminoso y lejano —“Y fulge Acuarimántima a lo lejos...” (p. 258)—. En ese espacio alucinado tiene puesta la confianza —“Fulgía en mi ilusión Acuarimántima” (p. 258)—. El poeta crea y quiere conquistar el lugar que solo parece posible en su ensoñación. Esa suerte de territorio inalcanzable y etéreo —“vago sueño —mi vaga Acuarimántima— / ¿No brilla entre la niebla Acuarimántima?” (pp. 265-266)—, al que nunca llega el héroe demoniaco, es la metáfora de la búsqueda de la perfección. Ambas funcionan como un dispositivo quimérico capaz de encauzar su potencial creativo. Maín tiene claro de dónde viene —“Yo descendí de la antioqueña cumbre” (p. 258)— y va delirante a su “nebúlea, azulina Acuarimántima” (p. 269).

El poeta parte del mismo lugar y comparte un deseo análogo de crear un espacio utópico concretado en el diseño del poema. Lo importante no es que Maín haya conquistado “Acuarimántima”, sino que la creó en el trayecto de su búsqueda. Lo esencial no es que Barba Jacob haya logrado el poema perfecto, lo determinante es que diseña un poema de largo aliento que tarda más de dos décadas en concluir, donde queda constancia de la potencia desgarradora de sus versos, del exquisito gusto por la forma

y de la conquista del poeta contra el tiempo.

Recuerda Barba Jacob el famoso libro *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos* (1914) en el que su amigo Arévalo Martínez lo retrata:¹³

He de recordar mis relaciones con Rafael Arévalo Martínez, el hemipléxico de mi tragicomedia, mal augur de Maín Ximénez... ¡Maín Ximénez no se redimió al fin por una mujer, como tú me decías, mi amigo Guatemalteco, sino por virtud del canto! A aquel espíritu lleno de deseo de ver, no de deseo de amar porque la angostura de su moral no se lo permitía, le parecí un sér en extremo raro (Barba Jacob, 1933a, p. 16).

El extravagante y raro colombiano es equiparado por su amigo a la potente figura de un caballo, animal que está en consonancia con toda la fuerza agreste de sus primeros años en las montañas de Antioquia, pero a su vez con esa faceta de maestro en formación que necesita alumnos para compartir los procesos de búsqueda en los que siempre está inmiscuido y de los que sin duda Arévalo Martínez hizo parte en varios momentos. Este libro es producto de esos encuentros. Al final del cuento, que da título al libro, el narrador describe al señor de Aretal mediante diálogos: “Me confesó un día dolorido, que ninguna mujer lo había amado” (Arévalo Martínez, 1997, p. 12). Y más adelante dice el narrador:

Y ahora oiga mi profecía: una mujer lo redimirá. Usted, obsequioso y humilde hasta la bajeza con las damas; usted, orgulloso de llevar sobre sus lomos una mujer bella, con el orgullo de la hacanea favorita, que se complace en su preciosa carga; cuando esa mujer bella lo ame, se redimirá: conquistará el pudor (p. 12).

A esa profecía se refiere el poeta cuando reafirma su salvación en la poesía en términos del cuento de Arévalo Martínez, pero habla en nombre de Maín Ximénez, no en el de Ricardo Arenales (su seudónimo de entonces). En “Interpretaciones” el poeta vuelve a remitir a esta discusión para tomar distancia del personaje, pero a su vez trasluce el substrato de la creación: “no se me atribuyan a mí todas las quejas de Maín Ximénez, personaje ilusorio en que hay algo de mí mismo, pero tan poco y tan incierto, como lo que hay de mí en el famoso Señor de Aretal, conquie a Arévalo

¹³ “Dizque era mi caricatura. Yo, francamente, no creo tener la sencillez ni la inocencia del señor de Aretal”, afirma el poeta en “La divina tragedia” (Barba Jacob, 1933b, p. 16). El libro de Arévalo Martínez fue el resultado de una profunda admiración por el poeta colombiano y de una intensa amistad. El escritor guatemalteco lo detalla en “Cómo compuse ‘El hombre que parecía un caballo’”. Tema que además explora en detalle Ana María Urruela V. de Quezada en “Génesis y circunstancia de ‘El hombre que parecía un caballo’ de Rafael Arévalo Martínez” (1997).

Martínez le plugo simbolizarme” (Barba Jacob, 1933c, p. 36).

Este reafirmarse en Maín funciona como estrategia para hacer indistinguible el plano literario del real, un interés muy propio de la obra de ambos escritores. El poeta le habla desde un prólogo a Arévalo Martínez, señalando una inconsistencia en el retrato que el guatemalteco propone del colombiano en una construcción literaria. Pero el poeta no se refiere a ese sujeto del cuento con el nombre de Aretal, sino que emplea su primer seudónimo, la construcción del “yo poeta” mejor lograda de Barba Jacob, el gran héroe insatisfecho y pasional de su poesía en constante búsqueda y al que deja “abiertas las puertas del Misterio” (p. 40).

Referencias bibliográficas

- Arango de Tobón, M. C. (2006). *Publicaciones periódicas en Antioquia 1814-1960: del chibalete a la rotativa*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- Arévalo Martínez, R. (1997). *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*. Madrid: ALLCA XX.
- Barba Jacob, P. (1933a). La divina tragedia. El poeta habla de sí mismo. En *Rosas Negras* (pp. 3-33). Guatemala: Imprenta Electra, G.M. Staebler.
- Barba Jacob, P. (1933b). La divina tragedia. Fragmentos del prólogo de “La Diadema”. En *Rosas Negras* (pp. 34-35). Guatemala: Imprenta Electra, G.M. Staebler.
- Barba Jacob, P. (1933c). Interpretaciones. En *Rosas Negras* (pp. 36-41). Guatemala: Imprenta Electra, G.M. Staebler.
- Barba Jacob, P. (1944). *Poemas intemporales*. México: Editorial Acuarimántima.
- Barba Jacob, P. (1962). *Obras completas*. Medellín: Ediciones Académicas Rafael Montoya y Montoya.
- Barba Jacob, P. (1992). *Cartas de Barba Jacob*. Bogotá: Revista Literaria Gradiva.
- Barba Jacob, P. (2006). *Poesía completa*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Barba Jacob, P. (2016). *Cancionero Antioqueño*. Medellín: Fallidos Editores.
- Benítez, P. (1889). [Carta a María Jesús Cadavid de Benítez], Angostura, 12 de febrero. Copia en posesión del Archivo Museo Porfirio Barba Jacob de Angostura.
- Carrasquilla, T. (2018). *Dimitas Arias*. En *Obra escogida* (pp. 243-301). Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Escobar López, J. J. (2016). Introducción. En P. Barba Jacob. *Cancionero Antioqueño* (pp. 13-21). Medellín: Fallidos Editores.
- Jaramillo Meza, J. B. (1972). *Vida de Porfirio Barba Jacob*. Bogotá: Colcultura.
- Montoya y Montoya, R. (1962). Nota del editor. En P. Barba Jacob. *Obras completas* (pp. 462-466).

- Medellín: Ediciones Académicas Rafael Montoya y Montoya.
- Mora Naranjo, A. (1962). Mi maestro era “una llama al viento”. En P. Barba Jacob. *Obras completas* (pp. 121-158). Medellín: Ediciones Académicas. Rafael Montoya y Montoya.
- Posada, G. (1992). *Porfirio Barba Jacob, el viajero tempestuoso*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, El Colegio de Jalisco.
- Rodríguez Mira, P. (1946). *Oro y verbena: (Crónicas y cuadros de costumbres de la ciudad de Santa Rosa de Osos)*. Medellín: Imprenta Departamental.
- Vallejo, F. (1992). Notas. En P. Barba Jacob. *Cartas de Barba Jacob* (p. 11). Bogotá: Revista Literaria Gradiva.
- Vallejo, F. (2006a). Notas a los poemas. En P. Barba Jacob, *Poesía completa* (pp. 303-379). Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Vallejo, F. (2006b). Prólogo. En P. Barba Jacob, *Poesía completa* (pp. 7-11). Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Vallejo, F. (2012). *Barba Jacob el mensajero*. Bogotá: Alfaguara.

LECTORES Y LECTORAS EN LA PRENSA COMUNISTA COLOMBIANA: REDES EPISTOLARES EN EL PERIÓDICO *TIERRA**

READERS IN THE COLOMBIAN COMMUNIST
PRESS: EPISTOLARY NETWORKS IN THE
NEWSPAPER *TIERRA*

Diana Paola Guzmán Méndez¹

* Este artículo forma parte de la investigación “Archivos lectores” de la Escuela de lectores de BiblioRed.

Cómo citar este artículo: Guzmán Méndez, D. P. (2022). Lectores y lectoras en la prensa comunista colombiana: redes epistolares en el periódico *Tierra*. *Estudios de Literatura Colombiana* 50, pp. 55-70. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n50a03>

¹ <https://orcid.org/0000-0003-0300-7294>
diana.guzman@scrd.gov.co
Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte,
Colombia

Resumen: La poética de los soportes impresos, su materialidad y estructura gráfica posibilitan el análisis de los llamados rastros lectores. Este es el caso del periódico *Tierra: órgano del Partido Comunista Colombiano* que nace en 1932. El presente trabajo se propone exponer la formulación de un lector militante que combina las prácticas de lectura y escritura con la acción política desde su participación directa en el impreso. La revisión de cartas, escritos dirigidos y publicaciones sobre literatura y libros hace evidente que la representación de un lector ideal, corresponde con la de un agente activo en la militancia política.

Palabras clave: lectores; máquina gramófona; redes epistolares; lectura; prensa.

Abstract: The poetics of printed media, as well as their materiality and graphic structure, enable the analysis of the so-called reading traces. Such is the case of the newspaper *Tierra: organ of the Colombian Communist Party*, which was born in 1932. The following work aims to expose the formulation of a militant reader, who combines the practices of reading and writing with political action arising from his direct participation in the newspaper. The detailed review of letters, directed texts and publications on literature and books shows that the representation of an ideal reader corresponds to an active agent in political militancy.

Keywords: Readers; gram-speaking machine; epistolary networks; reading; press.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez

Recibido: 26.07.2021

Aprobado: 27.09.2021

Publicado: 17.01.2022

Copyright: ©2022 *Estudios de Literatura Colombiana*.
Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



Introducción

El periódico *Tierra: órgano del Partido Comunista* se fundó en agosto de 1932, con Guillermo Hernández como su director y el cuentista Oswaldo Montoya como administrador. Con un cabezote que hace un llamado a la unión de los proletarios, *Tierra* fue por seis años un escenario de debate y de presentación del comunismo colombiano. En el primer número publicado el 1 de agosto se estableció de manera clara en el apartado titulado “Nuestra posición política” el objetivo de la publicación: “TIERRA aparece en momentos en que el sistema capitalista ha entrado en un periodo de convulsa agonía. El orden burgués se desensambla y el ‘espectro’ del comunismo va tomando consistencia corpórea” (Tierra, 1932a, p. 1).

Ese espectro que toma forma en la vida social del país solo puede hacerlo a través de un impreso, el cual se constituyó como uno de los principales planes del joven Partido Comunista Colombiano (PCC) fundando en 1930. Los colombianos podrían ver en sus páginas las promesas de un partido que interpelaba el cambio radical de un sistema caníbal y desigual. Por esta razón, el periódico se convierte en una carta abierta no solo para los militantes, sino también para los obreros y campesinos con acceso a su lectura.

De acuerdo con las páginas del diario, su distribución dependía de la suscripción en agencias regionales y también de su venta por cinco centavos en las sedes del partido y en algunas librerías como Mercurio en Bogotá. Consideramos que *Tierra* no contaba con la venta por voceador en la capital y que dicha circunstancia devenía de la Ley 69, la cual se promulgó en 1928 bajo el gobierno conservador de Miguel Abadía Méndez. No obstante, de acuerdo con algunos avisos de prensa, en los municipios se distribuía por medio de voceadores que sufrían las prohibiciones de los alcaldes y sacerdotes.

Esta ley criminalizaba las reuniones políticas que estuvieran en contra del gobierno. El artículo 3 de la ley dicta que serían designados “jueces de prensa y orden público”, cuya facultad era detener y juzgar a aquellos que alteraran el orden público y el buen nombre del Gobierno, pero también podían cerrar imprentas y diarios que realizasen propaganda considerada nociva e inmoral.

Bajo dicha ley, que estuvo vigente hasta 1946, seguramente se consideró a *Tierra* un enemigo del sistema oficial. Sus oficinas estaban ubicadas frente al periódico *El Tiempo*, el más importante y con mayor distribución del país. De hecho, y de acuerdo con Victoria Peters (2014), el impreso comunista reciclaba los tipos de la imprenta que eran desechados por *El Tiempo* (p. 19).

El periódico tuvo dos épocas, la primera entre 1932 y parte de 1934 con el mismo director y administrador; la segunda época comienza en 1935 bajo la dirección de Lino Gil Jaramillo, Jorge Regueros Peralta e Ignacio Torres Giraldo. De acuerdo con Maryluz Vallejo (2001), el cierre del periódico devino de la persecución que el gobierno de Enrique Olaya Herrera impuso a *Tierra* por la férrea oposición que expresó en contra de la guerra con Perú (p. 31).¹

Al revisar las páginas de *Tierra* se hace evidente que el periódico pudo circular por todo el país al contar con agencias regionales que se encargaban de distribuirlo y cobrar las suscripciones.² *Tierra* era un periódico de gran formato, pues medía un poco más de un pliego (105 cm x 75 cm), un tamaño inusual teniendo en cuenta que en ese momento el papel producido en suelo nacional no se comercializaba en dicho tamaño. De hecho, el 12 de agosto de 1932 aparece una nota en la primera página en la cual se enuncia el problema para conseguir hojas de estas medidas y la dificultad de importarlas desde Estados Unidos. Por tal motivo, *Tierra* tuvo un tamaño reducido al pliego por algunos números mientras llegaba el encargo del extranjero.

El periódico mantuvo sus ocho páginas —durante la primera etapa, en la segunda varió de 10 a 12 páginas— con secciones muy estables como: “Crónica de la URSS”, “La voz de la fábrica y los campos”, “Frente rojo”, “Página nacional”, “Página internacional”, “La vida del Partido Comunista”, “Sección popular” (desde el n.º 11) y el “Folletón por Fiodor Gladkov”. El 11 de agosto de 1932 la sección de “Voz de las fábricas” comienza a publicar cartas de los lectores y militantes.

También se publicaba “El cuento proletario”, sección que contaba con escritores soviéticos. No obstante, desde el 13 de agosto de 1932 comienzan a aparecer cuentos de colaboradores colombianos. En septiembre también se suma la sección “Vida sindical”, la cual estaba dedicada a la descripción de las reuniones obreras. La sección que cierra la mayoría de los números es la de “Avisos comerciales”, en donde se publicitan desde medias veladas, medicamentos y los puntos de venta de los sindicatos de panaderos y sastres.

¹ *Tierra* se publicó de manera ininterrumpida hasta 1935, aunque en la segunda edad cambió su periodicidad de diario a semanario.

² De acuerdo con un balance publicado el 23 de agosto de 1932, el impreso fue distribuido en 45 pueblos y ciudades intermedias. Siguiendo las páginas del periódico, dicha distribución se hacía de tres modos: por suscripción con un costo de \$5 al año, por compra directa en las agencias o por medio de voceadores a cinco centavos el ejemplar.

El círculo de comunicación del periódico que acabamos de describir es notable no solo por su presencia en todo el territorio nacional, sino por la participación nutrida y permanente de los lectores y lectoras que enviaban cartas, correspondencias y editoriales. Desconocemos el modo en que el director y el administrador seleccionaban los textos publicados o si, por el contrario, se limitaban a divulgar todos los escritos que llegaban a la redacción.

Este trabajo pretende evidenciar los modos en que la red epistolar configura tanto la participación activa de los lectores del diario como las concepciones de práctica lectora que tiene el PCC, además de su relación con la idea de un lector militante y la posibilidad de crear un sistema estético llamado *el cuento proletario*. La primera parte de este estudio tiene que ver con la concepción que el periódico tiene de la lectura en tanto práctica política y, por ende, de los lectores como militantes.

La categoría de lector militante es expuesta por Régis Debray (2007) al describir la relación de los sujetos asociados a movimientos políticos con la cultura escrita por medio de un ecosistema regido por la razón, el libro, la prensa y el partido político. El objetivo central, de acuerdo con Debray, de un lector militante es el de convertir la práctica de la lectura en un hacer colectivo relacionado con la circulación de las ideas partidistas a través de la concepción de los impresos como agentes militantes tan activos y principiantes como los seres humanos (p. 20).

Es justamente esa idea nodal del lector como participante necesario en la vida impresa del partido la que convierte a *Tierra* en lo que Philippe Artières (2019) ha denominado una máquina gramófono (p. 19). En la segunda parte analizamos la creación de una red epistolar que presenta una multiplicidad de testimonios y una serie de escenas de lectura que convierten al impreso en una suerte de compañero cotidiano y en un escenario donde los obreros se hacen visibles como lectores.

Este sistema de relación lectora, que comienza con la caracterización de una práctica (la lectura) y con la presencia de unos lectores que tienen condiciones determinadas, culmina con la presencia de la literatura como el escenario ideal para formar al llamado lector militante. El cuento proletario se presenta como un género que describe la participación activa de los obreros y las obreras capaces de tejer un nuevo orden. Lo más interesante de esta última parte del presente trabajo es la invitación que hace el periódico a los lectores para que escriban sus propios cuentos. La respuesta no se hizo esperar y *Tierra* abrió sus páginas a los lectores-escritores.

Las cartas como rastro lector

La sección que más nos interesa es, sin duda, la de las cartas remitidas por los lectores. Este trabajo se centra en el análisis de la figura del lector en el periódico. Por ello resulta relevante comprender su materialidad, tamaño, sus secciones y círculos de distribución (como lo hemos hecho anteriormente). Para tal fin, seleccionamos el primer año de vida del impreso, dado que fue el momento más activo y con mayor presencia de los lectores.

Por supuesto, pensamos en un lector desde dos frentes fundamentales: a partir de las cartas que recibe el periódico, lo que podría acercarnos a un lector real y participante, y de los llamados, avisos e imágenes que lo representan dentro del periódico. En este sentido, resulta interesante comparar la realidad empírica de los obreros y militantes que escriben a la redacción del medio, con ese lector que vive a partir de los imaginarios editoriales.

Retomando lo que menciona Artières (2019), el lector no solo se presenta como un sujeto receptor, sino que se convierte en un sujeto que encarna la poética del soporte. Es decir, es un lector que lee y que le confiere al impreso la misión de cambiar sus condiciones de vida. Sumado a esto, a la vez que el lector practica la lectura, también pone al servicio del periódico su propia escritura (p. 131).

Si seguimos la idea de Artières, para comprender al lector de *Tierra* deberíamos relacionarlo con los modos y los contenidos editoriales en los que aparece. De esta manera, hemos dividido el material relacionándolo con la función que tiene el lector dentro del periódico: cartas, corresponsalías, colaboraciones. Estos son textos que dependen y devienen de él. Pero también, como lo expresamos antes, hay una serie de materiales que salen del periódico y que representan al lector: llamados, avisos y colofones. Existe otro conjunto que no hace alusión directa al lector, sino al periódico en tanto artefacto de lectura y víctima de la censura estatal.

La caracterización que el lector hace del impreso como un medio que puede salvarlo de la explotación capitalista, al igual que la confianza absoluta de que el periódico les dará un lugar en el mundo y les permitirá constituir la dignidad obrera, establece una relación vital entre el impreso y el lector. Dicha relación nos lleva a vincularnos con la idea de “escrituras ordinarias”. Para Fabre (2008), estas expresiones

[...] se oponen claramente al universo prestigioso de los escritos que se distinguen por la voluntad de construir una obra, por la firma que autentifica al autor, por la consagración de lo impreso. No aspiran ni al ejercicio escrupuloso del “buen uso” ni a la sacralización que, poco o mucho, acompaña

desde hace dos siglos al distanciamiento literario (p. 3).

Este lector que interviene el periódico con su llamado vital, con su historia cotidiana en la fábrica o en el campo, será nuestro primer tema: el modo como las escrituras ordinarias se toman un medio impreso que circula bajo la legitimación de un partido o con la prohibición de la expresión.

***Tierra*: una máquina gramófono**

En el número publicado el 6 de agosto de 1932, el obrero Agustín Morales Valencia (1932) escribió desde Cali sobre la importancia de la existencia de *Tierra*:

Estimados compañeros: creemos de suma importancia dar a conocer las impresiones causadas en estos lugares por la aparición del diario comunista “Tierra”. Decirles que la cantidad de ejemplares enviada parece que ha sido inferior a la demanda visible de los lectores, no equivale a dar a la publicación el significado de su justo valor, pues este sólo se manifiesta con respecto al material de lectura y por los comentarios que en comparación a las otras publicaciones se hacen (p. 3).

Morales Valencia se presenta como un obrero y, por lo mismo, como un lector fiel que “próximamente y así en forma epistolar” seguirá informando a *Tierra* “sobre los trabajos sindicales y de todo lo relacionado en el campo del proletariado” (p. 3). En este sentido, las cartas que recibe el periódico se sitúan, en un gran porcentaje, del lado de la denuncia y la descripción de las injusticias sobre los campesinos y trabajadores. Una característica muy interesante que atraviesa casi todas las comunicaciones es que el papel del impreso se asume como un aliado activo dentro de la lucha proletaria.

Lo llaman “nuestro aliado, el compañero *Tierra*, nuestra voz”, etc. Sin duda, lo más interesante es que el lector se muestra como defensor férreo del periódico y cuenta, a través de sus experiencias vitales y cotidianas, lo que el impreso debería saber y comunicar. Así es como el lector de *Tierra* también ejerce una especie de acción editorial y convierte el periódico en una máquina gramófono.

Esta noción es expuesta por Artières (2019) al presentar los archivos impresos como instrumentos fundamentales en la comprensión de la vida privada. Es decir, un periódico es “un archivo de archivos” que vuelve todo lo que contiene en objetos públicos. Para este autor, cuando revisamos los modos de presencia y representación de personas que han sido silenciadas bajo la mirada hegemónica de los archivos, estos materiales públicos también son parte de la dinámica cotidiana y vital de los obreros y campesinos, como en nuestro caso. La máquina gramófono a la que se hace referencia sitúa el uso de la escritura (que es una práctica hecha para el control) en una

posibilidad de revuelta y protesta (p. 119).

Para Artières es justo la presencia de la vida cotidiana la que garantiza la multiplicidad de voces que aparecen encarnando a los y las lectoras del periódico. Un ejemplo de esta cotidianidad, de la inserción del periódico en la vida privada de los obreros, es la “Carta de Camila Guerra”, publicada el 9 de septiembre de 1932. Camila es una obrera de Cundinamarca residente en Cali que escribe sus penurias en primera persona. Comienza criticando el informe que da el periódico *El Relator* (diario oficial) sobre la economía pujante de Cali y la supresión del hambre. Camila Guerra (1932) contradice a este medio y dice:

Yo los invito a que vengan a mi pieza de habitación en ciudad, calle 17 No. 523, entre carreras 6 y 7 para poblarles lo contrario a pesar de saber trabajar en distintas artes, ha llegado el día de no tener nada para desayunar, y así me han dado las 6 de la tarde buscando trabajo en todas partes y no lo he encontrado, y como no estoy acostumbrada a pedir ni a ganar de la prostitución, necesariamente tendré que sucumbir (p. 25).

Camila cuenta su cotidianidad llena de escasez y dolor, pero también culpa al *Relator* de ser un diario de “explotación y prebendas” que no ve la cara del hambre. En este sentido, reafirmamos lo enunciado antes: el periódico se convierte en un aliado. Pero también funge como un confesor que hace pública la voz de una mujer pobre y con una conciencia política suficiente para reconocer en la gran prensa el “reflejo de la prensa burguesa y yanqui”.

De una manera u otra, en relación con los lectores, *Tierra* se convierte en lo que Fabre (2008) ha llamado una “escena de lectura” (p. 10). Camila Guerra (1932) cuenta que consigue el periódico “regalado de un amigo que me permite leerlo” y “lo hago a media luz con un cacho de vela en mi pobre pieza” (p. 25). Las escenas de lectura, como lo dice Fabre, son una suerte de cuadros que evocan y determinan distintos ámbitos donde se desarrollan las prácticas de lectura y escritura.

A dichos ámbitos se suman los personajes que llevan a cabo estas actividades a través de una diversidad de lenguajes biográficos y escriturales. De este modo, las funciones que adquiere la lectura y la escritura también están condicionadas por el propio sujeto que las establece desde su cotidianidad, o desde sus reclamos, y no a partir de un impreso que las impone. Para Fabre (2008), al vincularse a realidades como la cárcel, el confinamiento o la pobreza, estas escenas se transforman en un oficio que, de algún modo, permite la sobrevivencia (p. 11).

Podríamos pensar, entonces, que la cadena de lectores que escriben las cartas

a *Tierra* encuentra en el relato de su condición vital, de su biografía, un acto de presencia, como lo expone Silvia Molloy (1996), que los activa y reafirma como sujetos (p. 14). De alguna forma, el periódico se convierte en un escucha atento de las voces disgregadas de los trabajadores aumentando el volumen de aquella máquina gramófono.

Pero a dicha máquina se añade otra condición más allá de ser un oído abierto para el obrero: un gramófono amplifica el sonido y lo hace colectivo. La obrera con hambre, encerrada en su cuarto oscuro mientras lee el periódico, se transforma en un personaje que es leído, que existe para aquellos que acceden a *Tierra*. Su silencio y soledad se amplifican y comienzan a pertenecer a todos.

De este modo, aparece una segunda condición de las cartas al interior del periódico. Si las escenas de lectura que hablan de la cotidianidad individual le dan un lugar de existencia colectiva al sujeto, las cartas con voces gremiales establecen del mismo modo un reconocimiento al movimiento obrero. Así, a partir de los individuos, *Tierra* también se consolida como el medio de expresión de la conciencia proletaria.

Sin embargo, los textos de nuestro corpus ofrecen gran cantidad de escenas de lectura en las que los personajes, al apropiarse de textos o de fragmentos de textos, logran elaborar un espacio de libertad a partir del cual dan sentido a sus vidas o encuentran energías suficientes para escapar de situaciones de angustia o peligro. La lectura puede constituir un atajo privilegiado para elaborar o mantener un espacio propio, íntimo, privado, incluso en la cárcel, la clandestinidad o la pobreza.

Tomás Cornejo (2019) pone sobre la mesa otro elemento fundamental a partir de las cartas en la prensa: la elaboración y narración de un conflicto que se convierte en una suerte de pacto solidario entre los lectores y la publicación. Este tipo de cartas no solo constituyen una red estable de lectores, sino que confiere al periódico una personalidad y un lugar de agencia humana dentro del proceso social del proletariado (p. 25).

Un ejemplo interesante es la carta escrita por el líder sindical Julio Enrique González (1932) desde un pueblo de clima caliente llamado Tocaima. Esta carta, publicada el 12 de agosto de 1932, no solo refiere una queja directa sobre las clases privilegiadas y los partidos políticos tradicionales, sino que nombra a *Tierra* como “el principal vocero de las aspiraciones de las clases trabajadoras de todo el país [...] es al mismo tiempo el que mejor comparte las aspiraciones del proletariado colombiano que día a día avanza

más por la senda de las reivindicaciones y de la verdadera democracia” (p. 12).

Volviendo a la propuesta de Cornejo (2019), esa denominación del periódico como un aliado de la lucha revolucionaria también crea un enemigo con nombres propios que puede ser llamado burguesía, capitalismo, gran prensa, gamonales. De esta manera, *Tierra* enmarca un conflicto de clases y prácticas sociales: “Por otra parte, la práctica de los remitidos de prensa servía para que los lectores devenidos en productores de discurso público se quejaran directamente contra el proceder de las autoridades” (p. 67).

En este sentido, el lector de impresos políticos y politizados politiza también su práctica lectora, participa y la convierte en voluntad de poder popular, a la mejor forma gramsciana. La idea de voluntad popular desde Gramsci (1999) se plantea desde la necesidad de los sujetos de inscribirse en la historia, entendiéndola como un escenario de articulación de momentos de resistencia y lucha política. Por esta razón, la presencia de los y las lectoras en el periódico se constituye como un compromiso político colectivo de unión del partido y de la vida proletaria (p. 89). Esto quiere decir que la lectura trasciende la práctica misma para convertirse en un proceso de participación colectiva y partidista. Además, *Tierra* no solo hace un llamado directo a la participación y la defensa de lectura del periódico, sino que publica de manera permanente una lista de libros y librerías que construyen, de cierto modo, una biblioteca ideal de partido.

Los lectores de *Tierra*, lectores de libros y literatura

Como se mencionó, el periódico publica, a lo largo de su existencia, varias listas que enuncian una serie de títulos. Estos avisos resaltan la importancia que tiene la lectura de la teoría revolucionaria para las acciones del partido, siguiendo los preceptos leninistas. Lo siguiente obedece a una serie de instrucciones para el lector, quien puede acercarse a la sede del pcc, ubicada en la Avenida Quesada, número 14, Bogotá. Para quienes no se encontraban en la capital, podían hacer sus pedidos a Carlos E. Bandera escribiendo a un apartado aéreo.

Los libros que componen la lista son editados o traducidos en casas editoriales españolas como Ariel, pero también se publicitan publicaciones periódicas comunistas de países como Argentina y México. No existe documentación que pueda evidenciar si los lectores del periódico adquirirían los libros, pero el hecho de invitar, de forma tan directa, a la lectura como parte de la fundamentación de una práctica política y

revolucionaria ya deja clara la concepción que tenía el PCC de la práctica lectora.

Sumado a las listas de los libros que vendía el PCC, eventualmente aparecía la publicidad de la librería bogotana Mercurio, la cual presentaba un listado muy selecto de literatura europea, de Cocteau, Maurois, entre otros. Sin embargo, la librería también distribuía los libros producidos por la editorial Centauro, adscrita al PCC.

En la sección llamada “Libros”, además de recomendar los escritos que fundamentaban la doctrina partidista e ideológica, *Tierra* también evidenció una campaña de “traducción” de dichos títulos a un lenguaje más claro para los proletarios del país. Tal es el caso del *ABC del comunismo* de Nikolái Bujarin.

De acuerdo con la introducción del primer capítulo del *ABC del comunismo* que inicia su publicación en el número 12 del periódico, se menciona la labor de Inés Martell como traductora y editora del libro de Bujarin. De acuerdo con el texto, Martell “ha arreglado la magnífica exposición de Bujarin sintetizando algunas partes, suprimiendo otras y reemplazando algunos ejemplos por otros más accesibles a la mentalidad de los trabajadores colombianos” (*Tierra*, 1932b, p. 6). Pero lo más interesante es que dicho libro fue publicado por entregas en el periódico; el trabajo de Martell consistió en sintetizar el escrito y hacer asequible los materiales fundamentales de la doctrina comunista.³

El 1 de agosto se publica el primer libro por entregas en la sección “Libros”; se trató de *La nueva tierra*, de Gladkov. En el periódico se anunció: “Esta obra debe ser leída por los obreros y campesinos. Para hacerla llegar a todas las manos proletarias, empezaremos desde mañana su publicación. Iniciamos con ‘La Nueva Tierra’ en nuestra sección de folletón. Ninguna obra que tenga derecho a ocupar este lugar en un periódico comunista” (*Tierra*, 1932a, p. 1). Esta publicación también pasó por el trabajo editorial de Martell y se concentró en los ejemplos de una revolución bolchevique que comenzaría y terminaría en el campo.

“El cuento proletario” era otra sección que se mantuvo sin interrupción durante los dos primeros años de vida de la publicación. En esta aparecieron cuentos del norteamericano John Reed (1887-1920) y de la rusa Larissa Reissner (1895-1926). De

³ El verdadero nombre de Inés Martell era Carmen Fortoul, nacida en Venezuela. Martell fue la esposa de Guillermo Hernández Rodríguez, secretario del PCC y delegado en Moscú. De acuerdo con la columna del periódico donde se anuncia la labor de Martell, su objetivo principal fue renovar el partido y vincular de modo más definitivo la fuerza obrera a las filas políticas. Una de las consignas más importantes del trabajo de Martell fue la de unir las regiones y descentralizar la presencia del PCC.

estos escritores se publicaron varios cuentos y eran los nombres que más aparecían en la sección. Ambas figuras se caracterizaron por participar de forma activa y permanente en las dinámicas del pcc. También encontramos colaboraciones del cuentista colombiano Osvaldo Montoya, administrador del periódico. Al parecer, las publicaciones de los cuentos contaban con una suerte de sistematicidad que, sospechamos, era configurada por la misma Inés Martell.

La sección “Libros” presentaba algunos de estos escritores a través de reseñas muy estructuradas: se hacía un resumen de la obra, se relacionaba con la lucha proletaria y se subrayaba la función de la lectura como una experiencia vital y revolucionaria. Un ejemplo de lo anterior puede encontrarse en la presentación que se hace de *Memoorias de un barbero*, escrito por el italiano Giovanni Germanetto (1885-1959). Referido como un escritor y sindicalista comprometido con la causa trabajadora, la experiencia de leer su obra se describe de la siguiente manera: “Leyendo estas páginas vivientes se siente en las venas la ira golpeteante [sic] de la sangre contra todos los traidores que oscurecieron con su oportunismo la vida grandiosa del momento” (Tierra, 1932c, p. 2).

Algo similar ocurriría en el número 17 del periódico en la misma sección al presentarse la obra *Carlos Marx. Historia de su vida*, escrita por Franz Mehring: “es el Marx que investiga y lucha, el que analiza y se apasiona, el que permanece en las bibliotecas y que, al ser leído, vuelve a andar por las calles cuando es necesario” (Tierra, 1932d, p. 3). Otra referencia muy interesante que aparece en la sección “Libros” es la publicada el 19 de agosto de 1932 llamada “Lo que se lee en Rusia para los niños”. En esta columna se hace referencia a la exposición de libros que se presentó en París y en donde participaron países de toda Europa, incluyendo a Rusia. Se expresa la admiración por “silabarios lindísimos, cuyo objetivo único es educar a la multitud —a la gente joven que lee por primera vez y a la vieja que aprende a leer— con un sistema nuevo y presentan a la vez una vida nueva” (Martell, 1932, p. 20).

La columna está llena de claves que enmarcan, de alguna forma, una serie de protocolos de lectura ideales. La descripción de las librerías rusas como “ferias del libro”, la presencia de los libros en cada rincón, como las estaciones ferroviarias, los bajos costos y la gratuidad de algunos programas del gobierno comunista se reflejan en este extracto: “Los rusos piensan en los libros como en otros tantos mensajeros de cultura, en educarles, en cosas útiles que iluminan el sitio donde se encuentran, pero no tienen acerca de ellos ideas de propiedad privada” (p. 20). Sin

lugar a duda, el punto que más se menciona es el bajo precio y la cantidad de los tirajes que nada tienen que ver “con los humildes números que el sistema oligarca y capitalista imprime” (p. 20).

En este sentido, la lectura y la presencia de los libros se asemeja a la revolución que propone el periódico en sus páginas. Lo que resulta más interesante de esta columna es el uso de la primera persona como forma narrativa. Al igual que las cartas de los y las obreras, este escrito narra una experiencia de primera mano, encarnada en la voz de quien cuenta. Tanto las epístolas como la columna comparten una característica que Artières (2019) evidencia como parte fundamental de la escritura autobiográfica: la adopción rápida del presente para denunciar. Es la voz del yo en el presente la que asume la condición de gritar, desde las vivencias mismas, las injusticias que el pasado deja atrás (p. 39).

La literatura folletinesca: los obreros como escritores de la comunidad de excluidos

La sección de “El cuento proletario” estuvo presente en el periódico desde 1932 hasta 1934. En esta se publicaron cuentos de escritores y escritoras norteamericanos comprometidos con la causa revolucionaria, al igual que obras europeas y colombianas. Todas las historias compartían la condición de narrar la vida de los obreros y proletarios que se enfrentaban al sistema capitalista; en estos escritos, todos los personajes defendían causas por las que morían o sacrificaban partes de su existencia.

Una condición constante en las narraciones publicadas es la descripción detallada del contexto y la realidad en los que se desarrollaban las luchas principales; siempre había un héroe o heroína que se oponía al sistema imperante. De hecho, la idea de postular una sección que a su vez propone un género diferente —el cuento proletario— exige y pone de manifiesto también una poética determinada y una función central.

Al parecer la sección tuvo gran acogida entre los y las lectoras. Tanto así que en el número 11 se expresa que

El interés que tiene esta clase de publicaciones no solamente está adscrito al hecho de comprobar la existencia de una literatura proletaria. Se comprueba, además, con ello, que los obreros y campesinos mismos pueden intervenir como autores en el desarrollo de esta cultura. Tal hecho es de gran valor. En la URSS interviene el proletariado en diversas formas y maneras en la confección de una nueva cultura nacida de la revolución de octubre [...]. Llamamos los obreros y campesinos a que

colaboren en nuestra sección del Cuento Proletario. Nos agradaría que relataran en sus cuentos sus propios problemas de trabajo, en la fábrica, en el taller, en el campo (Tierra, 1932c, p. 3).

La convocatoria hecha por el periódico dio sus frutos y se publicaron, en ese mismo número, dos cuentos escritos por obreros que quisieron emular la poética proletaria. Ambas narraciones conservan, como lo enuncia Nicolás Rosa (2001), una estructura propia del género folletinesco (melodramas, conflictos situados en los problemas de clase). Sin embargo, estas narraciones a las que se les ha conferido el mote de *proletarios* le suman un elemento interesante a la escritura propia de los periódicos de la primera mitad del siglo xx: las llamadas escenas de vida, cuya función principal es la de exponer la cotidianidad en las fábricas, los campos y las casas obreras.

De igual modo, la lucha de clases que Rosa (2001) define como “la miseria Laica” configura relaciones problemáticas entre el empleado y el patrón, en las que se muestra a este último como representante del sistema opresor, y al trabajador como víctima de dicha dinámica (p. 38). Pero sumado a esta estructura conocida y común, se agrega la acción de la víctima a través de huelgas, paros o actos heroicos individuales, los cuales siempre son retomados por el colectivo como ejemplos de lucha necesarios y a los que deben darle continuidad.

Retomando la idea de escenas de lectura que proponen Fabre (2008, p. 13), existe un elemento fundamental que constata la importancia de dichas narraciones: la idea de una comunidad que tiene lugares en común, prácticas compartidas y necesidades análogas. De este modo, la literatura obrera reconstruye la idea de una “comunidad de los excluidos” que, a través de la lectura y, como si fuera poco, de la escritura, reclama sin pudor su lugar de existencia en la sociedad. La literatura proletaria permite que esos lectores representados en su práctica, sentados en habitaciones oscuras con cachos de velas o saliendo a protestar a la calle, se encarnen a sí mismos en aquellas escenas de vida que vienen a ser resultado de las escenas de lectura. Se puede notar que los dos obreros que enviaron sus cuentos leyeron la sección de “El cuento proletario”, siguieron el periódico y atendieron su llamado; es decir, fueron primero lectores del impreso y luego escritores.

En este sentido, la literatura posibilita ese tránsito tan importante a través de la acción presente en los impresos obreros y proletarios: la invitación permanente a una participación activa de los lectores y la lucha ferviente por conquistar un espacio en el escenario impreso. El periódico *Tierra* representa, justamente, la marca de

ese trasegar que convierte a los y las obreras en voces que merecen y que pueden ser escuchadas. Más que un acto que se limita a transmitir conocimiento, la lectura debe convertirse, desde la idea de doctrina, en una acción colectiva para cambiar el orden social impuesto, minarlo y trascenderlo, así fuese en el rincón de una página.

Conclusiones

El análisis de los lectores en los impresos merece varios puntos de concentración. Uno de ellos se relaciona con que la poética de los soportes, su intención comunicativa y de existencia, genera una metodología de observación que no puede ser común para todos los materiales. De este modo, la presencia de los lectores que se da a través de las cartas enviadas al periódico no solo nos permite comprender los imaginarios que sobre la letra y la práctica lectora tiene el impreso y, por ende, del partido, sino el uso y los conceptos de los propios lectores.

La red epistolar permite, a su vez, configurar una suerte de biografías lectoras que evidencian el uso que los lectores dan al impreso, su participación en la vida obrera y los imaginarios que sobre el poder de la palabra escrita comienzan a configurar estos sujetos. Por otro lado, la presencia de las cartas también completa el mapa de circulación del periódico en los diferentes municipios de Colombia, sumado a las prácticas de censura de las que fue objeto *Tierra*. Toda en gran medida esta historia puede reconstruirse por medio de la presencia de los lectores.

La noción de lectura como una práctica militante y revolucionaria deja claros los modos como el partido fue creando un circuito impreso que incluía editoriales, lista de libros y librerías. De la misma forma, la sección que expresaba la importancia de los libros en el mundo soviético actuaba como una especie de protocolo de lectura y, por consiguiente, de educación partidista. En ese sentido, la intervención de Inés Martell como “traductora” de los libros pilares de la doctrina comunista resulta esencial para convertir al impreso en una herramienta de formación principal.

La literatura, por su parte, también constituye un espacio nodal dentro de estos objetivos. Idearse una sección dedicada al cuento proletario, exponer una poética y reseñar algunos libros se convirtió en una manera de formar lectores que dieran el salto para convertirse en escritores. De esta manera, la lectura pasa a ser una práctica expresiva que supera la idea de una acción pausada y de mera recepción.

Por esta razón, las escenas de lectura a las que nos referimos a través de algunas

cartas se enlazan de manera íntima con las llamadas escenas de vida, propias de la literatura folletinesca y proletaria. El lector que cuenta el encuentro con el periódico y lo define como un compañero de lucha y de vida puede ser el mismo que escribe su historia, que narra sus batallas para los demás. De esta manera, *Tierra* se transforma en una máquina gramófono y polifónica que permite amplificar las voces de todos esos lectores a los que no se les había dado sonido posible.

Referencias bibliográficas

- Artières, P. (2019). *La experiencia escrita. Estudios sobre la cultura escrita contemporánea (1871-1981)*. Buenos Aires: Ampersand.
- Cornejo, T. (2019). *Ciudad de voces impresas. Historia cultural de Santiago de Chile, 1880-1910*. México-Chile: El Colegio de México/Biblioteca Nacional de Chile, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Debray, R. (2007). El socialismo y la imprenta. Un ciclo vital. *New Left Review* 46 (pp. 5-26).
- Fabre, D. (2008). Introducción (al libro Escrituras ordinarias). *CPU-e, Revista de Investigación Educativa* 6. Recuperado de www.uv.mx/cpue/num6/inves/fabre_introduccion_escrituras_ordinarias.html [08.06.2021].
- González, J. E. (1932). Carta desde Tocaima. *Tierra: órgano del partido comunista colombiano* 12, p. 12.
- Gramsci, A. V. (1999). *Cuadernos de la Cárcel*. México: Era.
- Guerra, C. (1932). Carta de Camila Guerra. *Tierra: órgano del partido comunista colombiano* 9, p. 25.
- Martell, I. (1932). Lo que se lee en Rusia para los niños. *Tierra: órgano del partido comunista colombiano* 19, p. 20.
- Molloy, S. (1996) *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Morales Valencia, A. (1932). Carta del obrero Agustín Morales. *Tierra: órgano del partido comunista colombiano* 6, p. 6.
- Peters, V. (2014). Los carteles del periódico *Tierra*: construcción de la identidad del obrero colombiano. *Hallazgos* 21 (pp. 59-74). DOI <https://doi.org/10.15332/s1794-3841.2014.0021.03>
- Rosa, N. (2001). *La ficción proletaria*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Tierra. (1932a). Nuestra posición política. *Tierra: órgano del partido comunista colombiano* 1, p. 1.
- Tierra. (1932b). El ABC del comunismo (introducción). *Tierra: órgano del partido comunista colombiano* 12, p. 6.
- Tierra. (1932c). Memorias de un barbero. *Tierra: órgano del partido comunista colombiano* 2, p. 2.

Tierra. (1932d). Carlos Marx. Historia de su vida. *Tierra: órgano del partido comunista colombiano* 17, p. 3.

Tierra. (1932e). El cuento proletario. *Tierra: órgano del partido comunista colombiano* 11, p. 3

Vallejo, M. (2001). Los “padrecitos” fundadores de la prensa comunista en Colombia. *Signo y Pensamiento* 39 (pp. 35-45). Recuperado de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/2811> [17.06.2021].

EL CUENTO COLOMBIANO EN EL *BOLETÍN CULTURAL Y BIBLIOGRÁFICO*: UN RECORRIDO POR LA CRÍTICA Y LAS PUBLICACIONES EN LOS AÑOS 60*

COLOMBIAN SHORT STORY IN THE *BOLETÍN CULTURAL Y BIBLIOGRÁFICO*: A ROUTE ACROSS THE CRITICAL REVIEWS AND PUBLICATIONS IN THE 60S

Tania Camila Triana Cuevas,¹ Julio Alberto Bejarano²

* Artículo derivado de la investigación “1969. Cartografía crítica del cuento en Colombia”, de la Línea de Investigación en Literatura Comparada del Instituto Caro y Cuervo.

Cómo citar este artículo: Triana Cuevas, T. C. y Bejarano, J. A. (2022). El cuento colombiano en el *Boletín Cultural y Bibliográfico*: un recorrido por la crítica y las publicaciones en los años 60. *Estudios de Literatura Colombiana* 50, pp. 71-86. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n50a04>

¹ <https://orcid.org/0000-0001-8715-4667>
tania.triana@caroycuervo.gov.co
Instituto Caro y Cuervo, Colombia

² <https://orcid.org/0000-0002-6958-3043>
alberto.bejarano@caroycuervo.gov.co
Instituto Caro y Cuervo, Colombia

Resumen: En este estudio se lleva a cabo un recorrido por los artículos y los cuentos publicados en el *Boletín Cultural y Bibliográfico* durante la década de los sesenta, con el fin de observar cuáles eran las posturas críticas de la época sobre el género en Colombia e identificar las tendencias temáticas y formales de los cuentistas con un número considerable de publicaciones durante dicho periodo. De igual manera, el artículo se inscribe en los estudios sobre la circulación literaria que se aproximan a las publicaciones periódicas para reflexionar en torno a otros espacios de diálogo entre autores y críticos.

Palabras claves: cuento; Colombia; *Boletín Cultural y Bibliográfico*; años 60.

Abstract: In this study, a routing is drawn through the articles and short stories published in the *Boletín Cultural y Bibliográfico* during the sixties decade, with the aim of observing which were the seasonal critical stances in Colombia about the genre and identifying the thematic and formal tendencies of those narrators with a considerable number of publications during the epoch. Similarly, this article is subscribed to the literary circulation studies that explore the periodical publications in order to reflect upon other spaces of dialogue between authors and critics.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez

Recibido: 10.08.2021

Aprobado: 04.10.2021

Publicado: 17.01.2022

Copyright: ©2022 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](#)



Keywords: Short story; Colombia; *Boletín Cultural y Bibliográfico*; 60's decade.

El canon del cuento en Colombia se ha construido alrededor de las historiografías literarias y las antologías que reúnen, por lo general, textos que fueron publicados por sus autores en libros de cuentos. Dentro de este panorama surgen preguntas sobre las clasificaciones que se elaboran en función de los autores, las temáticas, las regiones o incluso las generaciones. La cuestión acerca de la forma en que circulaban los textos, sin embargo, no suele ser el epicentro de la crítica. Por esto, es importante detenerse en la relación del cuento con las publicaciones periódicas y revisar las dinámicas que se configuran a su alrededor.

La circulación literaria, como expone Fabio Akcelrud Durão (2017) en “Circulation as constitutive principle”, dejó de ser una ruta de acceso para convertirse en “a new vector of textual organization to be added to the list of traditional ones, such as time, space, characterization or narrative point of view” (p. 62). Las aproximaciones de este tipo, que también se enfocan en las dinámicas del mercado, contemplan indagaciones que atienden a la manera en que se construyen plataformas que propician la difusión de obras y el diálogo entre autores. En los últimos años múltiples investigaciones —tales como las realizadas en el trabajo con fuentes periódicas por el semillero “Colombia: Tradiciones de la Palabra”, coordinado por la profesora e investigadora Ana María Agudelo Ochoa— han evidenciado la importancia que tuvieron los periódicos y las revistas para el género en el país. Debido a que durante mucho tiempo fueron la plataforma de divulgación principal del cuento, diversos trabajos se han dedicado a revisar este tipo de publicaciones.

En el artículo “El cuento en revistas colombianas (1900-1950). Aportes a una historia del género”, Agudelo Ochoa (2018) señala que las revistas, además de ser un “espacio de emergencia, legitimación, formación de un público lector y de un mercado” (p. 15), se destacan porque su estructura dividida en secciones dispone diferentes elementos que “afectan el sentido de los contenidos y la disposición del público lector hacia los mismos” (p. 15). Así, la tendencia de las publicaciones periódicas en el siglo xx de incluir —junto a los ensayos y textos críticos— fragmentos de novelas, poemas y cuentos da cuenta de una apuesta por la escritura creativa por parte de los editores. De igual modo, esta inclinación no solo aseguró la difusión del género, sino que también promovió su producción por parte de los autores más jóvenes, quienes por lo general eran los colaboradores más frecuentes.

En un estudio anterior, “Hacia una historia del cuento colombiano” (2015), Agudelo Ochoa realiza una cartografía del género en la que revisa y pone en diálogo diversas antologías, revistas y textos críticos. En este balance se exponen los escritores que, a través de su mención continua, consolidaron el canon: Tomás Carrasquilla, Efe Gómez, Adel López Gómez, Hernando Téllez, Pedro Gómez Valderrama, José Félix Fuenmayor, Gabriel García Márquez, Germán Espinosa, Álvaro Cepeda Samudio, Óscar Collazos y, la cuentista más estudiada, Marvel Moreno (Agudelo Ochoa, 2015, p. 162). En la misma línea, Maribel Berrío Moncada, en “El cuento colombiano: análisis de los criterios de selección en las historias y las antologías literarias” (2010), se detiene en los postulados de los críticos y compiladores para identificar las características que se usaron para escoger las obras más destacadas dentro del género.

Su estudio, centrado en el modo en que se legitima la tradición, concluye que el acercamiento se reduce al ámbito temático, de modo que “la mayoría no se ocupa de hacer un trabajo de compilación basado exclusivamente en los criterios estéticos de una obra que estén validados por los estudios literarios, dando lugar a un vacío epistémico en la historia del cuento colombiano” (Berrío Moncada, 2010, p. 127). Así mismo, señala que “en las antologías el título funciona como una estrategia para delimitar su objeto de estudio, que da lugar a que los autores se exoneren de argumentar sus criterios de selección para la clasificación de las obras” (p. 126). De este modo, si bien es innegable que existe un consenso alrededor de los escritores más destacados, en estas compilaciones no se explicitan los motivos por los que marcaron un antes y un después en la historia del cuento colombiano.

Otro punto en el que los críticos concuerdan es la importancia que tienen tanto la década de los sesenta como de los setenta para el desarrollo del género. Mientras Luz Mary Giraldo (2017), en “Cuento Colombiano: un género renovado”, advierte que en esta época “los escritores mostraban una arraigada conciencia social” (p. 18), Agudelo Ochoa (2015) apunta que este periodo en las antologías se destaca debido a que se da “un movimiento de ruptura y renovación narrativa que se evidencia en el paso de los temas locales a temas universales” (p. 153). Surgen, entonces, preguntas sobre cómo estos cambios —que dieron apertura al cuento moderno en el país— se configuraron en las publicaciones periódicas, en torno a la participación de los autores canonizados en estos espacios y acerca de las producciones olvidadas que no se encuentran en un libro de cuentos.

Una de las revistas menos citadas pero de mayor importancia debido a su trayectoria y a la calidad de sus colaboradores es la publicación oficial de la Biblioteca Luis Ángel Arango, el *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Como indica su página web, circuló por primera vez en 1958 y desde entonces se ha distinguido por cumplir la función de rescate, investigación, análisis y difusión del patrimonio cultural. A lo largo de sus números ha consignado los cambios que han experimentado diversas disciplinas entre las que se destaca la literatura. Dado que en sus cuatro etapas ha acogido ensayos críticos y múltiples textos inéditos, es una fuente que favorece la observación del recorrido y el impacto que el género ha tenido en Colombia.¹

Un panorama breve por la trayectoria del cuento en el *Boletín Cultural y Bibliográfico*

Antes de comenzar la indagación que corresponde a los textos que se publicaron en la década de los sesenta, es importante realizar una revisión panorámica del papel que ha tenido el género en la revista a lo largo del tiempo. Actualmente el *Boletín Cultural y Bibliográfico* cuenta con cuatro secciones regulares: “Artículos”, “Reseñas”, “Varia” y “Rescates, réplicas y contrarréplicas”.² En el archivo virtual las entradas del cuento se localizan en las tres primeras y se registra un total de 119 notas publicadas entre el año 1961 y el 2021: 71 entradas en “Artículos”, 33 en “Reseñas” y 15 en “Varia”. Si bien la división propuesta por la revista permite ubicar el material, la variedad del mismo desborda los apartados de forma, por lo que resulta indispensable definir otros criterios de discriminación.

Así, durante el rastreo realizado se efectuó la siguiente subdivisión para atender a la particularidad de los contenidos. En los setenta y un artículos sobre el género se hallaron sesenta cuentos, nueve textos de crítica literaria, un rescate y un índice de obras representativas con sus respectivos autores. En las treinta y tres reseñas se comentaron veinte libros de cuentos, once antologías, un libro de ensayos y también se dedicó un espacio para presentar los resultados de un concurso de cuento. Finalmente, las quince entradas en “Varia” corresponden a la difusión de concursos a nivel nacional e internacional (Figura 1).

¹ Si bien aún tiene un espacio abierto para los textos creativos, actualmente solo publica poesía. Una tendencia que siguen otras publicaciones como la revista literaria *Ulrika* de Bogotá.

² Otras, tales como “Poemas”, “Extras web”, “Ilustraciones” y “Otras secciones”, son incluidas en algunos números.

Fuente: elaboración propia.

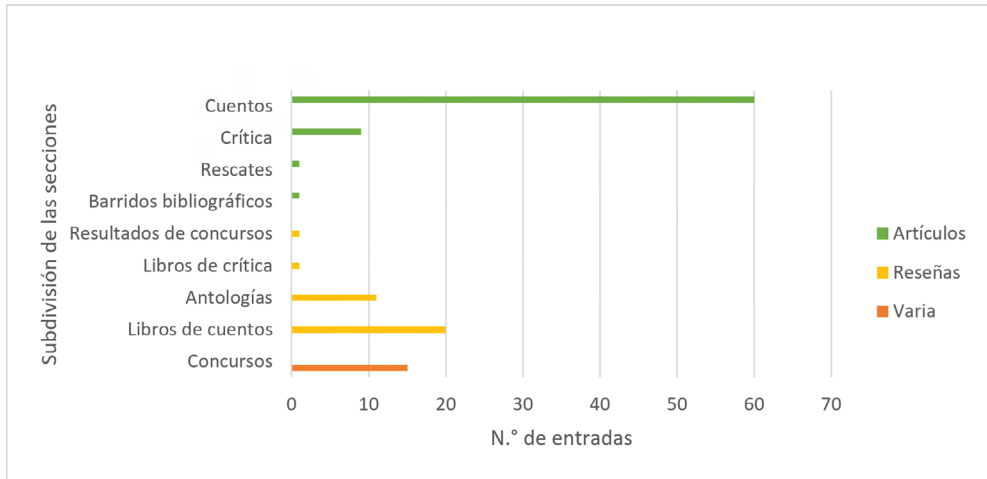


Figura 1. Cuentos y otras entradas del género publicadas en el *Boletín Cultural y Bibliográfico*.

El mayor número de publicaciones data de los años 60. En esta década salieron a la luz sesenta y dos textos que, además de abarcar casi la totalidad de la crítica del catálogo, incluyen cincuenta y nueve cuentos. En comparación, se registran seis entradas en la década de los 70, nueve en la de los 80, doce en la de los 90, trece en la de los 2000 y, finalmente, diez y siete del 2010 al 2021. De igual manera, el periodo de los 60 se destaca debido a colaboradores notables —como Manuel Zapata Olivella, Germán Espinosa, Adel López Gómez y José Pubén— que aportaron de manera constante.

El lugar del cuento: la crítica de los 60 en el *Boletín Cultural y Bibliográfico*

La reducida cantidad de reflexiones sobre el género, en comparación con el vasto número de las producciones creativas, evidencia un interés mayor en este por parte de los escritores que de los críticos, y abre una cuestión en torno al lugar que ocupó el cuento en el campo literario en esta década. En los 60, tres artículos del Boletín se destacan por su interés en el cuento: “El cuento en Colombia” (1965) de Eduardo Pachón Padilla, “Fichas sin revisar: Sobre la novela y el cuento” (1967) de Germán Vargas y “Breve noticia sobre el cuento en Colombia” (1968) de Néstor Madrid Malo. La definición del género que propone Pachón Padilla —uno de los pocos autores que se ha dedicado al estudio del cuento de manera sistemática— se concentra en el aspecto temático y se detiene en los dos elementos que, según él, caracterizan las obras del siglo xx:

El uno se concreta a inspeccionar los diferentes factores objetivos, tales como el medio, el clima y el paisaje, que, con omnipotencia, dominan al hombre americano, el cual se encuentra trágicamente supeditado por un escenario agreste, de naturaleza múltiple, especificada en lo vernáculo, supersticioso, fatal, etcétera. El otro se dirige a lo netamente subjetivo, originado por diversas circunstancias inherentes al hombre mismo, dependientes de estados relacionados con su cultura, carácter, complejos y modos de subsistencia (Pachón Padilla, 1965, p. 183).

El enfoque telúrico y la perspectiva psicológica se postulan como las bases de la producción colombiana. Para el compilador de los dos tomos de *Antología del cuento colombiano* (1985) esto se debe a la herencia de los cuadros de costumbres del siglo XIX y a la influencia de la literatura europea y norteamericana.

Vargas, en cambio, desvía la atención de la discusión a la pregunta sobre el oficio del escritor. Su preocupación lo lleva a unir al cuento y a la novela bajo una misma categoría que, al final, impide observar las singularidades de cada uno. La narrativa, entonces, carece de importancia y se suma al problema de “la habitual pereza de nuestros escritores que prefieren seguir el llamado de la política o el periodismo fácil de notas” (Vargas, 1967a, p. 117). El integrante del denominado Grupo de Barranquilla extiende su reparo en el artículo “Vargas Llosa y la vocación literaria” (1967) —también publicado en el Boletín— donde afirma que la verdadera dificultad que afrontan las letras latinoamericanas, más allá de las cuestiones de forma y fondo, radica en la falta de seriedad con la que se toma la labor (Vargas, 1967b, p. 159).

Por último, Madrid Malo recurre a las nociones comunes existentes del género para ir profundizando paulatinamente en meditaciones más complejas sobre los rasgos que lo definen. De forma que se remite a la acepción que brinda el *Diccionario de la Literatura Española*:

Es el cuento [...] una de las manifestaciones en que más difícil resulta lograr la perfección, ya que su técnica exige del autor una capacidad de síntesis combinada con una serie de calidades estéticas que deja en el ánimo del lector la impresión de que el relato cumple una verdadera misión artística (Madrid Malo, 1968, pp. 108-109).

La brevedad y el efecto con los que generalmente se asocian estas narraciones sirven de punto de partida para el análisis del ensayista. Sin embargo, aun cuando parecen elementos concretos, la falta de detalle en esta “serie de calidades estéticas” genera una ambigüedad que, lejos de facilitar claridades, provoca desconciertos. Por esta razón, y a causa de que se ubica en un espacio fronterizo junto a la novela y el relato, Madrid Malo le adjudica el calificativo de “un esquivo género”.

Además, se suma el “mal endémico” de la cuentística colombiana que —en línea con lo planteado por Germán Vargas— se observa en “la discontinuidad de la obra” (Madrid Malo, 1968, p. 116). Si bien aquí apenas se menciona, esta apreciación abre un interrogante en torno a la manera en que los escritores conciben la labor del cuentista. En el artículo “El peligro de las antologías”, Policarpo Varón (1967) sugiere una posible respuesta: “Ha dicho György Lukács que el cuento es un precursor o un sucesor de la novela (en el sentido de que se da o como iniciación o como culminación de una etapa de producción novelística)” (p. 807). Y, más adelante, continúa:

En el desarrollo de la literatura latinoamericana [...] vemos que la mayoría de nuestros novelistas se han iniciado como cuentistas; han publicado para empezar un libro de cuentos [...]. Aunque va convirtiéndose en un peligro para el desarrollo de una literatura más ambiciosa; una literatura que no puede quedarse dentro de lo menor, lo ligero (p. 807).

El género se perfila, principalmente, como una escuela en la que se pule la escritura mientras se alcanza la “mayoría de edad”. Componer asiduamente obras de esta naturaleza, bajo la lógica de Varón, solo entorpece la actividad del prosista que aspira —o que debería aspirar— a la elaboración de una obra extensa. Este fenómeno se dio en el ámbito latinoamericano y llevó a que, durante largo tiempo, el cuento se considerara un camino o un laboratorio hacia futuras novelas, como se mencionó anteriormente.

De este modo, el cuento adquiere en la época el calificativo de género menor, una idea que terminó por relegarlo a menciones efímeras que funcionaban como antesala a la introducción de otras obras o como datos curiosos en las biografías de los autores. Madrid Malo (1968), quien difiere de este parecer, rescata los avances formales que el cuento comenzaba a manifestar en Colombia en los años 60:

En un breve movimiento ascensional y depurador nuestra narración breve deja de ser la descripción, el relato de algo, para construirse en la vivencia, en la expresión de algo, que el escritor no logra ya por medios descriptivos sino a través de módulos expresivos. De contar una realidad de vida, se pasa a narrar aquella “realidad del espíritu” (p. 118).

El paisaje, antes el único actor, entabla un diálogo con los sujetos que lo habitan. Por medio de la perspectiva interior de los personajes, las historias pasan de ser simples anécdotas a transformarse en experiencias nuevas que se fundan en el lenguaje.

Aun cuando las aproximaciones a la definición del cuento por parte de los críticos abarcan diferentes aspectos, todos coinciden en las etapas de su desarrollo en el país. Sus antecedentes datan del costumbrismo que se caracterizó por “su interés

demasiado doméstico” (Vargas, 1967a, p. 118) y “sus fines exclusivamente didácticos y moralizantes” (Madrid Malo, 1968, p. 109). La favorable acogida que tuvo en el momento es atribuida por Pachón Padilla (1965) a “la facilidad de su divulgación por medio del periódico [...] [y a su] fórmula especial que daba la impresión de que el lector *veía lo que estaba leyendo*” (p. 108). De sus exponentes, Vargas destaca a José María Vergara y Vergara debido a que sus textos dan cuenta del exagerado localismo que impidió la difusión de los cuadros de costumbres fuera del ámbito escolar y regional, mientras que Pachón Padilla distingue a aquellos autores que, como Soledad Acosta de Samper y José María Rivas Groot, lograron capturar su presente en valiosos documentos históricos disponibles en el semanario *El Mosaico*.

Con la llegada del realismo se abandona la pretensión de objetividad, aunque el espacio sigue siendo un elemento central. La escuela antioqueña, como la llamó el ensayista y antologista, mezcló “lo primitivo, geográfico, climatológico, mágico, sobrenatural y demás, con lo señaladamente social, histórico, político, económico, etnográfico, etcétera” (Pachón Padilla, 1965, p. 184). Obras como “El ánimo sola” (1898) y “Rogelio” (1926) de Tomás Carrasquilla, “Que pase el Aserrador” (1916) de Jesús del Corral y “Guayabo negro” (1923) de Francisco Gómez Escobar —más conocido como Efe Gómez—, a pesar de que mantienen la inclinación por lo vernáculo, introducen tradiciones populares, asuntos fantásticos y recursos simbólicos que renuevan el estilo literario. No obstante, en los últimos años esta perspectiva ha adquirido matices que han permitido repensar el costumbrismo y abordarlo desde otros ángulos.³

Otro de los críticos que sitúa el origen del cuento colombiano en Antioquia es Madrid Malo (1968), quien estima que el entorno, además de propiciar que las narraciones exploren “la conciencia del hombre con sus problemas y con sus dramas universales” (p. 111) en escenarios concretos, incide considerablemente en las dinámicas de producción. El movimiento de las publicaciones periódicas, la pronta o tardía llegada de determinados movimientos y el diálogo entre los escritores da cuenta de las prácticas que varían de región en región. Por esta razón, trazar un recorrido del género a través de sectores territoriales favoreció el estudio de Madrid Malo, puesto que le permitió identificar algunas de las causas detrás de los cambios que experimentó el cuento.

³ Tal es el caso del estudio “Tomás Carrasquilla y los críticos colombianos del siglo xx” (2008) de Pablo Montoya.

No obstante, también se valió del criterio temporal e hizo uso de la división por décadas para ubicar coyunturas significativas. A mediados de los años 20, por ejemplo, establece el paso definitivo del relato al cuento moderno con la consolidación del componente psicológico e interior visible en las obras de José Restrepo Jaramillo y Eduardo Arias Suárez, dos autores prácticamente olvidados. Finalmente, antes de revisar el estado actual, se detiene en los años 40 para señalar “un fenómeno que habrá de tener hondas repercusiones, tanto en el cuento como en la novela nacionales: la aparición de los autores de la costa atlántica, ancha región del país que hasta entonces no habrá contado seriamente en nuestra narrativa” (Madrid Malo, 1968, p. 116). García Márquez instaurará en este periodo “medios novedosos y de una selectividad temática poco común” (p. 117) que luego serán acogidos por Álvaro Cepeda Samudio y Eduardo Arango Piñeros. Sin embargo, no se llega a precisar cuáles son dichas transformaciones.

Tanto Pachón Padilla como Madrid Malo, al llegar a la década del 50, dejan de concentrarse en el género para enfocarse en los tópicos comunes de la literatura que les era contemporánea. Se destaca la continuidad del interés por la relación entre el sujeto y su contexto, tal como se observa en los cuentos con contenidos sociopolíticos de Jesús Zárate Moreno, Judith Porto de González, Tomás Vargas Osorio, Carlos Arturo Truque, Octavio Amórtegui y Antonio García.⁴ El paisaje en este panorama, como expone Varón (1967), pese a que integra aspectos metropolitanos, no acaba de alejarse de los elementos agrestes, de manera que “no se puede hablar de narrativa rural y narrativa urbana, ni que se ha pasado de la una a la otra” (p. 809). La simultaneidad de corrientes aparentemente dispares se observa, de igual modo, en la coexistencia de argumentos que seguían relatando la violencia y otros que,⁵ por el contrario, se alejaban de lo local para acercarse a lo que Pachón Padilla denominó “lo extraño y exótico”.⁶

Los años 60 se presentan, entonces, como la continuación de una época de movimiento en la que, debido a la multiplicidad de intereses y a la tensión entre las tendencias, definir los nuevos rumbos del género se tornó cada vez más complicado. Así, para concluir sus textos, los críticos optaron por mencionar autores y títulos

⁴ Reconocido por el cuento “Colombia S.A.” (1934) que, por su carácter crítico, se convirtió en un referente.

⁵ Como “Sangre en los Jazmines” (1950) de Hernando Téllez y “El círculo” (1959) de Elisa Mújica.

⁶ Caso de “La grieta” (1941) de Jorge Zalamea, “El regreso” (1947) de Arturo Laguardo y “A dónde va Mr. Smith” (1955) de Arango Piñeros.

notables que, junto a otros artículos como “Síntesis de la literatura colombiana” de Gertrude Hudson (1966), proponen un canon contemporáneo. En estos catálogos se distingue a Manuel Mejía Vallejo —declarado por Madrid Malo como el primer cuentista nacional— por la forma en que en sus libros *Tiempo de sequía* (1957) y *Ciclo cerrado* (1963) se manifiestan las angustias y las esperanzas del ser humano “con seguridad expresiva y rasgos bien delineados” (Madrid Malo, 1968, p. 119). Así mismo, se resalta la puesta en escena de la vida costera que José Francisco Socarrás realiza en *Viento del trópico* (1961), la cual, según la reseña de Javier Arias Ramírez (1961), no pierde la densidad psicológica gracias al uso de “nombres y conflictos [que] tienen raíces de carne y hueso” (p. 59). También se alude, por un lado, a la prosa de Mario Franco Ruiz en *Los hijos de Job* (1960) por la ruptura que marca al desprenderse de la realidad externa, y, por otro, a la incursión de Manuel Zapata Olivella en el género con *Cuentos de muerte y libertad* (1961) y *¿Quién le dio el fusil a Oswald?* (1967). Finalmente, se nombran algunas obras de la nueva generación de cuentistas colombianos entre las que se encuentran *Cuando termine la lluvia* (1963) de Antonio Montaña, *Sexo y saxofón* de Gonzalo Arango, *Las distancias doradas* (1964) de Fanny Buitrago y *El verano también moja las espadas* (1966) de Óscar Collazos.

A partir de estos recorridos y análisis surgen varias consideraciones y reflexiones que se dieron en torno al género durante este periodo. En primer lugar, sobresale el hecho de que se consideró el “sector de la literatura colombiana [que] ha sido objeto de menos estudio” (Madrid Malo, 1968, p. 108), aun cuando fue “el género que más prosperó en Latinoamérica” (Varón, 1967, p. 108). En segundo lugar, se advierte que en las selecciones de los críticos únicamente se tienen en cuenta los textos que aparecen en libros de cuentos, de manera que se excluyen todos aquellos que circulan en otros espacios como las revistas o los concursos de cuento.⁷

Este hecho conduce a la tercera cuestión: ¿qué determina que un escritor sea un cuentista? Madrid Malo (1968), el único que repasa en el asunto, se pregunta “si es cuentista, o poeta, novelista o dramaturgo, quien posee una afirmada obra en ese terreno, o [quien es] el autor de una sola obra” (p. 115). La pregunta, planteada estrictamente en términos de extensión, es solucionada por el crítico por medio de

⁷ Tal es el caso del olvido del Concurso de Cuento organizado por *Espiral. Revista mensual de artes y letras* en los años cincuenta, uno de los espacios de difusión más reconocidos para jóvenes escritores en los que se destaca la participación de autores como Manuel Zapata Olivella y Carlos Arturo Truque.

la división tradicional de los géneros literarios: “lo que hace a la novela y el drama, puede muy bien suceder esto último. Pero creemos que, en el terreno del cuento y la poesía, no basta con haber escrito un poema o una narración breve para ser ya un cuentista o un poeta” (p. 115). Se privilegia, en este caso, el volumen de la trayectoria a la calidad del texto.

La proximidad propuesta por Madrid Malo entre la poesía y el cuento da paso a la cuarta y última consideración: las fronteras del género. A pesar de que este se vincula —como se señaló anteriormente— a la novela por su función formativa, la brevedad del poema abre otras posibilidades de diálogo. En la nota “Breve noticia sobre el cuento en Colombia” se recuperan las palabras del crítico de arte y profesor de humanidades Javier Arango Ferrer:

El poema y el cuento serán eternamente el comprimido de ensueño que narcotice un poco la realidad de la vida. Pero hasta en el cuento cabe el poema, lo mismo que la farsa y la tragedia, y me atrevo a decir que la pintura y la escultura y hasta la misma música. Así, me parece un molde en el que caben todas las posibilidades artísticas. Comparo el cuento a un soneto y el poeta que en su soneto no tenga campo para expresar todo un estado de alarma es porque nunca ha sido poeta (Madrid Malo, 1967, p. 113).

La tensión entre la fugacidad y la profundidad junto a la capacidad de contener imágenes e historias en pocas palabras plantean otro paradigma desde el cual pensar el cuento en relación con otros géneros.

Cuentos de los 60: las publicaciones en el *Boletín Cultural y Bibliográfico*

A diferencia de la escasa aparición de ensayos críticos, la cantidad de cuentos publicados en el Boletín revela que durante esa época la revista se consolidó como un espacio de difusión del género. En sus páginas se encuentran autores reconocidos como Clemente Airó, director de *Espiral. Revista mensual de artes y letras*, y otros menos conocidos como el tolimense Hugo Ruiz o el fotógrafo Gabriel Carvajal. En la década de los 60 hubo un total de diecinueve cuentistas entre los que se destacan Adel López Gómez, Carlos Delgado Nieto, José Pubén y Policarpo Varón, por el número de sus entradas.⁸

López Gómez, oriundo de Armenia, publicó a lo largo de su vida veintiún libros en los que incursionó también en la novela y la poesía. Su basta prosa, “donde tanto

⁸ En orden respectivo publicaron catorce, ocho, seis y cinco cuentos.

hay del paisaje y del hombre colombianos” (Madrid Malo, 1968, p. 114), es catalogada como costumbrista y, debido a la simpleza de sus tramas, “se ha dicho que sus cuentos son más bien relatos” (p. 114). En su catálogo del Boletín sobresalen temas como las dinámicas sociales rurales —presentadas en “El hombre que preparaba su propio café” (1966)—, las relaciones de maritales —puestas en escena en “La casa” (1967)— y La Violencia —abordada en “Caminos de sangre” (1968)—. No obstante, si bien su perspectiva integra las “buenas costumbres” de la época, el autor se distancia de los cuadros del XIX, ya que prescinde del elemento aleccionador que los distingue.

En términos formales, la división por escenas y la construcción de historias a partir de diálogos dan cuenta del componente teatral que permea sus cuentos. En “Allá en el golfo” (1969) y “La escondida senda” (1967) la acción sucede en las conversaciones de los personajes que, a medida que transcurre el tiempo, tejen la estructura tradicional de inicio, nudo y desenlace. Otros, en cambio, como “Sed” (1968), “El tesoro” (1968) y “La carta” (1969) se acercan más a las tendencias latinoamericanas de los 60 puesto que, además de jugar con el giro del argumento, exploran lo fantástico y lo absurdo.

De modo similar, Delgado Nieto se inscribe en la línea de escritores para los que la presencia de la realidad exterior es fundamental. Sin embargo, al dejar de concebirlo como un conjunto estático de decorados, el periodista y ensayista procedente de Mompox consigue que se ponga en movimiento por medio de los desplazamientos de los personajes. En narraciones como “La trinidad” (1966) y “El infarto” (1967), el espacio cobra profundidad y la pretensión fotográfica es sustituida por una aproximación a lo sensorial en la que se introduce el calor de la costa y el alboroto de la ciudad.

Otra de las innovaciones que Delgado Nieto lleva a cabo se observa en “Cobar días” (1967) y “Teoría femenina” (1968), donde las historias se desvían poco a poco de su aparente centro y adquieren miradas contemplativas que transforman el curso de los cuentos. En “Juego de lápices” (1965) y “Laura busca su alma” (1968) se toma distancia por completo de la linealidad secuencial. Ambos cuentos se construyen de dos relatos en los que el primero parece una excusa para develar el segundo hasta que, en los párrafos finales, el asunto original vuelve a aparecer para darle un cierre a la trama.

A diferencia de los autores anteriores, José Pubén se inclina por el uso de la tercera persona, aunque no desecha por completo la subjetividad que brinda la primera persona. En “¡Que se manchen las flores!” (1966) y “La mecedora” (1966), por ejem-

plo, opta por alternar los dos tipos de narraciones, lo que le permite incluir múltiples ópticas de un mismo acontecimiento. Su estilo, más condensado y menos descriptivo, se separa del interés por la radiografía social y se concentra en situaciones puntuales y fugaces. El tolimense incorpora pasajes en los que, a través de la contemplación y meditación de las tragedias, los personajes —como el niño llevado por la corriente del río desbocado en “Agua rota” (1967)— prolongan los instantes en los que su sosiego es interrumpido abruptamente. La suspensión del tiempo en el lenguaje llega aún más lejos en “Monte de fuego y oscuridad” (1967), donde la aparición de versos detiene la acción para atender a lo que vive el soldado que perdió a su compañero.

Por su parte, Policarpo Varón abarca diversos temas en sus entradas.⁹ El paso del tiempo que azota a las poblaciones marginales y a sus habitantes, por ejemplo, es el motivo central de “Un hombre sin fe” (1968) y “El último viernes de una guerra” (1969). Desde la perspectiva de aquellos que vivieron el periodo más álgido de las tensiones políticas, se da cuenta del olvido que corroe lentamente los estandartes de héroes y las creencias en la patria. En otros cuentos como “Jonás” (1968) y “Un ladrido al otro de lado de las colinas” (1968), utiliza la oralidad para narrar anécdotas comunes que tejen misterios ordinarios como el secreto de un ahogado y la pérdida de un perro. Por último, en “Los mellizos” (1967) se acerca al absurdo por medio del juego del doble.

Antes de finalizar este recorrido, es importante mencionar que durante la década de los 60 otros textos de diversos autores exploraron las tensiones, temáticas e intereses que los críticos de la época asociaron a la producción del cuento moderno en el país. Mientras que obras como “Venancio el Rojo” (1968) de Mario Rivero siguieron narrando episodios vinculados con la Violencia y otras como “El Galeón Sumergido” (1962) de Manuel Zapata Olivella y “La vida comienza a las 6 p.m.” (1967) de Clemente Airó continuaron trazando la relación de los personajes con el espacio, cuentos tales como “El bisturí de la belleza” (1962) de Jaime Ibáñez, “Objetos perdidos” (1966) de Gabriel Carvajal, “Una esquila para María Victoria” (1967) y “Alguien viene de noche a casa” (1968) de Hugo Ruiz se inclinaron por explorar lo fantástico y el componente psicológico de los protagonistas. Así, la participación tanto de los cuatro colaboradores principales como de los demás escritores —que provenían de

⁹ Quien se trasladó de Ibagué a Bogotá donde, al igual que la mayoría de los colaboradores del Boletín de la época, escribió gran parte de su obra.

diferentes regiones del país— dan cuenta, por un lado, del movimiento que el género tuvo durante este periodo y, por otro, de la relevancia de la revista en el país.

El *Boletín Cultural y Bibliográfico*, entre la crítica y la divulgación: consideraciones finales

Este recorrido por el *Boletín Cultural y Bibliográfico* se enmarca en los estudios que pretenden rescatar los textos de la transitoriedad que es inherente a las publicaciones periódicas donde son presentadas. En *Las revistas literarias: un estudio introductorio*, Rafael Osuna (2004) señala que “una revista no se hace para el futuro, sino para el presente” (p 22) y advierte que “Esto no significa que sus textos sean provisionales ni que no busquen el esmero. Significa sólo que la revista pretende ofrecer el testimonio de un instante y por ello se muestran tan fértiles para la constatación de las preocupaciones literarias de un momento dado” (p. 22).

La diversidad de las entradas junto a la variedad de los colaboradores, en esta medida, son por sí solos un indicador de la producción del género y de la manera en que se configuraron sus estudios. No obstante, aun cuando las reflexiones de Pachón Padilla, Vargas y Madrid Malo parten de la división regional y se concentran en las divisiones temáticas, los ensayistas brindan criterios claros que configuran una definición del género y señalan las tendencias que marcan la apertura del cuento moderno. En primer lugar, se identifica la distinción entre el relato y el cuento, entre la anécdota y la construcción narrativa. En segundo lugar, se observa la predilección de los escritores colombianos por lo local, una tendencia que se remonta a los antecedentes del género y que —pese a dejar de ser un eje central— siguió siendo un asunto recurrente, como se constata en las obras referenciadas. Finalmente, en tercer lugar, se señala y se comenta, aunque brevemente, la relación del cuento con la novela y la poesía.

Esta época se presenta no solo como un momento de consolidación de unas nociones y unas consideraciones sobre el cuento, sino que también representa una transición. Los 60 son una bisagra que, por un lado, realiza una apertura a temáticas novedosas —como lo urbano, lo fantástico y lo absurdo— y que, por otro, favorece la exploración de nuevos lenguajes y la experimentación de otras estructuras (Giraldo, 2017, p. 17). El gran número de cuentos, además de advertir la transformación de la narrativa, sugiere que existe un vínculo entre la cantidad de la producción y el reconocimiento del cuentista. Al cotejar a los colaboradores asiduos del *Boletín* con los autores inclui-

dos en antologías y los mencionados en estudios críticos —tales como el de Agudelo Ochoa—,¹⁰ se evidencia la estrecha relación que tenía la circulación de las obras con la selección de las compilaciones.

Pese a que el acercamiento a este archivo fue motivado por la búsqueda de cuentos y escritores olvidados, al final expuso los asuntos principales del debate en torno al cuento durante el periodo de mayor aparición en la revista y puso a dialogar algunos de los textos inéditos publicados. Después de esta primera aproximación, que partió de una delimitación temporal, resulta indispensable pasar de la clasificación inicial de las 118 entradas sobre el cuento en el *Boletín Cultural y Bibliográfico* a la indagación total del material.

El recorrido planteado, que reúne discusiones teóricas y propuestas literarias, abre preguntas acerca de las dinámicas editoriales —tales como curaduría, publicación, circulación y recepción— que trascienden el interés que despertó el *Boletín* en críticos y escritores. No obstante, es importante destacar que los trabajos sobre la revista son nulos, aun cuando es un referente de la cultura y la literatura. Por consiguiente, la aproximación a su archivo brinda la oportunidad de generar nuevas discusiones sobre las obras, los autores, las temáticas, los estilos y las formas literarias que, a su vez, permiten repensar el canon colombiano. Igualmente, el hallazgo de la periodicidad del género en la década de los 60 soporta las afirmaciones de los investigadores que sitúan en este periodo el punto álgido de la producción del género en Colombia.

Para cerrar vale la pena detenerse en dos cuestiones que la presente investigación formula. La primera se configura alrededor de la etiqueta del “cuentista” y las condiciones que promueven o aminoran su producción, y la segunda se refiere a las condiciones que excluyeron de las antologías y de los libros de cuentos las obras que se publicaron únicamente en revistas de las antologías. Estas reflexiones, apenas enunciadas, invitan a continuar indagando más allá de los libros publicados y a atender otros archivos —como publicaciones periódicas y concursos— para abordar críticamente más espacios de difusión del género. El estudio de los archivos literarios, en particular de las publicaciones periódicas, brinda nuevas posibilidades para indagar las dinámicas a través de otros parámetros que enriquecen y amplían las propuestas de las antologías.

¹⁰ Por mencionar algunas: *Diez narradores colombianos* (1977) de Óscar Collazos, *Veinte ante el milenio: cuento colombiano del siglo XX* (1994) de Eduardo García, *Colección de cuentos colombianos* (2002) de Harold Kremer y *Cuentos y relatos de la literatura colombiana* (2005) de Luz Mary Giraldo.

Referencias bibliográficas

- Agudelo Ochoa, A. M. (2015). Hacia una historia del cuento colombiano. *Inti: Revista de literatura hispánica* 81, pp. 147-169. Recuperado de <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol11/iss81/6> [25.10.2021].
- Agudelo Ochoa, A. M. (2018). Presentación. El cuento en revistas literarias colombianas (1900-1951). Aportes a una historia del género. *Anales De Literatura Hispanoamericana* 47, pp. 13-16, DOI: <https://doi.org/10.5209/ALHI.62724>
- Akcelrud Durão, F. (2017). Circulation as constitutive principle. En J. L. Jobim (Ed.). *Literary and Cultural Circulation* (pp. 55-72). Oxford: Peter Lang Verlag.
- Arias Ramírez, J. (1961). El cuento en Colombia. Viento de Trópico. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 4 (1), pp. 58-59. Recuperado de https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/6353 [25.10.2021].
- Berrío Moncada, M. (2010). El cuento colombiano: análisis de los criterios de selección en las historias y las antologías literarias. *Estudios de Literatura Colombiana* 26, pp. 109-130. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/9872> [25.10.2021].
- Giraldo, L. M. (2017). Cuento colombiano: un género renovado. *Folios* 15, pp. 13-21.
- Madrid Malo, N. (1968). Breve noticia sobre el cuento en Colombia. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 11 (10), pp. 108-120. Recuperado de https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/3951 [25.10.2021].
- Osuna, R. (2004). *Las revistas literarias: un estudio introductorio*. Cádiz: Universidad, Servicio de Publicaciones.
- Pachón Padilla, E. (1965). El cuento en Colombia. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 8 (2), pp. 181-186. Recuperado de https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/5197 [25.10.2021].
- Vargas, G. (1967a). Fichas sin revisar: Sobre la novela y el cuento en Colombia. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 10 (10), pp. 117-120. Recuperado de https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/4179 [25.10.2021].
- Vargas, G. (1967b). Vargas Llosa y la vocación literaria. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 10 (12), pp. 158-160. Recuperado de https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/4100 [25.10.2021].
- Varón, P. (1967). El peligro de las antologías. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 10 (4), pp. 807-809. Recuperado de https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/4398 [25.10.2021].

RAFAEL HUMBERTO MORENO-DURÁN Y RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT: LA CORRESPONDENCIA DE UN ESCRITOR Y SU CRÍTICO LITERARIO*

RAFAEL HUMBERTO MORENO-DURÁN
AND RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT: THE
CORRESPONDENCE BETWEEN A WRITER AND
HIS LITERARY CRITIC

Diego Alejandro Zuluaga Quintero¹

* Artículo derivado de la tesis *Intercambio epistolar, sociabilidad intelectual hispanoamericana. Rafael Gutiérrez Girardot. Alfonso Reyes, Ángel Rama, Eduardo Mallea, R. H. Moreno Durán* del Doctorado en Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa. La tesis fue financiada por el Conacyt. Además, hace parte de la Estrategia de Sostenibilidad 2018-19 de la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Antioquia.

Cómo citar este artículo: Zuluaga Quintero, D. A. (2022). Rafael Humberto Moreno-Durán y Rafael Gutiérrez Girardot: la correspondencia de un escritor y su crítico literario. *Estudios de Literatura Colombiana* 50, pp. 87-105. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n50a05>

¹ <https://orcid.org/0000-0001-5110-6938>
diego.zuluagaq@udea.edu.co
Universidad de Antioquia, Colombia

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez

Recibido: 15.08.2021

Aprobado: 27.09.2021

Publicado: 17.01.2022

Copyright: ©2022 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](#)



Resumen: El artículo estudia la correspondencia entre Rafael Gutiérrez Girardot y Rafael Humberto Moreno-Durán desde 1977 hasta 2004. El propósito es revelar cómo en esta relación intelectual se buscan proyectos comunes en los que se definen ciertos roles específicos dentro del campo. Como crítico literario, Gutiérrez Girardot desarrolla la función de juzgar y ubicar la obra novelística de Moreno-Durán dentro de la escena de la literatura hispanoamericana. Este último desde su escritura busca posicionarse en el medio literario internacional y media para que el otro divulgue su obra crítica en Colombia y España.

Palabras clave: correspondencia; postboom; crítica literaria; Gutiérrez Girardot; Moreno-Durán.

Abstract: The article studies the correspondence between Rafael Gutiérrez Girardot and Rafael Humberto Moreno-Durán from 1977 to 2004. The purpose is to reveal how, in this intellectual relationship, common projects are sought in which some specific roles are defined within the literary field. As a literary critic, Gutiérrez Girardot develops the function of judging and locating Moreno-Durán's novelistic work within the scene of Hispanic American literature. The latter, through his writing, seeks to position himself in the international literary scene and mediates for the other to disseminate his critical work in Colombia and Spain.

Keywords: correspondence; postboom; literary critic; Gutiérrez Girardot; Moreno-Durán.

Presentación

Es indudable que la carta de presentación de un intelectual es su obra publicada, es decir, la recepción que tiene en un público determinado; sin embargo, como se mostrará en este caso, es necesario un trabajo extra, pues no es suficiente para los intelectuales publicar este o aquel libro. Se puede decir que las cartas que escriben los intelectuales hacen parte de su tarea. La correspondencia se erige entonces en un medio fundamental para, de manera privada, llamar la atención de otro intelectual respecto de lo que se está haciendo. A través de la correspondencia, los intelectuales avisan a sus colegas sobre sus trabajos recientes o proyectos en desarrollo. En la vida intelectual, la epístola sirve de vínculo y de medio para posicionarse ante el otro, ante sus redes y ante la cultura en general (Myers, 2014-2015, pp. 53-69).¹ La escritura de las cartas, como dice Mariana Ozuna Castañeda (2017), “materializa las relaciones, al mismo tiempo des-aleja a los individuos, y pone a la escritura como garante de la relación misma” (p. 273). Antes de la era digital, la carta era uno de los principales medios para dinamizar la vida intelectual. Incluso las cartas pueden convertirse en laboratorio o adelanto de reflexiones o génesis de ensayo. Estos son los aspectos que se analizan de las cartas que intercambiaron los colombianos Rafael Humberto Moreno-Durán y Rafael Gutiérrez Girardot, en las que además se percibe cómo ambos autores legitiman su papel de intelectuales, pues buscan construir a través del diálogo una obra “monumental”.

La primera carta y el inicio de una correspondencia fluida

El 28 de septiembre de 1977, Rafael Humberto Moreno-Durán escribe una carta a Rafael Gutiérrez Girardot en la que le expresa la curiosidad que desde los dieciséis años había sentido por su personalidad. Desde esa época deseaba saber quién era ese boyacense que había escrito sobre la *Fenomenología* de Hegel en la revista *Mito*. Para

¹ Al explorar las cartas de Alfonso Reyes, Jorge Myers resalta que la vida diplomática de Reyes está intrínsecamente relacionada con la construcción de su obra epistolar. Para Myers, la distancia que mantuvo el mexicano durante los más de veinte años de diplomacia es la que da lugar a la construcción de una red intelectual y epistolar única en el continente americano. Myers muestra que Reyes escribió epístolas a los dos costados del mundo y caracteriza sus cartas como pequeños tratados de reflexión humanística. De este modo la correspondencia es un medio utilizado para el debate intelectual y la definición del propio pensamiento frente al pensamiento del destinatario. Además, las cartas son utilizadas para extender el campo de acción de los corresponsales al publicarlos y promoverlos en otras latitudes. Gutiérrez Girardot fue diplomático antes de llegar a la Universidad de Bonn, pero en la universidad seguía realizando labores de agregaduría cultural desde Alemania para América Latina y en este sentido el estudio de Myers es un referente.

Moreno-Durán era todo un misterio ese personaje atrapado por la cultura alemana del que nadie daba noticias acertadas en Colombia. Quería saber quién era ese personaje que admiraba y con el que se sentía identificado por el origen geográfico común. Ambos provenían de la misma provincia colombiana y habían estudiado en la Universidad Nacional de Colombia —Moreno-Durán, Derecho y Ciencias Políticas; Gutiérrez Girardot, Filosofía (sin graduarse)—. También se sentía identificado con él porque este último había estudiado Derecho en la Universidad el Rosario. De igual manera, los dos colombianos vivían fuera de su país por voluntad propia; el crítico literario en Bonn y el escritor en Barcelona, desde donde inicialmente se escriben la correspondencia. Ambos eran cosmopolitas de origen provinciano: Boyacá, por cierto, provincia muy rural y periférica en el contexto colombiano. Lo anterior tiene mucha importancia al ser el camino de muchos intelectuales colombianos que migran de la provincia, llegan a la capital y luego transmigran a destinos internacionales. Esta fue la constante, por ejemplo, de los intelectuales de la generación de la revista *Mito* entre los que estaba García Márquez.

El acercamiento de Moreno-Durán a Gutiérrez Girardot se había dado gracias a los trabajos de este que, esporádicamente, llegaban a Colombia: el libro *Jorge Luis Borges: Ensayo de interpretación*, el estudio sobre Machado, *Poesía y prosa en Antonio Machado*, algunas incursiones en la literatura latinoamericana y el libro sobre la literatura alemana publicado en Taurus. Moreno-Durán había leído estas publicaciones con mucha curiosidad, pues hasta el año 1977, Rafael Gutiérrez Girardot era una figura conocida solamente por cierta élite intelectual y compañeros de generación en *Mito*. Esto significa que su presencia en los medios impresos del país era, para la época, de bajo perfil. De esta forma empieza una relación epistolar que durará casi tres décadas, desde la fecha indicada hasta el 2004, poco antes de la muerte de Rafael Gutiérrez Girardot. Es una relación epistolar que, básicamente, define dos roles en el campo intelectual, es decir, es una relación entre escritor y crítico literario. Como crítico, Rafael Gutiérrez Girardot desempeña el papel de mediador entre la obra literaria y el público lector, es quien da los criterios para comprender la obra de R. H. Moreno-Durán dentro de una perspectiva latinoamericana y occidental. En su sentido más especializado, Rafael Gutiérrez Girardot es la persona encargada de definir el buen gusto literario en la apreciación de la obra del otro boyacense (esta es la función que le encarga Moreno-Durán). Es el canal a través del cual el escritor

espera lograr cierto reconocimiento, pues en la tradición occidental, el crítico es el que ayuda a implantar las glorias literarias, definiendo lo “auténticamente grande” y “desestimando reconocimientos” (Williams, 1980, p. 66). Para R. H. Moreno-Durán, Gutiérrez Girardot era una instancia de consagración. El vínculo entre estos personajes es dinámico y fluido; los papeles llevados a cabo no solo se definen, sino que se combinan. En este caso, el escritor también cumple funciones divulgativas y críticas respecto del profesor de la universidad alemana; Moreno-Durán reseña la producción intelectual de Gutiérrez Girardot y es el editor de algunos de sus libros, pero, sobre todo, le abre las puertas en instituciones culturales donde él tiene una posición asegurada, como es el caso de las revistas españolas *Viejo Topo* y *Quimera*, en las que Gutiérrez Girardot publicará muchos de sus ensayos importantes. Ambos autores se permiten y facilitan la mutua divulgación, es decir, esta es también la correspondencia entre dos editores.

Se trata de una relación epistolar intensa. En total, se pueden sumar más de 70 piezas epistolares enviadas por Moreno-Durán a Gutiérrez Girardot. Aunque no se tiene la totalidad de las cartas de Rafael Gutiérrez Girardot a R. H. Moreno-Durán, se puede pensar que entre ambos se escribieron aproximadamente 140 piezas epistolares,² pues todas las cartas escritas por Moreno-Durán eran también respuestas a misivas recibidas por parte de Gutiérrez Girardot.³ Esta intensidad se evidencia en una carta que le envía Gutiérrez Girardot a Moreno-Durán en la que expresa: “Casi estamos como Goethe y Schiller, sin ser lo uno ni lo otro, que se escribieron todos los días aunque vivían a la vuelta de la esquina. Cuando le envié hoy mi carta pensé acto seguido iba a escribir otra” (Gutiérrez Girardot, 1981a).

Uno de los motivos de esta intensidad epistolar es, en sus inicios, la publicación y “orientación” de las revistas españolas y el vínculo con la editorial Montesinos. Primero están las revistas *Camp de L'Arpa* y *Viejo topo*, pero luego está la revista *Quimera*. Hay otras publicaciones —menos importantes en este epistolario— en las cuales trabajan ambos autores, pero el diálogo epistolar que analizaremos aquí está relacionado

² Las cartas eran en su mayoría mecanuscritas.

³ El material epistolar fue consultado en el archivo personal del profesor Juan Guillermo Gómez García (AP-JGGG). El profesor Gómez García ha construido este archivo en el proceso de elaboración de la Biografía Intelectual de Gutiérrez Girardot. Él completó sus hallazgos en la Biblioteca Gabriel García Márquez de la Universidad Nacional de Colombia (donde reposa parte de la base documental desde el 2007) con la búsqueda de material empírico en diferentes partes del mundo como España, Alemania, Argentina y Estado Unidos.

con la construcción en el amplio sentido de la palabra de la obra de Rafael Humberto Moreno-Durán e indirectamente la divulgación del crítico literario primero en España y luego en Colombia.

R. H. Moreno-Durán y Rafael Gutiérrez Girardot: ¿una correspondencia en la construcción de un novelista del *postboom* latinoamericano?

Es destacable la fluidez de la relación entre crítico literario y escritor. Esto, precisamente, por ese respeto y admiración que siente Moreno-Durán por la profesión de la crítica literaria. Mientras que muchos escritores han menospreciado esta profesión, Moreno-Durán considera que el escritor debe tener un vínculo estrecho con la crítica literaria para retroalimentar su escritura:

Leo lo que la crítica dice y mi interés es el de extraer de ella algo que me sirva para comprender mejor mis libros y para evitar caer en el futuro en posibles fallos. Respeto la crítica, es triste observar cómo se ha trivializado tanto y cómo todo se reduce a un juego de adjetivos afectuosos que no aporta absolutamente nada (Moreno-Durán, 1978a).

Desde las primeras cartas que Rafael Humberto Moreno-Durán escribe a su amigo expresa el deseo de que Gutiérrez Girardot encarne ese “buscado exegeta”, el crítico literario que todo escritor debe tener para “recrear sus posibles aciertos y logros”. Aprender de la crítica es quizás una de las motivaciones más importantes que tiene el escritor para sostener una correspondencia por tan largo tiempo. Por supuesto, Gutiérrez Girardot acepta gustoso la tarea asignada, pues Moreno-Durán agradece “la noticia que da en su última carta, sobre su deseo de escribir sobre mis libros, noticia que me agrada y me sobrecoge, pues su perspicacia crítica es impresionante por lo implacable” (Moreno-Durán, 1978b). Es Gutiérrez Girardot un profesional de la crítica literaria, pues, como ha mostrado Gonzalo Aguilar (2010), esta figura especializada se proyecta en Latinoamérica en los años cincuenta del siglo xx y se afianza en los sesenta y setenta con un “saber académico”, “como una figura pública legitimada por su capacidad para interpretar con un método y un arsenal conceptual sofisticado los textos literarios y darles una significación social, cultural y eventualmente política” (p. 685). Este autor se está refiriendo a Ángel Rama, Antônio Cândido y Antonio Cornejo Polar, quienes, entre otros, buscaban precisar “una teoría de la literatura latinoamericana” y superar el ensayismo literario de Alfonso Reyes o Baldomero Sanín Cano, quienes fueron también diplo-

máticos y burócratas gubernamentales. Nosotros sumamos a Gutiérrez Girardot, que en 1970 pasó de ser un ensayista vinculado por muchos años a la diplomacia Colombia (1956-1967) a alcanzar la cátedra de Hispanística en la Universidad de Bonn, donde podía desarrollar su labor crítica literaria de manera autónoma y como un saber especializado profesional.

Por su parte, Moreno-Durán lee el libro de su amigo *Horas de estudio* y quiere seguir y entender las sugerencias del que considera su maestro. Moreno-Durán es uno de esos escritores que respeta la crítica literaria y piensa que la lectura de sus trabajos es una muy buena manera de orientar y canalizar la escritura. Para finales del año 1979, Gutiérrez Girardot está ejerciendo su profesión teniendo como base la obra de Moreno-Durán. Es importante aclarar que esta no es una actividad que desarrolla el crítico pasivamente; es decir, no se reduce a la lectura y comentario de la obra. Esta actividad implica, para el crítico literario, un diálogo fluido y dinámico con el escritor. Gutiérrez Girardot comenta, por vía epistolar, las impresiones dejadas por una lectura inicial de *Juego de damas* (1977), la primera novela de su amigo, y luego procede a hacer un cuestionario orientado a clarificar las dudas que le ha dejado. El cuestionario para el escritor tiene preguntas que van desde el motivo de la dedicatoria —que, en este caso está dirigida a Ludwig Pursewarden— hasta el origen de ciertas palabras muy utilizadas en la obra. Este es el primer paso dado por Gutiérrez Girardot antes de escribir los textos críticos que serán publicados. Por supuesto, Moreno-Durán le agradece la atención a los detalles que un lector desprevenido pasaría por alto.

La relación del escritor con el crítico literario es dinámica y útil, especialmente a los intereses del primero. Gutiérrez Girardot entra en contacto con la editorial alemana Suhrkamp y le promete a Moreno-Durán buscar la forma de publicar su *Juego de damas* en Alemania. Al respecto, le dice: “Cuando haya hecho el *Gutachten* sobre Romero [...] le propondré su libro. No es necesario que usted se lo envíe. Envíeme usted un ejemplar, y yo se lo haré llegar. Me interesa que me envíe algunas reseñas positivas o noticias de cualquier clase” (Gutiérrez Girardot, 1980).

Por su parte, en 1981 Moreno-Durán le expresa a Gutiérrez Girardot las buenas nuevas de la novela y la reseña que ha presentado García Ponce en México. Le preocupa que en su país la novela siga sin existir. Pero además le anuncia, para febrero de 1981, la publicación de *El toque de Diana*, segunda parte de una trilogía. Y luego expresa: “Mi curiosidad por saber lo que piensa usted de mi novela, no tiene límites,

en serio” (Moreno-Durán, 1981). Todo indica que esta relación se desarrolla en beneficio de la construcción de una carrera intelectual (la de Moreno-Durán), lo que no impide que Gutiérrez Girardot se fortalezca, igualmente, como crítico literario, porque a lo largo de su vida la obra de Moreno-Durán será motivo para pensar, escribir y aparecer en los medios intelectuales a los que tiene acceso el autor que debe analizar críticamente.

En el epistolario se percibe el deseo, por parte de R. H. Moreno-Durán, de que se apuntale el concepto del “*Postboom* de la literatura latinoamericana” en el que él, desde luego, se incluye al lado de escritores del continente como Alfredo Bryce Echenique o José Emilio Pacheco. Le solicita a Gutiérrez Girardot que escriba sobre el tema para la revista *Quimera* y que además asista a un congreso donde se tratará el asunto. Allí podrá hablar de Moreno-Durán y la literatura del *postboom* latinoamericano. Moreno-Durán quiere evitar que en un evento donde se hablará de los herederos de la época dorada de la literatura latinoamericana no haya quien incluya su nombre y hable de su literatura. A lo largo de todo el epistolario se percibe su deseo por ser el heredero comercial de esos escritores que en la década del sesenta y setenta lograron tener ventas exorbitantes y reconocimiento internacional. Es también una especie de fe en que el *boom* literario va a pasar de moda y luego él será parte de la nueva tendencia literaria. Pero sabe que necesita de la ayuda extrapoética, del crítico y de las conexiones de este.

La construcción de una novelística del *postboom* significa para estos dos autores una disputa con otros intelectuales por un espacio de atención, en el entendido de que, como dice Randall Collins (2005), en la vida intelectual “hay una lucha por dividir el espacio de atención” (p. 79) porque el número de intelectuales que pueden llamar la atención de las diferentes instancias de legitimación es pequeño. En algunos casos, significa una afrenta para otros colombianos que sienten que esto es una especie de sacrilegio. Por ejemplo, en 1981 es publicado, en el número 14 de *Quimera*, un artículo de Gutiérrez Girardot sobre Moreno-Durán en el cual el crítico, de alguna manera, le sigue el juego al escritor. En el texto se hace una comparación entre *El Toque de Diana* y *Crónica de una muerte anunciada*, dos novelas colombianas que se publicaron con tres meses de diferencia y cuyo contraste más radical es el hecho de que la novela de García Márquez cuenta con todo el aparato publicitario y editorial. La última es una novela que tiene la apología asegurada gracias a la importancia y grandeza de

Cien años de soledad, mientras que la otra novela tiene asegurada la “indiferencia” y, posiblemente, “algunos juicios críticos positivos”. Es decir, es una novela que tiene que abrirse un espacio por cuenta, única y exclusivamente, del trabajo disciplinado del autor. Gutiérrez Girardot considera que el escritor canonizado es “un narrador que confía demasiado en la fuerza de la anécdota sorprendente y en su capacidad de invención”, mientras que el otro (Moreno-Durán) agrega —a las anteriores cualidades— “el trabajo de taller, si por esto se entiende no solo la elaboración de la prosa, sino igualmente la documentación y la lectura” (Gutiérrez Girardot, 1981b, p. 67). Son varios los aspectos aludidos por el autor respecto a las dos novelas, pero no hace falta mencionarlos. Basta con decir que realizó algunas críticas a *Crónica de una muerte anunciada*, sin desconocer la capacidad narrativa de su autor. Es suficiente mencionar la valentía y cierto atrevimiento del autor al publicar el artículo en una revista cuyos lectores latinoamericanos y españoles habían hecho de García Márquez un monumento del *boom* literario del continente. Este es un gesto que agradece el escritor, pues para él significa un compromiso con el crítico, en el sentido que siente la necesidad de seguir trabajando para no defraudarlo (Moreno-Durán, s.f.a).

Lo anterior, obviamente, va a impactar en el público lector que empezará a preguntarse por la obra de ese colombiano. O también en un público lector que no estará de acuerdo con la posición de Gutiérrez Girardot. Ricardo Cano Gaviria (1982), por ejemplo, escribió una crítica al artículo de Gutiérrez Girardot en la sección de opinión de la misma revista (número 16), en la que consideraba que la comparación entre los dos escritores era exagerada y que García Márquez había servido como “pantalla para una más efectiva o expedita entronización” de Moreno-Durán (p. 63). Por supuesto, Rafael Gutiérrez Girardot contestó, también en la sección de opinión, a Cano Gaviria. La polémica no trascendió, pero resonaría en el ambiente intelectual de la época.

El profundo deseo de Moreno-Durán por ser considerado un escritor del *post-boom* se percibe cuando le menciona a su amigo que García Márquez es cómplice de las editoriales en la pretensión de dejar un heredero comercial de su obra en Colombia. Este es el caso de Luis Fayad, frente al cual no tienen nada que decir, exceptuando que es el elegido por García Márquez para ser su sucesor al trono de la fama. Este sentimiento se justifica por el hecho de que, para él, Fayad no había producido, para los primeros años de la década del ochenta, una obra extensa como la suya. García Már-

que ha invitado a Luis Fayad a Colombia para que haga lanzamiento de su “única” novela en la editorial Oveja Negra. Este parece ser un chisme entre editores: Carmen Balcells le comenta a Miguel Riera y este, a su vez, le transmite a Moreno-Durán, quien termina desahogándose con su crítico literario. Según Moreno-Durán, Balcells le tiene un sueldo mensual a Fayad para que este escriba su obra maestra, que la editora española publicará con la ayuda de García Márquez (Moreno-Durán, 1985a). En este sentido, la respuesta de Gutiérrez Girardot es contundente e iluminadora, y tiene tono de regaño, pues piensa que Moreno-Durán no puede ser el sucesor de un monarca, porque esto lo vuelve perezoso intelectualmente: “si él [García Márquez] lo hubiera escogido a usted para ‘promoverlo’ en nuestra locombia, eso no hubiera sido un gesto de ecuanimidad, sino una manera de liquidarlo” (Gutiérrez Girardot, 1984). Moreno-Durán está pensando con la lógica de la vida intelectual, sabe que “luego” del gran *boom* de García Márquez hay un espacio intelectual y comercial por llenar, y sabe que el asunto es de estrategia.

En consecuencia, podemos decir que la obra de Moreno-Durán no se explica bajo el binomio “vida y obra” (Dosse, 2011, pp. 53-70), tan común a los positivistas, sino que muestra que las relaciones y las tensiones intelectuales también contribuyen a la construcción de esta. En este caso —y viendo la estrecha relación entre ambos autores— podríamos decir que Gutiérrez Girardot también es el autor (al margen) de la obra y la trayectoria de Moreno-Durán. El crítico literario insta al escritor a escribir sobre determinados temas. Primero le sugiere cambiar el tema de la novela feminista por el de novela histórica, le da opciones de personajes históricos (uno es el poeta del modernismo colombiano José Asunción Silva); luego le menciona a Humboldt y su periplo por Colombia. Estas sugerencias no son pasivas: están acompañadas de una buena bibliografía y de fuentes históricas. Adicionalmente, le recomienda novelas históricas como modelos óptimos: estos son los casos de *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch o *José y sus hermanos* de Thomas Mann. Gutiérrez Girardot creía que la novela histórica era un género por explorar en los escritores colombianos.

Estas sugerencias son también una especie de preámbulo a lo que pretende publicar Gutiérrez Girardot. Todo lo que va a decir públicamente el crítico literario es leído previamente por Moreno-Durán en las epístolas que le envía su amigo. Este es el caso de su proyectado ensayo sobre la trilogía *Femina Suite*, en el cual Gutiérrez Girardot le anuncia:

Yo lo considero como un ciclo cerrado que ha agotado el tema de la guerra sexual, con todas sus múltiples concomitancias. Encuentro que lo que sigue en esta línea, solo puede ser repetición, es decir, trivialidad. Quiere usted seguir el mismo camino de García Márquez? Eso es anacrónico. Usted no es la especie de los Álvarez Gardeazabal. Y la realidad es que el caso de Silva es lo más complicado que usted pueda imaginarse, es complejísimo y exige conocimientos e investigaciones más amplias. Lea el poema conjetural de Borges, piense en el destino de Sarmiento, de Julián de Casal, de César Vallejo, etc, etc, no, el material no es fácil. Fácil es el tema de la guerra de los sexos (Gutiérrez Girardot, 1984).

Es de este modo como la narrativa de Moreno-Durán adquiere un nuevo rumbo. Acepta que la guerra de sexos como tema literario está agotado y comenta a Gutiérrez Girardot su nuevo proyecto literario sobre la vida diplomática, dado que Silva es un tema que está pendiente: es decir, el nuevo rumbo de Moreno-Durán es la novela histórica. Durante casi cuatro años, entre 1984 y 1987, el escritor comenta epistolarmente a Gutiérrez Girardot los avances investigativos en torno al tema de la obra que se llamará *Los felinos del Canciller*. Por el momento, Moreno-Durán se hace dos preguntas conclusivas: “¿Por qué no hay una narrativa de la diplomacia en lengua española? ¿Acaso porque la ambición secreta de todo escritor es ser diplomático?” (Moreno-Durán, 1985b).

Luego de un año, Moreno-Durán expresa los logros críticos que va obteniendo con esta novela. El escritor boyacense considera que, si en su trilogía fue cruel con la cultura de la clase media de su país, en la novela que está pronta a ser publicada es cruel, mediante la crítica filológica, con los patricios de su país que abusaron de la oralidad como mecanismo para que su “estolidez” pasase desapercibida (Moreno-Durán, 1986a).

El trabajo de Gutiérrez Girardot sobre *Los felinos del Canciller* aparece publicado en una segunda versión de su libro *Provocaciones* (1997) con el título de “La crítica a la aristocracia bogotana en Gabriel García Márquez y R. H. Moreno Durán”. En él, el crítico continúa con la estrategia de ubicar a Moreno-Durán al lado de García Márquez. Este escrito se diferencia del anterior en el hecho de que Gutiérrez Girardot se expresa admirativamente de *Cien años de Soledad* (como de alguna manera lo hace en el escrito anterior) y pone de presente la agudeza crítica de los dos autores al ocuparse de un tema poco trabajado en la literatura hispanoamericana como es el de las aristocracias. García Márquez caricaturiza a la aristocracia bogotana a través de Fernanda del Carpio. Ella tipifica la pretensión de ciertos grupos sociales por ser “aristócratas”, pero confrontando esa pretensión con la realidad de una aristocracia en proceso de

empobrecimiento que, sin embargo, celebra ritos que muestran la obsesión de estos grupos sociales por mantener el *statu quo* de una sociedad altamente jerarquizada. Lo que critica García Márquez es la ficción en la que están envueltos personajes como Fernanda del Carpio al estar de espaldas a la realidad. Por su parte, en *Los felinos del Canciller*, Moreno-Durán muestra el acomodamiento de las familias aristocráticas en la vida diplomática. La opulencia que en el siglo XIX tenían familias como los Barahona es sostenida, en el siglo XX, gracias a ocupaciones en las que no se hacía nada. Mientras el padre de Fernanda del Carpio teje “palmas fúnebres” para esconder su pobreza, Félix Barahona es nombrado “consejero itinerante” (Gutiérrez Girardot, 1997, p. 194), trabajo cuya función solo era conocida por él. Tanto el abuelo de Félix, Gonzalo, como su padre, Santiago, habían estado en el servicio exterior. Para Gutiérrez Girardot, estos son un tronco familiar que ha vivido de la falsificación, del anacronismo.

Pese a las dudas respecto al concepto de *postboom* por parte del crítico colombiano, Moreno-Durán insiste en darle insumos para que este no vacile ni un momento en realizar la tarea sugerida. Por ejemplo, le enumera cada uno de los logros que tienen sus novelas. No solo están los éxitos en España, sino también los obtenidos en Estados Unidos (Moreno-Durán, 1985a). Además, está Teo A. Noriega, profesor en Toronto (colombiano), quien realizará primero una ponencia y luego un libro derivado de la misma (Moreno-Durán, 1986b). Moreno-Durán le habla de una serie de condiciones que indican que un nuevo escritor colombiano (él mismo) se está abriendo las puertas internacionales.

Es difícil precisar si Moreno-Durán fue o no un escritor del canon de la literatura latinoamericana: a veces parece un escritor olvidado. El valor que pueda tener se apreciará cuando hayan pasado muchos años de su muerte y se hayan hecho los balances de la historia de la literatura colombiana y latinoamericana recientes. Ahora solo se puede estar seguro de los importantes premios con los que fue galardonado y las editoriales reconocidas que publicaron su obra. Nos referimos a Montesinos, Alfaguara, Planeta, etc. Además, y como ha mostrado Susana Zanetti (1998), Latinoamérica no tiene mecanismos sólidos mediante los cuales se establece el canon, en parte por la falta de una especie de “academia supranacional que se plantee como voz autorizada, cuyos dictámenes pondrían a prueba las nuevas generaciones de lectores” (p. 92). Gutiérrez Girardot es rico en interpretaciones críticas, pero no representa esa academia supranacional. Lo que resulta interesante en este caso es comprender los mecanismos

extrapoéticos utilizados por los dos boyacenses, conscientemente, para buscar la legitimidad de una nueva obra. Estos mecanismos son evidentes gracias al epistolario.

Entonces, puede decirse con claridad que la obra de Moreno-Durán fue hecha también en compañía de Rafael Gutiérrez Girardot. El mismo Moreno-Durán lo reconoce en muchas ocasiones. Cuando se inició la correspondencia, el escritor solo había publicado un libro de ensayos titulado *De la barbarie a la imaginación*; es decir, Gutiérrez Girardot vive todo el proceso de maduración intelectual de su amigo.

Es significativo que este libro de ensayos tenga cinco ediciones, de las cuales hay un cambio importante entre la primera y la tercera. Solo la última es reimpresión. La primera aparece en la editorial Tusquets (1976), la segunda en Tercer Mundo Editores (1988), la tercera en Editorial Ariel (1996), la cuarta en el Fondo de Cultura Económica (2004) y la quinta en edición póstuma por la Universidad de los Andes. Esta larga historia, de casi treinta años, en la transmisión de un libro muestra que Moreno-Durán siempre estaba en la disposición de mejorar sus obras porque pensaba que estas nunca estaban terminadas.

Pero lo más significativo es que este libro demuestra, como la ha dicho Pierre Bourdieu (1969), que la producción intelectual no es el resultado de la inspiración de un autor, en el aislamiento de su cuarto, ni consecuencia del genio creador, sino más bien resultado de la posición que ocupa el creador en medio de las relaciones y tensiones de fuerza del campo intelectual (pp. 135-182). Esto se puede decir porque el desarrollo de este libro es también consecuencia de la estrecha relación de los autores de nuestro interés. Con motivo del primer artículo que le envió Rafael Gutiérrez Girardot a Moreno-Durán para un *dossier* de literatura latinoamericana en la revista *Camp de L'Arpa* que se ha mencionado más atrás, Moreno-Durán escribe no solo para notificar la recepción del artículo, sino también para expresar la impresión que dicho artículo le ha causado, especialmente porque siente que su libro *De la barbarie a la imaginación* fue escrito bajo el influjo de teorías juveniles. A este respecto Moreno-Durán dice:

[...] yo mismo me siento vapuleado críticamente y eso es muy importante, pues creo que si algo debo revisar de mi ensayo *De la barbarie a la imaginación* es haber aceptado en mi entusiasmo juvenil teorías a las que no sometí previamente, el siempre útil “beneficio de inventario”. Ya le había escrito yo sobre mi deseo de corregir a fondo ese libro y espero que, en el futuro, cuando me decida a hacerlo, cuente con su valiosa colaboración en este aspecto (Moreno-Durán, 1978c).

Siguiendo a Bourdieu, podríamos afirmar que ese libro es también escrito por Gutiérrez Girardot o por la tradición a la que pertenecen Gutiérrez Girardot y Moreno-Durán. Cuando Moreno-Durán va a Colombia en 1986, aprovecha la oportunidad para reescribir el libro al tenor de las lecturas y notas que ha realizado después de diez años de su primera edición, muchas de las cuales han sido recomendaciones de Gutiérrez Girardot, no solo directamente, sino también gracias a las lecturas que ha hecho de los escritos del ensayista boyacense. Para esta fecha, ha firmado el contrato con Procultura y espera terminarlo en febrero de 1987. Este es también un proceso en el que constantemente interactúa con su amigo. Aunque en enero de 1987, el escritor expresa que ya se pueden referir a la obra de Moreno-Durán en sentido estricto —ha escrito varios libros de ficción y un libro de ensayos—, en la carta se percibe que el autor considera que *De la barbarie a la imaginación* es una obra inconclusa. ¿Será que piensa que tiene una deuda con su modelo ensayístico, Rafael Gutiérrez Girardot? “De ahí la minuciosa, delirante revisión (rescritura) *De la barbarie a la imaginación*: ni una sola página se ha salvado de la revisión: quince años después mis ideas son no solo más sólidas, sino también más claras” (Moreno-Durán, 1987). Y más adelante agrega:

[...]el mes o dos meses de corrección que pensaba invertir en *De la barbarie a la imaginación* me devolvieron a la realidad y el libro me ganó de tal forma que lo rescribí por completo: eliminé antiguos entusiasmos, afilé la crítica y puse orden a las cosas. Tras quince años de la primera edición muchas cosas han cambiado, sobre todo yo mismo [...]. He trabajado a fondo en la infraestructura ensayística: Sarmiento, Rodó, Henríquez Ureña, Vasconcelos y Reyes, así como Romero y otros, me han afianzado el pulso y ratifican buena parte de mi enfoque: lo que antes estaba apenas sugerido hoy esta abiertamente asumido o refutado (Moreno-Durán, 1987).

Esta es una declaración de fe, por parte de Moreno-Durán, en lo que respecta a los modelos ensayísticos que había definido Gutiérrez Girardot hasta ese momento. Los autores citados por Moreno-Durán en la anterior epístola son, exceptuando a Vasconcelos, los que Gutiérrez Girardot ha definido como los arquitectos de América y los grandes modelos ensayísticos del continente. Esta es una confesión, a su maestro, en la que se deja constancia de que ese libro de 1977 era el de un escritor en formación, y que ahora está preparado para la edición madura, porque estos años los ha pasado al lado de la lectura de la obra de Rafael Gutiérrez Girardot, sus cartas y proyectos comunes.

Luego de un receso, de algunas reediciones de sus libros, Moreno-Durán empieza a vislumbrar su nuevo tema. Inicialmente piensa en un personaje que había sugerido Gutiérrez Girardot: Humboldt. El libro se llamará *El caballero de la invicta*

(Moreno-Durán, 1988). Este tema es fundamental, pues acerca al escritor colombiano a la trama alemana y, mucho más, a su amigo Gutiérrez Girardot, quien con esta orientación le abriría la posibilidad de que en Berlín le financiaran una estancia de investigación en tanto que la figura de Humboldt seguramente interesaría a las instituciones alemanas. La beca no se obtuvo y la situación fue una de las razones para que Moreno-Durán reiteradamente se quejara de la mala suerte que tenía para obtener este tipo de reconocimientos.

Colombia: la patria de Moreno-Durán y Gutiérrez Girardot

Colombia es un tópico que no puede pasarse por alto en la correspondencia entre estos intelectuales. Su país de origen está en el horizonte de reflexión y es constantemente aludido por ellos. En primera instancia, porque ambos autores sienten que han sido marginados de la escena intelectual colombiana, pero, además, porque ambos quieren ganarse un espacio y sobre todo conquistar un público lector en su país. Para Moreno-Durán es un infortunio que mientras *El País* de España ha seleccionado su novela *Finale Capriccioso con Madonna* (1982) como uno de los libros latinoamericanos del año (lo mismo que hicieron con *Juego de damas* y *El toque* de *Diana*, sus otras dos novelas), en Colombia su trabajo pase casi desapercibido: que “mi propio país me dé la espalda (salvo una breve reseña de Gómez Valderrama), ni una sola nota ha salido en Colombia sobre mi último libro, y eso que ha pasado casi un año” (Moreno-Durán, 1984). La queja constante apuntaba al poco reconocimiento que tenía en su país, mientras que en España sus novelas siempre eran bien recibidas por la prensa. Esto quizás se deba a que su centro de operaciones era Barcelona y desde ahí se podía mover, como se mostró en la primera parte de este artículo, en diferentes medios intelectuales.

En este sentido, la vida intelectual del país es un tema fundamental del epistolario. En casi todas las epístolas sueltan algún comentario crítico sobre un escritor colombiano. Por ejemplo, Sanín Echeverri es atacado por Gutiérrez Girardot por dárselas de listo. Según el ensayista, Sanín Echeverri hizo un álbum de los recortes de prensa de su revista *Arco* y las envió a las agencias de noticias europeas, para hacerla pasar como la mejor revista de Latinoamérica. Moreno-Durán no pierde oportunidad para criticar a Óscar Collazos porque, según él, en todo momento se le atraviesa en el camino. Ambos creen que Juan Gustavo Cobo Borda es un consentido del Estado. Cabe recordar que este ensayista tiene una posición de poder en el campo de

la cultura colombiana: trabajó en el Instituto Colombiano de Cultura (1975-1983) y fue agregado cultural de Colombia en Argentina. Además dirigió revistas literarias como *Eco* y *Gaceta*. Así es que tanto Moreno-Durán como Gutiérrez Girardot están luchando por un espacio intelectual en su patria, espacio que al parecer está copado por personajes como Óscar Collazos, Juan Gustavo Cobo Borda, Luis Fayad y, desde luego, Gabriel García Márquez. De este modo, tratan también de construir símbolos de pertenencia en torno a la literatura colombiana.

En el epistolario salen a flote no solo el amor patrio, sino los resentimientos que ambos tienen hacia la cultura colombiana y ciertos círculos intelectuales. En este caso la relación también gira en torno al reconocimiento mutuo como portadores de independencia intelectual frente a las instituciones culturales y estatales colombianas y los intelectuales cercanos a ella. Los dos autores critican la “pobre vida intelectual” del país. Lo anterior, obviamente, desde su perspectiva, la cual está signada, en la década de los ochenta, por la independencia frente al Estado colombiano y sus instituciones culturales. Entre ellos mismos se asumen como los portadores de la definición de la literatura colombiana independiente del poder estatal y económico, o lo que Pierre Bourdieu (1995) llamaría una jerarquización interna del campo literario que significa la legitimación de los valores estéticos independientes del campo del poder como expresión de la autonomía intelectual (pp. 321-322). La lucha de estos dos personajes es en contra de las instituciones que dominan el espectro cultural del país representadas en figuras particulares como la de Juan Gustavo Cobo Borda, e indirectamente, Gabriel García Márquez.

En el epistolario de los dos colombianos aparecen figuras e instituciones de la cultura colombiana a las cuales dan ciertas membresías, pero también otras a las que quieren excluir de esta. Si son implacables con figuras como Óscar Collazos —especialmente R. H. Moreno-Durán, que no pierde ocasión de criticarlo—, el caso de García Márquez y Luis Fayad es diferente. El escritor y el crítico se sienten incómodos con el hecho de que luego de que el primero se haya ganado el Nobel, solo quiera seguir viviendo del nombre y del monumentalismo; pero sobre todo critican el hecho de que este escritor tenga un vínculo comercial y estrecho con las editoriales, que utiliza para que el segundo sea lanzado a la fama como el escritor colombiano que habrá de reemplazarlo. Se puede sostener que los dos autores son conscientes de que el éxito de su producción intelectual depende del resultado de las relaciones de fuerza en esa tensión con el poder de las editoriales.

El inconformismo de ambos intelectuales se enfila no solo contra otros escritores, sino también contra las editoriales, en las que recae la responsabilidad por el “fracaso” de la literatura colombiana. Moreno-Durán piensa que, para el año de 1981, hay una joven narrativa “enteca” debido a que editoriales como Plaza y Janés, por negocio, editan y premian lo que se publica en la “provincia”. El problema de esta joven literatura colombiana es que siempre gira sobre los mismos temas: “violencia, líderes estudiantiles y guerrillas” (Moreno-Durán, s.f.b).

Todo lo anterior no impide que la relación de los dos personajes con Colombia cambie positivamente. Paradójicamente, el cambio tiene que ver, en parte, con el regreso de Moreno-Durán a su país en 1986. Decimos paradójicamente, porque el paso de este escritor por Colombia era momentáneo, pues la posibilidad de vivir allí, instalado, era inconcebible para él. No obstante, luego de intentar viajar a otros lugares sin éxito se conforma, reconcilia y hasta se adapta a la nueva situación. Por ejemplo, en enero de 1987 Moreno-Durán está pensando que el trabajo intelectual cuando está instalado en Colombia es liberador, en el sentido de que lo abstrae del complejo orden público de esa sociedad “que se le escapó a Dante”. No obstante, siente esto como un nuevo aprendizaje porque no entiende muchas cosas del país del que proviene. Allí vivirá con pocas interrupciones hasta su muerte y la correspondencia enviada a Gutiérrez Girardot será emitida desde Bogotá, el centro de sus operaciones intelectuales.

Pasado un tiempo, Moreno-Durán celebra que la revista *Aleph* hable maravillas de Gutiérrez Girardot y que además publique una de sus entrevistas: “Ya es tiempo de que en Colombia se te brinde la atención que mereces, al menos para que no vuelvan a incurrir en los feos incidentes que narras y que pintan a nuestra clase intelectual” (Moreno-Durán, 1986c). Luego le comenta que se siente muy complacido con el hecho de que haya gente joven que aprecie la labor intelectual y de crítica literaria de Gutiérrez Girardot. Hace referencia específica a ciertos estudiantes de la Universidad Nacional y a la revista *Argumentos* dirigida por Rubén Jaramillo Vélez y en la que Gutiérrez Girardot empezó a ser colaborador asiduo. Moreno-Durán habla como un estratega cuando le dice: “no descubras ese frente” (Moreno-Durán, 1986d).

La estancia de Moreno-Durán en Bogotá significa para él un redescubrimiento de Colombia, pero sobre todo la posibilidad de negociar la reedición de sus obras y la oportunidad de encontrar al público colombiano que siempre había esperado. 1987

será el año editorial de Moreno-Durán, pues está reeditando sus obras en España y en Colombia. Esto también significa la apertura de un nuevo espacio para Gutiérrez Girardot en su país. Moreno-Durán ha entrado en contacto con Álvaro Mutis, quien quiere hacer una nueva revista e invita, a través de él, a Gutiérrez Girardot, con la idea de que este último trabaje en los temas literarios. La presencia del crítico literario en Colombia será mucho más dinámica. Él será invitado a Colombia en diferentes oportunidades y, por supuesto, definido como un especialista en temas colombianos. Lo entrevistan en medios intelectuales como *Aleph*. Moreno-Durán hace seguimiento riguroso a la recepción del crítico, pues le interesa abrirle un espacio de atención al profesor de la Universidad de Bonn.

Vale la pena aclarar que dicho interés también apunta a ganarse un espacio para sí mismo. Moreno-Durán ha entrado en contacto con la Editorial Planeta y, según él, le han solicitado un texto de Gutiérrez Girardot sobre un tema libre. Dado que, luego de la muerte de Ángel Rama nadie se ha preocupado por la narrativa del *postboom*, Moreno-Durán vuelve e insiste en que este sería el tema más pertinente (Moreno-Durán, 1989). ¿Por qué la insistencia? ¿Quiere que se publiquen ensayos en los que aparezca su nombre? Moreno-Durán argumenta diciendo que el tema le daría un carácter universal a su escrito, pues para la época hay un grupo de literatos latinoamericanos como Fernando del Paso, José Emilio Pacheco, Bryce Echenique y Manuel Puig que tiene sus ventas en Colombia. Sin ninguna duda, la propuesta lleva implícito el deseo de afirmar el concepto de *postboom* en Colombia desde una editorial comercial (Moreno-Durán, 1989). Lógicamente, Moreno-Durán, sin expresarlo textualmente, no quedaría excluido de este selecto grupo de escritores.

Se puede decir entonces que, para finales del siglo xx, la tarea de Moreno-Durán ha sido, más o menos, cumplida. Así lo expresa en sus cartas de esta etapa. No solo logra ganarse un espacio en la vida intelectual colombiana, sino que puede aplaudir que Rafael Gutiérrez Girardot, de algún modo, también lo haya hecho. Los méritos de Gutiérrez Girardot son indiscutibles, pero no se puede desconocer que Moreno-Durán trabajó también en este sentido. El tópico de una carta de 1999 versa sobre la lista de los cien mejores libros del siglo xx en Colombia publicada por la revista *Semana*. Gutiérrez Girardot aparece dentro de los 20 primeros con su libro *Modernismo*, en la categoría ensayo. Moreno-Durán igualmente en categoría novela (Moreno-Durán, 1999).

Esta es, apenas, una parte de la relación epistolar fructífera de la que aún quedan muchas cosas por decir. Cuando se estaba realizando esta investigación, el archivo personal de Moreno-Durán no estaba organizado. Hay aspectos de esta investigación aún inéditos y otros que quizás se puedan completar cuando se tenga acceso a la totalidad de la correspondencia.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. (2010). Los intelectuales de la literatura: cambio social y narrativas de identidad. En C. Altamirano (Dir.). *Historia de los intelectuales en América Latina* (T. 2, pp. 685-711). Buenos Aires: Katz.
- Bourdieu, P. (1969). Campo intelectual y proyecto creador. En J. Campos, G. Esteva, A. de Ezcurdia (Trad.). *Problemas del estructuralismo* (pp. 135-182). Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Cano Gaviria, R. (1982). Tres veces humor. *Quimera* 16, p. 63.
- Collins, R. (2005). *Sociología de las filosofías*. Barcelona: Hacer Editorial.
- Dosse, F. (2011). *El arte de la biografía*. México: Universidad Iberoamericana.
- Gutiérrez Girardot, R. (1980). [Carta a Rafael Humberto Moreno-Durán] Bonn, 18 de mayo. Copia alojada en el APJGGG.
- Gutiérrez Girardot, R. (1981a). [Carta a Rafael Humberto Moreno-Durán] Bonn, 21 de diciembre. Copia alojada en el APJGGG.
- Gutiérrez Girardot, R. (1981b). Dos veces humor (G. García Márquez. *Crónica de una Muerte Anunciada*. R.H. Moreno Durán *El toque de Diana*). *Quimera* 14, pp. 67-70.
- Gutiérrez Girardot, R. (1984). [Carta a Rafael Humberto Moreno-Durán] Bonn, 18 de enero. Copia alojada en el APJGGG.
- Gutiérrez Girardot, R. (1997). La crítica a la aristocracia bogotana en Gabriel García Márquez y R.H. Moreno-Durán. En *Provocaciones* (pp. 173-200). Bogotá: Editorial Ariel.
- Moreno-Durán, R. H. (1978a). [Carta a Rafael Gutiérrez Girardot] Barcelona, 1 de junio. Copia alojada en el APJGGG.
- Moreno-Durán, R. H. (1978b). [Carta a Rafael Gutiérrez Girardot] Barcelona, enero. Copia alojada en el APJGGG.
- Moreno-Durán, R. H. (1978c). [Carta a Rafael Gutiérrez Girardot] Barcelona, 10 de agosto. Copia alojada en el APJGGG.
- Moreno-Durán, R. H. (1981). [Carta a Rafael Gutiérrez Girardot] Barcelona, 26 de febrero. Copia alojada en el APJGGG.

- Moreno-Durán, R. H. (1984). [Carta a Rafael Gutiérrez Girardot] Barcelona, 3 de enero. Copia alojada en el APJGGG.
- Moreno-Durán, R. H. (1985a). [Carta a Rafael Gutiérrez Girardot] Barcelona, 10 de enero. Copia alojada en el APJGGG.
- Moreno-Durán, R. H. (1985b). [Carta a Rafael Gutiérrez Girardot] Barcelona, 15 de abril. Copia alojada en el APJGGG.
- Moreno-Durán, R. H. (1986a). [Carta a Rafael Gutiérrez Girardot] Barcelona, abril. Copia alojada en el APJGGG.
- Moreno-Durán, R. H. (1986b). [Carta a Rafael Gutiérrez Girardot] Barcelona, 2 de enero. Copia alojada en el APJGGG.
- Moreno-Durán, R. H. (1986c). [Carta a Rafael Gutiérrez Girardot] Barcelona, 1 de abril. Copia alojada en el APJGGG.
- Moreno-Durán, R. H. (1986d). [Carta a Rafael Gutiérrez Girardot] Barcelona, 25 de noviembre. Copia alojada en el APJGGG.
- Moreno-Durán, R. H. (1987). [Carta a Rafael Gutiérrez Girardot] Barcelona, marzo. Copia alojada en el APJGGG.
- Moreno-Durán, R. H. (1988). [Carta a Rafael Gutiérrez Girardot] Barcelona, 2 de abril. Copia alojada en el APJGGG.
- Moreno-Durán, R. H. (1989). [Carta a Rafael Gutiérrez Girardot] Barcelona, 2 de abril. Copia alojada en el APJGGG.
- Moreno-Durán, R. H. (1999). [Carta a Rafael Gutiérrez Girardot] Barcelona, 20 de octubre. Copia alojada en el APJGGG.
- Moreno-Durán, R. H. (s.f.a). [Carta a Rafael Gutiérrez Girardot] Barcelona, 22 de octubre. Copia alojada en el APJGGG.
- Moreno-Durán, R. H. (s.f.b). [Carta a Rafael Gutiérrez Girardot] Barcelona, 30 de diciembre. Copia alojada en el APJGGG.
- Myers, J. (2014-2015) El epistolario como conversación humanística: la correspondencia intelectual de Alfonso Reyes y Genaro Estrada (1916-1939). *Políticas de la memoria* 15, pp. 53-69.
- Ozuna Castañeda, M. (2017). Epistolario del ensayo, ensayismo de la epístola. En L. Weinberg (Coord.). *El ensayo en diálogo* (T. 1, pp. 263-289). México: Universidad Autónoma de México.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.
- Zanetti, S. (1998). Apuntes acerca del canon latinoamericano. En S. Cella (Comp.). *Dominios de la literatura. Acerca del Canon* (pp. 87-105). Buenos Aires: Losada.

FICCIÓN VÍRICA E INMUNIZACIÓN SOCIAL EN LOS “PROYECTOS PILOTO” DE ENRIQUE BUENAVENTURA Y ENRIQUE LOZANO*

THE FICTION OF A VIRAL INFECTION AND SOCIAL IMMUNIZATION IN THE “PILOT PROJECTS” OF ENRIQUE BUENAVENTURA AND ENRIQUE LOZANO

Sandra María Ortega Garzón¹

* Artículo derivado del proyecto de investigación “La imagen animal como construcción del cuerpo enemigo: imaginarios del miedo”, institucionalizado en el Centro de Investigación y Desarrollo Científico de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Cómo citar este artículo: Ortega Garzón, S. M. (2022). Ficción vírica e inmunización social en los “proyectos piloto” de Enrique Buenaventura y Enrique Lozano. *Estudios de Literatura Colombiana* 50, pp. 107-125. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n50a06>

¹ <https://orcid.org/0000-0001-8851-8346>
samaortega@gmail.com
Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia

Resumen: Las obras *Proyecto Piloto* de Enrique Buenaventura y *Proyecto P* de Enrique Lozano proponen una ficción vírica en la que los ciudadanos de una sociedad infectada por el virus de la rabia mutan hasta convertirse en odiosas ratas, una imagen metafórica que refleja la deshumanización de la sociedad colombiana y las presentes políticas sobre la vida. Este artículo hace un análisis de la metáfora animal para llegar a una interpretación de la ficción vírica partiendo de los planteamientos de inmunización de Roberto Esposito, lo que lleva a revelar la existencia de un pensamiento inmunitario en la sociedad colombiana que acarrea una política de la muerte.

Palabras claves: metáfora animal; teatro colombiano; inmunización social; violencia política; gobierno.

Abstract: The plays *Proyecto Piloto* by Enrique Buenaventura and *Proyecto P* by Enrique Lozano propose a fiction in which the citizens of a society infected by the rabies virus mutate to become hateful rats, a metaphorical image that reflects the dehumanization of Colombian society and the current policies on life. This article analyzes the animal metaphor to arrive at an interpretation of the viral fiction based on the immunization approaches of Roberto Esposito, which leads to reveal the existence of an immune thought in Colombian society that carries a policy of death.

Keywords: animal metaphor; Colombian theater; social immunization; political violence; government.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez

Recibido: 14.08.2021

Aprobado: 26.10.2021

Publicado: 17.01.2022

Copyright: ©2022 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



Este pedazo del mundo es la evidencia de que la irresponsabilidad
humana puede ser un arma de destrucción masiva
Enrique Lozano (2008, p. 196)

Introducción

Al otro lado del mundo, en los primeros días de agosto del 2018, después de haber participado en un performance por “la vida, el amor y la verdad en Colombia”, que buscaba visibilizar ante la comunidad internacional las muertes de, en aquel entonces, 435 líderes sociales en el país después de la firma del acuerdo de paz, llegó a mi mente *Proyecto Piloto* (1991), una obra de Enrique Buenaventura fuertemente crítica que dibuja una sociedad de un club cercado por la muerte, en manos de un presidente poco eficaz y enfrentada a una crisis inmunitaria, ya que sus habitantes están sufriendo las consecuencias de un virus que los convierte en ratas. Hoy, tres años después, veo el mismo performance con diferentes actores, y vuelve a mí mente la misma obra. Me doy cuenta, entonces, que nuestra historia se repite constantemente y que la obra teatral de Buenaventura refleja ahora más que nunca la situación actual del país, cercado por la muerte política de los líderes sociales asesinados, además de la muerte vírica por la pandemia del covid-19 que azota al mundo, con una sociedad empobrecida y rabiosa que grita en las calles y un Gobierno que toma decisiones nefastas.

El por qué llega a mi mente esta obra visionaria de lo que llegaría a ser la sociedad colombiana en el presente siglo con su estado de deshumanización rampante es un puzle de mi imaginación en el que el panorama de enrarecimiento social dibujado por Buenaventura hizo nuevamente un clic junto al tema del “estallido social”. El ver en el performance tantos cuerpos regados por el piso me remitió al horizonte inmunitario social que está viviendo el país con la muerte de 1190 líderes sociales y defensores de Derechos Humanos (DD. HH.) asesinados desde los acuerdos de paz en 2016, y la de 70 jóvenes de la primera línea y otros ciudadanos desde el inicio del paro hasta el 15 de junio de 2021 (Indepaz, 2021). Por esto me interesa reflexionar en torno al país y al paisaje inmunitario que propone esta obra, junto a la versión libre que hace de la misma el dramaturgo Enrique Lozano (2005) con su obra *Proyecto P*, la cual actualiza la situación social a la época e intensifica la acción de una forma “si se quiere más política, más contemporánea” (Viviescas, 2008, p. 25).

Con el avance de la ciencia en el pasado siglo xx se desarrolla un lenguaje y pensamiento en torno al cuerpo, al sostenimiento y la prolongación de la vida que

acogen los términos de la medicina en la cotidianidad. Virus, antivirus, inmunización son algunos de ellos. La forma de ver el mundo se rige entonces por este pensamiento médico. A partir de allí, la humanidad se preocupa y ocupa de la inmunidad de su cuerpo, de evitar el contagio y prolongar su existencia, tal cual acontece hoy con el covid-19. Lo mismo sucede con el cuerpo social que se ocupa de combatir cualquier amenaza que busque desestabilizar el *statu quo*; de buscar la inmunización social con el descubrimiento de mecanismos adecuados para combatir la enfermedad.

El malestar de una sociedad por lo general radica en una amenaza exterior que irrumpe en el interior: “Alguien o algo penetra en un cuerpo —individual o colectivo— y lo altera, lo transforma, lo corrompe. [...] Lo que antes era sano, seguro, idéntico a sí mismo, ahora está expuesto a una contaminación que lo pone en riesgo de ser devastado” (Esposito, 2009a, p. 10). Esta es la temática de los “proyectos piloto” de Buenaventura y Lozano, un virus rábico que contamina la sociedad y la lucha de los dirigentes políticos de turno por encontrar un proyecto de gobierno que, de manera eficaz, contrarreste la enfermedad y acabe con la infección. El tema principal de estas dramaturgias es la inmunización, su conflicto, la amenaza que constituye un pueblo rabioso que pretende invadir el lugar de las clases altas que gobiernan el club e infectar a todos los socios y así cambiar el orden establecido.

El sentido de la frase “inmunización social” en este artículo se sustenta en la oposición comunidad/inmunidad planteada por Esposito (2018), la cual enuncia que la comunidad se opone al beneficio personal brindándose al otro, a lo común, mientras que, por el contrario, la inmunidad o la inmunización acoge el beneficio personal, la individualidad y lo privado. Es decir, “si la comunidad determina la apertura de las barreras de protección de la identidad individual, la inmunidad constituye el intento de reconstruirla en una forma defensiva y ofensiva contra todo elemento externo capaz de amenazarla” (Esposito, 2018, p. 1). Lo que nos lleva a plantear la “inmunización social” como la capacidad de un organismo de combatir o resistir cualquier ataque externo que busque romper las barreras del cuerpo social para alterarlo. Un sentido equivalente a la acepción médica de inmunidad que nos permite trazar el propósito de discutir los proyectos de inmunización social presentes en las obras en relación con las acciones de carácter inmunitario que se han dado y promovido a manera de imaginarios de bienestar y estabilidad en el país.

Considerando la anterior explicación y atendiendo a la función metafórica de las obras, es posible preguntarnos cuál es la amenaza o enfermedad que ataca la individualidad del cuerpo social, de dónde viene, cuáles son los proyectos inmunitarios que estas proponen para erradicarla, si es posible hablar de una enfermedad propia de la sociedad colombiana bajo la mirada de los citados dramaturgos.

Este artículo pretende responder a estos interrogantes y dar alguna suerte de prognosis evolutiva de la enfermedad a través de un análisis del lenguaje figurativo; para ello, en la primera parte examinará la amenaza del virus, los síntomas y las posibles causas de la enfermedad en las dos obras; en la segunda parte expondrá los tratamientos propuestos por los galenos y dirigentes de la crisis médica, y analizará el pensamiento inmunitario presente en la lucha contra la infección; en la última parte discutirá la inmunización social, la efectividad de los métodos de erradicación del virus y lo considerado “propio” o particular de la hidrofobia que ataca por oleadas a la sociedad colombiana.

La amenaza del virus

Las obras de Buenaventura y Lozano plantean la misma situación: la sociedad está sufriendo una epidemia por el virus de la rabia, sus ciudadanos se están enrateciendo y empiezan a dar indicios de la infección cuando su conducta se vuelve enajenada debido “al veneno inoculado por uno de esos asquerosos roedores” (Lozano, 2008, p. 167). En la metamorfosis de Buenaventura primero les sale pelo, luego pierden el sentido del deber haciendo caso omiso a consejos, les crecen las orejas y la cola, y finalmente, terminan su enratecimiento con ojos redondos, hocicos y actitudes mezquinas. Mientras que en Lozano el proceso es doloroso, con pequeñas quemaduras donde empieza a salir el pelo, hasta que, “por último, llega el día en el que uno amanece sin poder moverse. Paralizado por una quemadura general. La piel como una sola llaga. Cuando las fuerzas llegan al límite se pierde el conocimiento y al despertar ya no hay nada que hacer, ya no hay rastro de nuestra existencia anterior” (p. 158). La infección, en ambos casos, no solo cambia la actitud del individuo, sino que lo conduce a un cambio físico que lo ubica en el terreno de lo animal, lo degrada.

La degradación del enratecido en Buenaventura le produce goce a los infectados, ya que, “en lugar de subir, uno siente el placer de bajar. (*Se hunde un poco*) Cada vez más. (*Baja más*) Hasta descansar. (*Más todavía*) En el último nivel. (*Sólo se le ve la ca-*

beza) De la escala animal. (*Desaparece*)” (Buenaventura, 1997, p. 519). Este abandono plácido a lo animal representa en esta pieza una degradación de los valores humanos en la sociedad colombiana, situación que se empezó a dar en las primeras décadas del siglo xx con la creación de una brecha enorme entre las clases sociales. En ella, el clasismo, la segregación y el servilismo eran el plato de comida del pobre que veía cómo “las gentes con las que antes rozaban las aceras ya eran inalcanzables, vivían entre bellos jardines y deambulaban en automóviles privados” (Carrizosa, 2003, p. 51). Tal abismo evidenciaba un ambiente de hostilidad entre ambos extremos sociales que prontamente se vieron enfrentados con “garras y dientes” en las revueltas sociales y los enfrentamientos guerrilleros de las siguientes décadas.

El panorama de la obra captura la realidad de la sociedad colombiana que, dividida en polos opuestos —donde los ricos son cada vez más ricos y los pobres más pobres—, se alimenta de odios, desigualdades e injusticias, y sufre el desarrollo de un pensamiento inmunitario de orden social que acarrea innumerables violencias y muertes. Ideario que en el país aparece tempranamente en los años veinte del siglo pasado, época en la que un grupo de intelectuales empieza a “teorizar sobre el peligro que representaban las organizaciones populares y obreras para la ‘democracia’ y la ‘república’”. Un primer resultado de esas teorizaciones fue la Ley de Defensa Social, más conocida como ‘Ley Heroica’, promulgada en octubre 1928” (Calvo, 2008, p. 36), la cual penalizaba la protesta social con el propósito de prohibir o evitar la creación de organizaciones populares y obreras por el peligro que estas representaban contra los intereses de los poderosos y privilegiados. Este señalamiento creó una amenaza viral que luego pasaría a llamarse “enemigo interno”, el pueblo que reclama sus derechos se convierte en esa especie de enraticado que “pierde el sentido del deber” y al cual le crecen orejas enormes para escuchar las “ideas socialistas”.

Esta sociedad de bandos es capturada por la pluma de Buenaventura a través de la figura de la rata —que, asociada a lo ruín, nos trae la noción de avaricia de las clases altas, y de lo indigno, la miseria de las clases bajas— para dibujar unos enraticados con privilegios y otros sin ellos. Una sociedad heredera de la violencia en contra de las luchas sindicales y populares ya mencionadas, de las revueltas sociales nacidas por el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en 1948, cuando “el asesinato volvió a demostrar que, ante la defensa de sus intereses de clase, la oligarquía estaba por encima de los partidos” (Calvo, 2008, p. 80), pues aprovechando la IX Conferencia Panamericana

y el marco anticomunista mundial creado en ella, se culpa de la muerte de Gaitán al comunismo, otra amenaza para el Estado, el perfecto enemigo al cual se pueden arrojar todas las culpas para evitar las propias. Así nace una ficción vírica que sigue funcionando hasta el día de hoy, la del comunismo como un virus al cual se debe atacar por ser incompatible con el concepto de “libertad” importado de EE.UU.¹ Además de esto, después de las revueltas, un memorando del Departamento de Estado expresa la necesidad imperiosa de evitar la explosión rabiosa del populacho —causada por la enorme distancia entre los estratos altos y bajos de la sociedad— como una amenaza vírica para el Estado (Gilhodes, 1986, p. 260).

Más adelante, en la presidencia del conservador Laureano Gómez Castro (1950-1951), debido a la guerra política y religiosa que el entonces presidente encabeza contra los liberales, se crea otra horda de rabiosos, los “bandidos”, como este los llamó, autorizando ejecuciones cuando “se consideraran necesarias” (Calvo, 2008, p. 65). Estos “bandidos” o “bandoleros” pronto se convierten en una real amenaza para las élites bipartidistas cuando empiezan a pedir mejoras sociales, tierra y educación. Un nuevo virus rábico que se esparce pronto por el país y se separa de su primera cepa (la liberal) para crear otras nuevas e independientes en los años sesenta y setenta, “las guerrillas”. Después del Paro Cívico de 1977 se reavivan las alertas en contra de los rabiosos inconformes, se aumenta el grado de violencia en su contra y se inicia el periodo de la Guerra Sucia, al que se refiere Buenaventura.

En *Proyecto Piloto*, esa insostenibilidad social de los años ochenta y noventa es figurada a través del club (país) y sus miembros —las clases altas— que ven una amenaza vírica en los enratecidos —los pobres— que les han “declarado la guerra”, por ello se esfuerzan en acabar con los focos de infección fabricando diferentes raticidas que dejan “miles, miles, miles, de cuerpos resecos, los residuos de pelos, garras y colmillos” (Buenaventura, 1997, p. 516). La amenaza de este virus para las clases altas yace en el atrevimiento de estos enratecidos al trepar hasta sus hermosas casas y oficinas para tomar su lugar. El poder rábico del pueblo que vocifera por sus derechos posee la fuerza de la destrucción y del caos. Mientras que para la “sociedad animalizada”—subyugada— por la élite, la amenaza está en la ruindad y la avaricia de esta. Con la imagen del enrate-

¹ Desde el gobierno de Thomas Jefferson, EE. UU. se ha proclamado como un “imperio de libertad”, sostén de la libertad en el mundo, atribuyéndose el papel de juez benévolo e incluso de intervencionista altruista; sin embargo, lo evidente es que la idea de libertad se va transformando de acuerdo a los intereses políticos de cada gobierno y a su conveniencia para defender los intereses propios del Estado.

cimiento de la sociedad colombiana, Buenaventura señala la corrupción y mezquindad de sus élites dirigentes y revela la existencia de un modelo social que ha llegado para quedarse, un sistema neoliberal “que cambia derechos por servicios, produciendo un puñado de privilegiados y un manojito de marginados” (Pérez, 2015, p. 7). Con ello subraya el desequilibrio social y la degradación moral de la nación.

Por otra parte, en la versión libre que Lozano hace de la obra de Buenaventura el origen del virus rábico y su lugar de incubación es identificado prontamente: la epidemia fue un experimento científico-militar que se les salió de las manos al diligente detective Guerra Lamprea, nombrado Ministro de Defensa, quien buscaba complacer al Presidente X con la erradicación del mal que representaba “la asquerosa amenaza de los clanes terroristas” (Lozano, 2008, p. 196). Veamos:

MUERTE OPULENTA: Hace 38 años en uno de los focos de incubación terrorista —como denominaba Guerra Lamprea a los cordones de miseria de las ciudades—, un hombre recibió un regalo.

GUERRA: (*Sonriente*) El profundo beso de la rata.

MUERTE DE CUELLO BLANCO: En una noche oscura el rancho miserable de Piloto fue invadido por ratas infectadas.

GUERRA: La solución pasa por el cedazo de la ciencia. Con su ayuda convertiremos a estos asquerosos roedores en los más fieros soldados de la patria.

MUERTE OPULENTA: Piloto fue la prueba infortunada de un experimento secreto (p. 201).

Así, Guerra Lamprea, que solo buscaba “un país mejor” rescatando el poder del Estado de manos del “terrorismo” que se esparcía tan rápido como los roedores, se convirtió en el destructor de toda la sociedad que se iba enrareciendo por el contagio que había esparcido Piloto; no obstante, esto se convirtió en un secreto de Estado debido al “desafortunado suicidio” de Guerra Lamprea y a la extraña desaparición de todos los científicos que le ayudaron en el proyecto. La infección rábica que se esparce en Proyecto P sin duda actualiza la fábula de Buenaventura y representa la realidad del país que en esa época vivía la creciente fuerza que tomaban los grupos disidentes colombianos y el accionar de los grupos paramilitares. En esta pieza escrita en 2005, la amenaza está encarnada en los guerrilleros a quienes durante la presidencia de Uribe Vélez (2002-2010) se les quitó el status político para nombrarlos “terroristas”, de la misma forma que Guerra Lamprea, el Presidente X y los científicos representan al gobierno que intentaba acabar con los “focos de infección terrorista” mediante su experimento secreto para convertir a los “roedores en los más fieros soldados de la patria”, sus aliados paramilitares.

Los tratamientos y el pensamiento inmunitario

El riesgo biológico que representan los infectados en estas obras es gigantesco; por ello, una vez identificado el virus empiezan los experimentos científicos para erradicarlo. En Buenaventura, el Presidente del club —quien ha estado librando diferentes batallas epidémicas por largo tiempo contra las ratas— es un experto en producir venenos que licúan la sangre, que la vuelven espesa o que matan de hambre a los roedores. Mientras unos “se chupan, se secan como pasas y quedan patas arriba, en el puro esqueleto” (Buenaventura, 1997, p. 517), otros roedores producen anticuerpos que restan efectividad a los venenos; por eso, el Presidente considera las balas como el método más efectivo. Sin embargo, todos los métodos fracasan, la sociedad sucumbe, porque las ratas piensan:

Martha: ¡Por supuesto! Nos hemos creído los únicos seres pensantes en el planeta y, mientras el orgullo nos pone una venda en los ojos, ellas realizan un plan.

Alfredo: Desde cuándo.

Martha: ¡Ya! ¡Están enrateciendo la ciudad! (p. 541).

Los personajes descubren que las ratas tienen la capacidad de descifrar nuevas formas para evitar la aniquilación y anticipan la catástrofe. Finalmente, el Presidente y su mujer resultan enratecidos, convirtiéndose en “unas ratas gigantes. Las mayores de la especie. Las más evolucionadas” (p. 550), y terminan probando su propio veneno para morir.

En la obra, los focos de infección —los hervideros de ratas que crecen exponencialmente— hacen referencia al aumento de la pobreza, el desamparo y la desigualdad que vive la sociedad colombiana de la época, lo cual deriva en el aumento de la protesta social, las revueltas y las disidencias. Situación que a su vez pone en marcha los planes de tratamientos inmunitarios del Gobierno que, como se dijo antes, nacen de un pensamiento que ve en la protesta un mal social. Un ejemplo de ello, anterior a este periodo, es la ya mencionada promulgación de Ley de Defensa Social o Ley Heroica con el fin de ejecutar acciones represivas contra los insurrectos (Sánchez, 1989, p. 80). La ejecución de dicha ley ocasionó una lluvia de balas que, a modo de tratamiento inmunitario, el Ejército Nacional al mando del general Cortés Vargas esparció contra los trabajadores de la United Fruit Company que vociferaban por sus derechos. En ese fatídico 6 de diciembre de 1928 en la población de Ciénaga, los obreros recibieron el mismo tratamiento que las ratas de la obra.

En Colombia, al igual que en *Proyecto Piloto*, la invasión de los rabiosos que amenaza la sociedad no desaparece a pesar de las medidas creadas para restringir la ciudadanía, las cuales, en cambio, reviven las revueltas de los desposeídos que dan cuenta del surgimiento de un sujeto colectivo que en ocasiones se convierte en horda, en masa impulsiva concentrada “alrededor de la arenga, el discurso y la consigna” (Guerrero, 2014, p. 426), como sucedió en 1948 durante el Bogotazo cuando la fuerza rábica de la “chusma liberal”, avivada ante la infamia del asesinato de su líder, arremete contra la ciudad con desmanes a diestra y siniestra. El peligro de tal insurrección, que más adelante deriva en una guerra civil no declarada denominada “la Violencia” (1948-1957), dio pie a la creación de diferentes tratamientos inmunitarios, entre los más conocidos, las bandas parapoliciales llamadas “guerrillas de la paz” o más comúnmente “chulavitas”, “los contrachusmeros” y “los pájaros”, con su accionar sicarial; todas estas, patrocinadas por los conservadores y con apoyo político de autoridades y agentes del Estado. La bala de pistola o fusil es la vacuna hallada en esta época para acabar con los simpatizantes liberales, los insurrectos y líderes guerrilleros desmovilizados.

En los años sesenta, mientras el panorama de país cambiaba por la Violencia y las ciudades se convertían en lugares de hacinamiento y extrema pobreza, el presidente Guillermo León Valencia (1962-1966) utiliza el Estado de Sitio como mecanismo para aplicar el mismo tratamiento inmunitario. Mediante el llamado a las Fuerzas Armadas a “resolver” todas las amenazas al *statu quo* (incluidas las protestas sociales), les concedió un poder sin restricciones y justificó la intervención militar contra el pueblo (Calvo, 2008, p. 93). Por otra parte, los tratamientos contra los “bandoleros” “avanzan tecnológicamente”, se planean cuidadosamente (Operación Marquetalia y Plan Laso), se ejecutan con decisión, y al igual que en la obra de Buenaventura, se utilizan nuevos venenos: el ácido nafténico y ácido palmítico en forma de bombas (Calvo, 2008, p. 97) y nuevas armas, entre ellas, modernas carabinas y fusiles; napalm, metal y pólvora fueron los tratamientos usados contra el virus de los rabiosos que en los siguientes años muta en nuevas cepas, algunas de ellas inoculadas con el ADN marxista.

Adicionalmente, en esta época coge fuerza un pensamiento inmunitario, la Doctrina de Seguridad Nacional (DNS) que, según Calvo (2008), tenía una pobre base ideológica, “el bien contra el mal”, y empleaba las frases de “seguridad nacional” y “enemigo interno”, este último definido como un subversivo que actúa contra el sistema y su estabilidad al infiltrarse en el cuerpo social (p. 105). Las Fuerzas Armadas

condensan el poder bajo la premisa de la seguridad nacional y la idea del enemigo interno “infiltrado en la sociedad”. De esta forma se justifica la guerra militar contra el pueblo, que se ve involucrado sin estarlo. La seguridad nacional se vuelve Ley y la guerra, el objetivo del Estado. Por eso, en el Paro Nacional de 1977, cuando el pueblo obrero rabioso está movilizándose nuevamente en las calles, el presidente López no duda en aplicar el tratamiento antirrábico tradicional al ordenar la presencia de las tropas, lo que causa una masacre.

Así mismo, al siguiente año el nuevo presidente, Turbay Ayala, quien se nombra a sí mismo “guardián del orden público”, expresa que “el Gobierno tiene que asumir sus responsabilidades sin vacilar en las consecuencias” con tal de impedir “el imperio del motín”,² y con base en ello implementa una política de *seguritización* que eleva cualquier problema a asunto de seguridad nacional (Ramírez Bacca y Marín Arenas, 2015, p. 245). Bajo la excepcionalidad que le permite el estado de sitio, promulga el Estatuto de Seguridad Nacional para, a la par de combatir la guerrilla, prohibir la protesta social a través de la creación de nuevos delitos, entre ellos la organización de huelgas, la publicación y distribución de propaganda subversiva, entre otros, lo que resulta en una serie de detenciones masivas, desapariciones, un régimen de tortura y una violencia indiscriminada. Sin embargo, a pesar de emplear los crímenes de Estado como mecanismo inmunitario y servirse de un “estatuto del terror” que, al igual que en la obra de Buenaventura (1997), somete a “choques eléctricos, a sustos o al agua helada” (p. 540), los ciudadanos infectados por la rabia crecen y de la misma forma que en la dramaturgia “aguantan no sólo el hambre y la soledad, sino que desarrollan una voracidad por comprender... por dominar su circunstancia” (p. 540). La oposición y las guerrillas se fortalecen, lo que lleva a las elites en el poder y a las Fuerzas Armadas a cambiar su estrategia y optar por la Guerra Sucia.

Esta última estrategia es notoria en la presidencia de Betancur (1982-1986), ya que mientras promete un futuro promisorio al reconocer el estatus político de la guerrilla, ofrecer amnistía a sus presos e iniciar un proceso de paz, desarrolla una segunda agenda oculta en la cual florece el asesinato selectivo, las desapariciones forzadas y el exilio por motivos políticos. Este tratamiento inmunitario de la Guerra Sucia basado en el paramilitarismo, los escuadrones de la muerte y los sicarios (Calvo, 2008, p. 148) deja, como en la obra, “miles y miles de cuerpos resecos”, miles de campesinos despojados de

² Expresiones usadas en sus discursos y mensajes, los cuales fueron publicados por la Secretaría de Información y Prensa de la República en los años 1980.

sus tierras y miles y miles de nuevos desposeídos en el país, mientras prospera la alianza entre narcotraficantes, paramilitares y militares. Por ello la frase de Buenaventura (1997): “¡Las instituciones están enratecidas!” (p. 541).

El anterior panorama revela la lucha vírica de la que habla Buenaventura a través de su metáfora animal. La amenaza rábica que representan los desposeídos, las fuerzas obreras y las insurgentes es combatida por todos los medios posibles. El fin del Club-Estado es “matar ratas, eliminar enratecidos, acabar con el enraticimiento” (p. 534). Una metáfora que nos habla de un Estado gobernado por élites corruptas por el dinero del narcotráfico, el clientelismo y el ansia de acaparamiento, y unas Fuerzas Armadas politizadas al servicio de las primeras.

Por su parte, la obra de Lozano abandona el panorama histórico anterior y actualiza la metáfora de Buenaventura a los primeros años del 2000. En ella, pese a que el Presidente X ha experimentado junto a Miguel con diferentes venenos, las ratas mutan y se inmunizan rápidamente. Dentro de su afanosa búsqueda, encuentran un tóxico que al esparcirse produce una destrucción “tal que todo lo que entra en contacto con el cadáver termina con los mismos síntomas: hemorragia cerebral, pericárdica o torácica, sin signos previos” (Lozano, 2008, p. 189). La operación de su posible liberación es llamada “Proyecto P”. Esta metáfora de la infestación de ratas en la sociedad nos remite al embate del accionar insurgente guerrillero en el país, a los esfuerzos por combatirlo con un tóxico potente, al desarrollo y fortalecimiento del paramilitarismo durante los años 90 y 2000, cuando las otrora juntas de autodefensa promovidas por las Fuerzas Militares (FF. MM.), como estrategia consignada en el Reglamento de Combate de Contraguerrillas EJC-3-10 desde 1969,³ se convierten en ejércitos paramilitares. Ejemplo de ello son las Convivir,⁴ que se convirtieron en las Autodefensas Unidas de Colombia AUC en 1997.⁵

La vacuna creada para combatir el mal social resulta ser más tóxica que la misma enfermedad, dando como resultado numerosas masacres, desplazamientos forzados,

³ Este mismo Reglamento divide la subversión en “población civil insurgente y grupo armado’ [...]. Las huelgas, los paros, los movimientos de protestas son catalogados como ‘acciones políticas’ de la ‘población insurgente’” (Calvo, 2008, p. 177), lo cual traza un blanco sobre cualquier persona que reclame sus derechos o participe en movimientos sociales.

⁴ Asociaciones Comunitarias de Vigilancia Rural, grupos de autodefensa respaldados por las FF. MM. a las que el presidente Samper Pizano da estatus legal en 1994.

⁵ La mayor organización paramilitar en el país.

despojos de tierra, asesinatos selectivos, desapariciones, entre otros males. “Hoy en día uno de los mayores riesgos de nuestras sociedades radica en la excesiva demanda de protección [...] con el único fin de activar medios de defensa preventiva cada vez más potentes en su contra” (Esposito, 2018, p. 8). Ese es el riesgo que encuentran los gobernantes en la obra, conscientes de que dicho descubrimiento para acabar con la infección tiene un poder enorme que los seduce con diferentes pensamientos inmunitarios, cada uno más desquiciado que el anterior, que reflejan la gran complejidad de la sociedad. Sin sopesar o interesarse por los riesgos y seducidos por el poder, proyectan planes inmunitarios para acabar con las ratas, pero sacando el mayor provecho posible. El primero de ellos, el más “conservador”, es el del Presidente, quien prefiere no dar vía libre al proyecto ante la posible pérdida de la especie humana (pues él mismo ya ha sido alcanzado por el virus) junto a la ratonil, y en su lugar promulga el Decreto Tell, según el cual todos los habitantes deben obligatoriamente asistir al polígono para ensayar su puntería sobre la cabeza de un ser amado y cumplir con dos horas diarias de caza de ratas.

Este pensamiento radica en que la protección es responsabilidad de todos y la inmunización debe ser una acción ‘democrática’. Por esto insta a la participación activa de los ciudadanos en la cacería de ratas a riesgo de matar a su misma familia, una suerte de guerra civil. Este es un pensamiento autoinmunitario en el que la defensa de sí mismo puede constituirse en su propia derrota, y ante tal posibilidad, el único camino posible es la autodestrucción.

El segundo, el de Rosa, la hija mimada del presidente que no quiere mucho al “populacho” y que piensa que “a los contradictores hay que eliminarlos”, se manifiesta como un sueño de poder en el que se ve armada de un poderío militar gigante, la comandancia del “Ejército Rabioso de los Ciudadanos Coléricos”, dando órdenes y disparando a diestra y siniestra:

[...] de ahora en adelante declaro una batalla sin cuartel. Contra todo aquello que se mueva, contra todo aquello que respire, contra todo aquello que pretenda imponerse sobre cualquier otra cosa por pequeña, diminuta o minúscula que sea, contra todo aquello que acepte pasivamente su destino, contra todo aquello que no lo haga, contra todo lo que... Sea. Contra todo (Lozano, 2008, p. 188).

Ella, la privilegiada, se sueña con el poder rábico para acabar con todos y con todo, especialmente con los descartados y contradictores. En sus manos, el poder inmuni-

tario es el poder de la destrucción total. Un pensamiento totalitario en el que ella se autonombra soberana de la vida, quien tiene el poder sobre la vida del otro.

El tercero es el de Miguel, quien quiere tener el poder para que “su voz sea ley”. Sueña con ser el soberano para implementar el “Proyecto P” a toda costa, no sin antes tener “la posibilidad de delimitar áreas seguras. Áreas a salvo de la destrucción del Proyecto. Podremos comenzar todo de nuevo. Podremos eliminar el mal del todo y salvar a unos pocos. Entre los cuales, por supuesto, estaríamos nosotros y nuestras familias, ¿no?” (p. 171). Su sueño es el de una nueva raza, una nueva nación creada con los elegidos, los privilegiados, una especie de “tanatopolítica nazi [que] trabaja en una absoluta separación entre el cuerpo sano, puro, íntegro y el cuerpo enfermo” (Esposito, 2009b, p. 139). Miguel se nombra a sí mismo el salvador y se inviste con las medallas del héroe, pero no para salvar a la comunidad, sino para instaurar una economía del biopoder, la del clasismo, para regular la muerte y “hacer posibles las funciones mortíferas del Estado. [...] ‘la condición de aceptabilidad de la matanza’” (Mbembe, 2011, p. 23).

El cuarto y último, el de la esposa del Presidente, no está muy alejado del anterior, pues ella sueña con reemplazar a su esposo en el poder para aprobar el “Proyecto P” y dejar áreas libres del tóxico donde la sociedad civil pueda refugiarse. Aunque se pierdan las vidas del personal involucrado, entre ellos su esposo, los científicos y los militares, ella sueña con salvaguardar “la vida” mediante el sacrificio de una porción de la sociedad. Su pensamiento inmunitario consiste entonces en considerar la vida “el valor por excelencia, el valor absoluto, al cual cualquier otro debe estar subordinado, [...] [así] el sacrificio de una porción de vida pueda ser necesaria para el desarrollo de este valor” (Esposito, 2009b, p. 136). Pero este pensamiento inmunitario, en apariencia loable, es instrumental. El sacrificio de la vida aquí habla de un pensamiento utilitario, atado a la modernidad, “a la cosificación entendida como el *devenir-objeto* del ser humano o a la subordinación de cada cosa a una lógica impersonal y al reino del cálculo y la racionalidad instrumental” (Mbembe, 2011, p. 24). El sueño de la futura nueva mandataria es el de la necropolítica, exponer a los otros a la muerte mientras rentabiliza su desaparición apoderándose del lugar de su esposo. Para ella el sacrificio de la vida es un mal necesario.

El anterior panorama nos habla de múltiples pensamientos y planes inmunitarios que reflejan de muchas maneras la situación social del país desde finales del siglo xx

hasta el presente. Los años noventa, que iniciaron con el plan de Apertura Económica y cerraron con la implementación del neoliberalismo como sistema económico y pensamiento político, causaron el aumento considerable de la pobreza, la quiebra de muchas industrias, la privatización de muchas otras, entre ellas una buena mayoría propiedad del Estado, la privatización de los bancos, el aumento del desempleo, la precarización de los salarios a causa del subempleo o la tercerización de la contratación, el incremento en la tarifas de bienes y servicios que pasan a manos de privados, etc. Todas estas medidas crearon un enorme caldo de cultivo de inconformidades y acrecentaron los motivos de rebeldía de la lucha guerrillera que aumentó su accionar, para lo cual los gobiernos implementaron diferentes planes y proyectos inmunitarios, entre ellos el Plan Colombia, lanzado por el presidente Pastrana (1998-2002), que permitió la intervención militar, política y económica de EE. UU. en el país. El plan aparentaba, al igual que en gobiernos anteriores, traer bienestar y estabilidad a través de la reactivación social y económica, la lucha contra el narcotráfico y el fin del conflicto armado. Sin embargo, en realidad fue un plan para militarizar al país, ya que el 85% de los recursos estaba destinado al fortalecimiento del aparato bélico, es decir, el Plan Colombia fue un plan para la guerra.

Otro programa fue el Plan Patriota del presidente Uribe Vélez, un plan militar muy extenso que buscaba “doblegar la voluntad de lucha de los grupos narcoterroristas” —nombre dado en esta época a los grupos guerrilleros—. Este mecanismo inmunitario hizo parte de la Política de la Seguridad Democrática, la cual establece que:

Todo el aparato estatal y la población deben estar al servicio del esfuerzo militar y político del Estado para derrotar a los terroristas y se debe otorgar los más amplios poderes a las Fuerzas Militares para vencer al “enemigo terrorista”. Debe reajustarse los recursos judiciales, las facultades de la Corte Constitucional y de los órganos de control del Estado para que no sean un obstáculo de la acción del Poder Ejecutivo en la guerra contra el terrorismo. La política de seguridad democrática implica entonces el rediseño del Estado y una militarización de la sociedad (Comisión Internacional de Juristas, 2005, p. 16).

Esta política instituyó un pensamiento dicotómico amigo-enemigo que buscaba desterrar todo opositor a su noción de “cuerpo social”, castigar a los insurrectos (Betancur, 2006, p. 182) y estigmatizar a los revoltosos; además entronizó un modelo de Estado “comunitario”, no en el sentido de la *communitas* de Esposito, sino uno “neocorporativista” que privilegia relaciones económicas y políticas “entre un número relativamente reducido de grupos o gremios y el Estado” (Peña, 2006, p. 143) para obtener dividendos.

Los pensamientos inmunitarios que se desprenden de los anteriores planes de gobierno tienen todo que ver con los de la obra de Lozano. Para acabar con las oleadas de enraticados que amenazan el *statu quo*, se involucra a la sociedad civil en el conflicto (en Lozano se obliga a los ciudadanos a participar en la caza diaria de ratas), se ponen al servicio de la guerra las otras ramas e instituciones del Estado (en la obra participan ejecutivos, científicos y militares), se amplían los poderes de las FF. MM. y se emplea toda la fuerza “tóxica” que se tiene a disposición, incluyendo el poder paramilitar (en Lozano se implementa el “Proyecto P”). Sin importar las vidas que deban ser sacrificadas en esta empresa, lo importante es que quede en pie la élite gobernante.

La inmunización social

Si bien los cuerpos infectados (físicos y sociales) representan por sí mismos la amenaza, el terror viene en realidad con el contagio —la posibilidad de verse convertido en un otro expropiado de su propio cuerpo o, para el caso de las obras, de su propio pensamiento—, con la infección por la rabia del “populacho” que clama por sus derechos, por la comunidad y lo comunitario, a la vez que se opone a lo privado, lo individual y elitista (en Buenaventura), o con la rabia de las fuerzas disidentes que contaminan al pueblo con sus ideas comunistas (en Lozano). Por esto, el deber de los dirigentes siempre será implementar la cura para la enfermedad social, con el fin de que el “estado de las cosas” se restituya, vuelva a su origen, que lo reconocido como propio siga siéndolo, mientras lo ajeno, lo conspirativo, debe ser expulsado con tal de evitar cualquier desviación del cauce que se ha trazado en pro del “bien común”. De este modo, “La enfermedad, el virus que vive entre nosotros, es el modo de nombrar y de narrar ese descentramiento” (Giorgi, 2009, p. 30), esa inestabilidad de un Estado instituido.

Como hemos visto a través de los personajes de las obras, aunque los pensamientos inmunitarios son diversos, todos ellos concuerdan en la aniquilación de aquello que amenaza “lo propio”, el bienestar establecido, la salud general de Estado. Eso es lo que discuten las obras de Buenaventura y Lozano, el pensamiento inmunitario de los gobernantes del país. En la primera dramaturgia, la amenaza del enraticamiento social es un problema de Estado, ya que el número de los no privilegiados, los que están fuera del “club”, de la élite, crece exponencialmente cada día obligando a los privilegiados a combatir su proliferación con el “poder mortal de los venenos y

los disparos”. Sin embargo, ninguna táctica funciona porque al parecer se está propagando otra cepa más agresiva que la anterior, la que llega a las clases altas bajo el rostro de la corrupción, la avaricia y el ansia de poder. Así, a mayor pobreza de los no privilegiados, mayor riqueza de los privilegiados. A mayor miseria, mayor ruindad. La enfermedad permanece. Es la rueda sin fin en la que corre la rata en su propia jaula.

En el segundo caso, el de la obra de Lozano, el pensamiento inmunitario del primer presidente, el Presidente X, quien promulga que “la paz se obtiene cuando las instituciones aterran y disuaden al delincuente y ganan la confianza ciudadana” (Lozano, 2008, p. 199), expresa un pensamiento ofensivo, guerrerrista, que busca inyectar el antivirus del terror ante la amenaza que representan esos “grupúsculos armados que se reproducían a una velocidad tan asombrosa como la de los roedores” (p. 199). El pensamiento del detective Guerra Lamprea, quien les exige a sus subalternos resultados positivos o “mejor que ni regresen” (p. 198), expone un pensamiento pragmático y materialista, en el que lo importante son los resultados. De estos dos planes, el mecanismo disuasivo del terror y la meta de una ejecución efectiva, se da la implementación del “Proyecto P”, el cual falla rotundamente, ya que empeora la infección y termina enrateciendo a toda la sociedad.

La inmunización social que propone la obra de Lozano remite a la realidad colombiana que bajo la Seguridad Democrática implementó una política de guerra contra la amenaza terrorista, en la que se exigía, al igual que en la obra, “mano recia”, la cual fue criticada duramente por su exigencia de eficacia a los soldados combatientes al pedir resultados positivos en número de bajas al enemigo, lo que provocó que estos recurrieran a ejecuciones extrajudiciales de civiles para pasarlos por combatientes, fenómeno bautizado con el eufemismo de “falsos positivos”. También el hecho de concederle poderes amplios a las FF. MM. endureció la guerra y amplificó el virus del paramilitarismo que ya venía en ascenso. Sin embargo, a diferencia de la obra de Buenaventura, en la que todos resultan enratecidos, en la de Lozano quedan en pie Miguel y la esposa del presidente con el proyecto de las zonas seguras; los dos que siempre pensaron salvarse a sí mismos sin importan cuantos otros tuvieran que morir. Esta situación nos plantea la existencia de una especie más infecciosa y devoradora que la de la rata, a saber, la de este hombre-élite que “encontrará siempre cómo depredar y vencer”, y lanza una grave pregunta: “¿Pero a qué costo y hasta cuándo?” (Lozano, 2008, p. 210).

Conclusión

En las obras de Buenaventura y Lozano, la nación colombiana se dibuja como una sociedad infecta por la rabia, una enfermedad que obliga a luchar unos contra otros, que parece incurable a medida que una cepa más fuerte sucede a las otras, y que, ante la falta de un tratamiento, empuja a los ciudadanos al aniquilamiento del otro. En ellas, el “sentimiento desesperanzado de sentirse envuelto en un proceso de deshumanización, exacerbado por el constante sitio de la muerte” (Rizk, 2018, p. 182), pone en marcha el pensamiento inmunitario que imagina los planes más macabros para acabar con los enraticados, para expulsar aquello que amenaza el cuerpo social, aunque, como en la vida real, tal protección inmunitaria resulte más peligrosa que el mismo mal y acabe con todo aquello que se pretendía proteger.

Estas obras aluden también a los procesos de inmunización social que ha sufrido Colombia en las últimas décadas y en el presente, con el asesinato de los líderes sociales, comunitarios y defensores de derechos humanos, y ahora con los jóvenes de la primera línea, considerados una especie de “nueva peste” para el *statu quo*, ya que estos abogan por la comunidad, por los desposeídos, por la restitución de derechos como la tierra, la salud, el trabajo y la educación. Derechos que se encuentran en manos privadas a causa del sistema neoliberal que privatizó recursos y servicios y produjo el acaparamiento de tierras para su fetichización y el servicio de las multinacionales que satisfacen el mercado global. En el mundo actual se han desvanecido los pensamientos del vivir “con” y “en relación al otro”, del intercambio recíproco y de la identidad en común (de la *communitas*), ya que se “ha tendido a excluir el bien común, esto es, el de todos, o al menos a reducirlo cada vez más en favor de una dialéctica entre lo privado y lo público destinada a ocupar progresivamente toda la escena social” (Esposito, 2018, p. 12).

El panorama de la sociedad colombiana que capturan los autores es el de una sociedad en desequilibrio abismal entre quienes tienen privilegios de clase y patrimonio, las élites corruptas y aquellos que no poseen nada. Un panorama que figura un retroceso, una sensación de que allá afuera no hay nada más que un ideal de consumismo excesivo y acaparamiento globalizado que “favorece las opciones autoritarias que se imponen por todas partes” (Alba, 2017, p. 34) y alimenta odios e injusticias.

A través de la metáfora, las obras *Proyecto Piloto* de Enrique Buenaventura y *Proyecto P* de Enrique Lozano representan la realidad colombiana de sus respectivas

épocas, y describen un panorama de una élite gobernante infecta por el poder, la corrupción y la deshumanización que ve al “otro” —al despojado y al disidente— bajo una mirada paranoica y conspirativa que la lleva a defenderse de una posible usurpación de su poder, la amenaza de la infección. En estas, la ficción vírica expone los diferentes pensamientos inmunitarios presentes en la sociedad colombiana, los cuales acarrearán una política de la muerte y manifiestan un espíritu destructivo que provoca múltiples violencias, entre otras la estatal y paraestatal, la ideológica, la política y la socioeconómica. Buenaventura y Lozano critican precisamente esas violencias y ese planteamiento destructivo de la sociedad que no permite acoger al otro. Si, como dice Esposito (2009b), “nuestras sociedades lograran acoger y proteger más, justamente a quien es más ajeno y a quien es más indefenso, como lo es precisamente un niño que está por nacer, nos encontraríamos seguramente en un mundo mejor” (p. 138).

Referencias bibliográficas

- Alba, S. (2017). Retrocesos, repeticiones y restas. En *El gran retroceso* (pp. 17-34). Bogotá: Planeta.
- Betancour, M. S. (2006). Del Estatuto de Seguridad al estado comunitario: veinticinco años de la criminalización de la protesta social en Colombia. *OSAL, Observatorio Social de América Latina* VI (19), pp. 179-185.
- Buenaventura, E. (1997). *Proyecto Piloto*. En *Teatro Inédito* (pp. 513-550). Bogotá: Presidencia de la República.
- Calvo, H. (2008). *Colombia, Laboratorio de embrujos. Democracia y terrorismo de Estado*. Madrid: Foca.
- Carrizosa, J. (2003). *Colombia de lo imaginario a lo complejo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Comisión Internacional de Juristas. (2005). *Colombia, socavando el estado de derecho y consolidado la impunidad*. Bogotá: CIJ.
- Esposito, R. (2009a). *Immunitas: Protección y negación de la vida*. Buenos Aires - Madrid: Amorrortu.
- Esposito, R. (2009b). Biopolítica y Filosofía (entrevistado por Vanessa Lemm y Miguel Vatter). *Revista De Ciencia Política* 29 (1), pp. 133-141. Recuperado de <http://ojs.uc.cl/index.php/rcp/article/view/11180> [26.10.2021].
- Esposito, R. (2018). Inmunidad, comunidad y biopolítica. *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research* 1 (182), pp. 1-13.
- Gilhodes, P. (1986). El 9 de abril y su contexto internacional. *Anuario colombiano de historia social y de la cultura* 13-14, pp. 239-260.

- Giorgi, G. (2009). Después de la salud: la escritura del virus. *Estudios: Revista de investigaciones literarias y culturales* 17 (33), pp. 13-34
- Guerrero, J. (2014). *El proceso político de las derechas en Colombia y los imaginarios sobre las guerras internacionales 1930-1945*. Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Indepaz. (2021). *Boletín paro nacional 2021. Cifras de la violencia*. Recuperado de <http://www.indepaz.org.co/wp-content/uploads/2021/06/Bolet%C3%ADn-Indepaz-Cifras-Paro-Nacional-15-06-2021.pdf> [15.06.2021].
- Lozano, E. (2008). *Proyecto P*. En *Teatro Escogido. Antología* (pp. 147-210). Cali: Universidad del Valle.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- Peña, V. (2006). La política comunitaria de Uribe Vélez. *Derecho y Realidad* 7, pp. 139-152.
- Pérez, A. (2015). Enrique Buenaventura y su obra Proyecto Piloto. *Dimensiones* 35, pp. 6-8.
- Ramírez Bacca, R. y Marín Arenas, L. D. (2015). Seguridad e Ideología en Colombia, 1978-1982: análisis crítico del discurso de Julio César Turbay Ayala. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras* 20 (2), pp. 241-269.
- Rizk, B. (2018). Modernity in crisis: Enrique Buenaventura and the New theatre. En *Theatre and Cartographies of Power: Repositioning the Latina/o Americas* (pp. 173-185). Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Sánchez, R. (1989). *Historia política de la clase obrera en Colombia*. Bogotá: La Rosa Roja.
- Viviescas, V. (2008). Tensión corrosiva del material y del fragmento en la escritura dramática de Enrique Lozano. En E. Lozano. *Teatro Escogido. Antología* (pp. 7-18). Cali: Universidad del Valle.

EL ARTILUGIO DE UN RELATO POLICÍACO INTERCALADO EN *EL SÍNDROME DE ULISES* DE SANTIAGO GAMBOA*

THE TRICK OF AN INTERPOLATED
DETECTIVE STORY IN *EL SÍNDROME DE ULISES*
BY SANTIAGO GAMBOA

Álvaro Antonio Bernal¹

* Artículo derivado de recientes investigaciones sobre la ficción policial, la narrativa urbana y la representación literaria del inmigrante colombiano.

Cómo citar este artículo: Bernal, Á. A. (2022). El artilugio de la inclusión de un relato policíaco intercalado en *El síndrome de Ulises* de Santiago Gamboa. *Estudios de Literatura Colombiana* 50, pp. 127-144. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n50a07>

¹ <https://orcid.org/0000-0001-5053-7568>
aab52@pitt.edu
University of Pittsburgh at Johnstown,
United States

Resumen: Santiago Gamboa establece en la novela *El síndrome de Ulises* una estructura enunciativa, liderada por la voz de un narrador en primera persona que relata sus aventuras como inmigrante colombiano marginal en una París realista y poco convencional. Dentro del marco de la novela, se inserta un relato policíaco intercalado que resulta ser clave para mantener la atención del lector. En este artículo se propone que tal artilugio juega a ser un recurso narrativo que evoca una digresión, en la cual se configura una vertiente textual perteneciente al género negro.

Palabras clave: Santiago Gamboa; literatura colombiana; *El síndrome de Ulises*; relato intercalado; ficción policíaca.

Abstract: Santiago Gamboa establishes in his novel *El síndrome de Ulises* a narrative structure led by a first-person narrator, who recounts his adventures as a marginal Colombian immigrant in a realistic and unconventional Paris. Within the framework of the novel, an interpolated crime fiction story is incorporated as a key to maintain the reader's attention. In this article, it is proposed that such a strategy plays at being a narrative resource that evokes a digression in which a textual trend, belonging to the crime fiction, is set up.

Keywords: Santiago Gamboa; Colombian Literature; *El síndrome de Ulises*; Interpolated Story; Crime Fiction Narrative.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez

Recibido: 10.08.2021

Aprobado: 05.10.2021

Publicado: 17.01.2022

Copyright: ©2022 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](#)



Exordio

La estructura de la novela de Santiago Gamboa descansa en una narración que se glosa por medio de un narrador-protagonista, el cual establece como eje temático principal sus afugias y penas en medio de una ciudad beligerante y agreste. La trama se desarrolla de manera episódica y en ella el protagonista, un joven colombiano, aspirante a escritor, choca con la realidad de una París frecuentemente estereotipada con el cliché de la intelectualidad, la alta cultura y la distinción, estereotipo este que tiene orígenes desde siglo XIX:

París era el lugar mitificado por el intelectual de fines del siglo XIX (hasta avanzado el XX), reservado no solo a burgueses sino a aquellos que pudieran alejarse de la estrecha sociedad de la época para abrirse a la modernidad en lo metropolitano y cosmopolita. El imaginario poco ha cambiado; en el mundo artístico e intelectual se sigue buscando en Europa ese “centro ausente” que formó parte de “la cotidiana imitación” que alimentara las fantasías del pasado y que diera paso en Latinoamérica, entre otras, a las llamadas novelas de artista (Giraldo, 2008, p. 95).

Pues bien, la capital francesa en la novela no calza con la superficialidad con la que sus descripciones habituales ayudaron a construir un espacio artificial e ilusorio. Por el contrario, la llamada “ciudad luz” se convierte en un lugar que solo les ofrece a los inmigrantes pobres tristezas, desgracias y miseria. Ya dentro del armazón de la novela, se evidencia una ramificación narrativa que se lee e interpreta como aquel recurso literario de la inserción de un relato relacionado con la trama, pero que se podría asumir como independiente o, digamos, con vida propia. Tal historia transcurre anexa al desarrollo de los eventos que le suceden al protagonista, pero por momentos llega a tomar gran relevancia. Esa inserción narrativa de corte policiaco presenta elementos que hacen variar la diégesis de la novela;¹ introduce piezas de suspenso y misterio al marco temático; y, principalmente, establece una relación dialógica, suscrita a una nueva perspectiva con respecto al núcleo de hechos que relata el narrador-protagonista.

En consecuencia, resulta importante fijar la atención en los momentos, los tiempos, los escenarios y el contenido de esa historia intercalada que obviamente hacen parte de la trama general, pero juegan a ser un artilugio del autor. Esta estra-

¹ En este estudio asumo y empleo indistintamente los términos “novela policiaca” y “género/ novela negra”, usados en el texto fundacional de Hubert Pöppel (2001, p. 4).

tegia narrativa es usada principalmente como una herramienta más para sostener la atención y el interés del lector dentro de toda la escenificación y el acontecer de la novela. Siguiendo ese camino, me interesa examinar tal procedimiento desde la perspectiva formal como maniobra literaria y, a la vez, como parte sustancial dentro de la trama de la novela. Para tal fin, me propongo deconstruir la narración interpuesta con el propósito de concentrarme en ese nuevo espacio textual y profundizar en algunos análisis pertinentes.

Es importante situar el contexto de la novela de Gamboa y entender que las relaciones interdiscursivas de la misma, principalmente a partir de la voz del narrador y las de los otros personajes —en particular las que se leen desde la historia interpolada—, crean una relación entre tiempo y espacio (cronotopo según Mijaíl Bajtín) que dialogan entre sí. Por lo tanto, el texto ofrece una lectura desde variadas posiciones enunciativas. El tejido de la historia surge con los recuerdos del narrador que rememora una etapa de su vida aciaga en términos materiales, pero rica en experiencias de vida y aventuras. Con base en esos momentos, el lector es sumergido en tiempo presente como testigo de tales dramas y sucesos, y en esa medida se le hace partícipe de un relato alterno, temporalmente hablando, acerca de un hombre conocido por el narrador que desaparece misteriosamente. Aquí podemos ver que el cronotopo bajtiniano encierra varios matices temporales y espaciales que, a su vez, amarran ciertos momentos clave para el desarrollo de la historia. Recordemos que para Bajtín la identificación del cronotopo, ese concepto en donde se formula el ejercicio y función del tiempo y el espacio dentro de una ficción, resulta ser la matriz o el foco de los principales hechos argumentativos de cualquier obra. Hablo de lo que él enunciaba como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtín, 1989, p. 237). Esta categoría bajtiniana me sirve como marco referencial para observar las diferentes capas del texto y, aunque mi objetivo no es hacer un análisis basado en su teoría, sí resulta relevante para una lectura rigurosa de la novela. En esa dirección, la identificación de intervalos esenciales dentro del texto, como aquel en el que se desprende el relato interpolado, resulta enriquecedor no solo como juego narrativo formal usado por el autor, sino como aproximación a la complejidad discursiva de la novela. En ese sentido, hablaré de los nudos temáticos de la obra como abre bocas del análisis, para posteriormente teorizar sobre el tema del relato intercalado y finalmente discutir su importancia dentro de la novela.

Nudos temáticos

Presentado lo anterior, que sirve de apertura al objetivo que me interesa, examinaré brevemente el texto a partir de cuatro puntos que funcionan como ejes temáticos dentro de la estructura de la historia y que, a su vez, sirven para sostener y articular toda la trama. Ellos actúan como puntos de partida para entender el texto y referenciar aspectos generales de la obra que sirven al lector de guía. En principio, Gamboa maqueta su trabajo de manera general por medio de sus anécdotas en París. En ese punto, se identifica una relación entre autor, narrador y protagonista que no está totalmente evidenciada en la novela (aparente relato autobiográfico) pero que sirve para desplegar un anecdótico de hechos de vida narrados en primera persona. A partir de ahí, se mencionan lugares de la capital francesa; aparece la París como personaje que vive y se relaciona con sus habitantes. Una urbe de múltiples rostros que no se deja ver como un fondo decorativo, sino que también interactúa como un personaje más de la historia. En ese sentido, *El síndrome de Ulises* funciona como una novela urbana, con un muestrario amplio de lugares icónicos de París, espacios identificables dentro del mapeo de la ciudad, en los que se describen bares, parques, centros culturales, barrios y avenidas.

Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, como explican todos los libros de historia de la economía, pero estos trueques no lo son sólo de mercancías, son también trueques de palabras, de deseos, de recuerdos (Calvino, 1994, p. 15).

Es esa, quizá, una de las primeras aspiraciones de Gamboa: explayarse en su conocimiento factual de la ciudad, mostrarla como un ente que por momentos vibra, se duele, brilla, intimida y no descansa. La idea es darle ciertas cualidades y defectos humanos a un lugar que por su historia y su amplia reputación parece tenerlos. Vivir en París, así sea como un inmigrante marginal de un sector periférico, da la apariencia o brinda una pose de mundo, acaso un bálsamo de *high culture* que muy pocos lugares del mundo otorgan. Lo anterior, aunque suene superficial, continúa teniendo tal efecto en el imaginario colectivo.

En segunda instancia, dentro del planteamiento de la novela y para los personajes principales, surge la intención de nutrir el argumento con el elemento erótico dentro de una París que aparentemente exigiría tal condición por su cliché de lugar romántico ampliamente tipificado dentro de su historia literaria. Basta recordar, por

ejemplo, aquellas legendarias novelas autobiográficas de Henry Miller,² en particular *Trópico de Cáncer* (1934), ambientada en la París de 1930, en la que Miller describe de manera explícita —también en primera persona— numerosos encuentros eróticos, que parecen haber influenciado a Gamboa en la escenificación del lugar de las faenas sexuales de su protagonista y en el estilo detallado de las mismas.

Sin duda, esta aproximación del escritor colombiano permite identificar un cronotopo que hace que Gamboa divague en sucesiones de tiempo y espacio, esparcidas en continuas sesiones sexuales en las que el narrador se consume y sumerge cuando conoce a Paula, una colombiana adinerada y liberal (único personaje antagónico en la novela)³ que lo lleva a conocer y vivir los placeres de la carne sin ninguna inhibición. Son muchas las páginas en las que se narran los encuentros con esa bogotana que frecuenta amigas que disfrutaban de su sexualidad abiertamente. El narrador participa de esos juegos amorosos en los que la dimensión tiempo-espacio asume otras realidades. Noches de París en medio de la pobreza, mendicidad y hambre, pero a las cuales se juxtaponen escenas de cama tanto convencionales como extravagantes que trasladan al lector a otra dimensión en la cual queda en el olvido el frío cemento de las calles, la delincuencia y la escasez. Con Paula se salta a una nueva temporalidad, a un espacio de fantasías y de lujos. Con ella también se contrasta la vida de aquellos inmigrantes desamparados: “sudacas” malvivientes, rusos traficantes, africanas y rumanas que se prostituyen a orillas del Sena, mientras el narrador es testigo simultáneamente de las artes amatorias de una joven que lleva una vida de opulencia y que no sabe qué hacer con su dinero y su insurrecta libido.

En tercera instancia, un punto insalvable en la novela de Gamboa es el momento en que indica la causa del exilio de algunos personajes colombianos en Europa, en este caso en Francia. Es allí en donde se toca la problemática social y económica colombiana y la danza de una guerra crónica que ha expulsado a millares de colombianos al exterior, debido a la violencia política que siempre ha estado presente. Este tema ha sido de frecuente inclusión en nuestras letras desde tiempos memoriales:

² El escritor norteamericano es citado varias veces en la novela, por ejemplo cuando Paula le cuenta al narrador acerca de una de sus aventuras sexuales con un desconocido al que, por mera curiosidad y adrenalina, termina cobrándole (Gamboa, 2005, p. 107).

³ Hablo aquí de “antagonismo” pensando en Paula como un personaje que se opone a la realidad de la mayoría de los demás en el texto. Una mujer colombiana de familia acomodada que disfruta su estadía en París, estudiando y explorando a su antojo su sexualidad sin ninguna limitación moral ni material.

La violencia social colombiana ha sido un tema recurrente en nuestra literatura. Desde las novelas que se referían a las guerras civiles del siglo XIX, pasando por la centena de textos narrativos que enfrentaron el asunto de la Violencia de los años cincuenta y la literatura que dio cuenta del conflicto en los años setenta y ochenta, hasta la nueva narrativa colombiana que se remite a la violencia actual (haciendo énfasis en el fenómeno del narcotráfico y el sicariato), los escritores colombianos se han empeñado en revisar, recrear, indagar, explorar el fenómeno (Osorio, 2005, p. 178).

En consecuencia, Gamboa construye en su novela una buena parte de los personajes de origen colombiano basándose en la realidad nacional; hombres y mujeres que se vieron abocados a salir del país e iniciar una nueva vida en un espacio que aparenta ser idílico, pero que en realidad es áspero e indolente con su presente. El texto, entonces, cumple con el compromiso de vincular la realidad colombiana con la vida de los personajes que ahora, alejados de ella, la siguen enfrentando de otra manera. Esto se puede notar desde el inicio del texto con la pareja exguerrillera exiliada en París y que acoge al narrador en dicha ciudad:

Rafael y Luz Amparo se encontraron después de muchos meses en el aeropuerto de Bogotá. Cuando les quitaron las esposas, a las puertas del avión, se dieron un abrazo y fueron a sentarse agarrados de la mano. Eran libres, a condición de irse del país por el que habían luchado y por el que estuvieron a punto de morir. Se fueron sin ver antes Cali ni sus familias, no pudieron despedirse de sus amigos ni tomarse una última lulada con pandebono en la sexta, oyendo música y viendo pasar la gente. Nada de eso pudieron hacer Rafael y Luz Amparo y por eso sentían dolor al hablar de Colombia. En las fiestas, con otros latinoamericanos, se entristecían escuchando la letra *Todos vuelven* de Rubén Blades (Gamboa, 2005, p. 18).

Por un lado, recuerdan y reflexionan acerca de ese complejo pasado que los hizo salir y que sigue siendo una sombra que jamás se va a disipar. Por otro lado, conviven con el hecho de enfrentarse a otra violencia representada en el racismo, la impericia al momento de hablar correctamente el nuevo idioma, la mirada prejuiciosa y de soslayo de quienes los observan como ciudadanos mendicantes de segunda categoría y la impotencia de no ser aceptados.⁴

Finalmente, acerca de los hechos y el espacio de la novela, se podría sugerir como una primera conclusión el descubrimiento de una puesta en escena de una ciudad que se observa a lo lejos como meca, oasis cultural y laboral, y que se sigue viendo como gran destino para muchos despatriados del mundo. Es la metáfora de

⁴ Encuentro válido nombrar como historia análoga, en cuanto al fenómeno de la inmigración de colombianos o latinoamericanos en Europa, la novela *Transterrados* de Consuelo Triviño, escritora colombiana residente en Madrid. En esta novela, publicada entre 2018 y 2019, se narran las vivencias de los inmigrantes en el contexto español bajo una perspectiva ficcional pero también con un trasfondo autobiográfico.

la “tierra prometida” que solo lo es para algunos pocos. Como se lee en la novela, más que alegrías, ese sueño dispara balas cargadas de tragedias para todos los pobres que arriban a ella, como se observa en uno de los relatos de una inmigrante senegalesa que termina envuelta en el negocio de la prostitución:

Yo estudié el bachillerato e hice un curso de enfermería en la universidad. Trabajé en un dispensario de salud con las monjas francesas, conocí la lepra y el dengue, pero no pude progresar. Gracias a ese trabajo logré un visado de turismo y aquí estoy desde el año pasado, pero no sé qué va a ocurrir. Si la policía me detiene no tengo qué mostrarles y me deportarán, por eso hay que hacer la mayor cantidad de dinero, ¿entiendes? Nunca trabajé con mi cuerpo en Dakar, pero tuve varios hombres. [...] Los franceses se llevaron las riquezas de nuestro país y nos abandonaron. Dejaron el idioma y una estructura colonial endeble, casas solariegas y portales grandiosos. Hoy las gallinas se pasean por esos portales y en las ventanas hay ropa colgada. Hoy nos desprecian (pp. 79-80).

Bajo esa perspectiva, el problema no es solo de los colombianos —núcleo principal de los personajes—, sino que es una constante para cualquiera que sea pobre y emigre: africanos, asiáticos, europeos del este y latinoamericanos en general. Todos pertenecen a una misma marginalidad y cuentan con pocas diferencias; todos tienen un relato amargo que contar, que algunos vivieron y otros todavía siguen sufriendo. El problema no es solamente ser colombiano, senegalés o norcoreano, el drama es simplemente ser pobre y llegar a París (o cualquier otra ciudad quimera) para supuestamente propagar esa pobreza, como lo expresaría cualquier francés conservador y xenófobo. En ese aspecto, comparto la tesis de Adela Cortina (2017) cuando afirma refiriéndose a los inmigrantes en Europa que “el problema no es entonces de raza, de etnia ni tampoco de extranjería. El problema es de pobreza. Y lo más sensible en este caso es que hay muchos racistas y xenófobos, pero aporófbos, casi todos. Es el pobre el que molesta” (p. 22).

Relato intercalado

Dice Carlos García Gual (1990), ilustrando la función y ubicación de los relatos interpolados en la literatura, que se trata de minúsculos espejos, minipinturas específicas sabiamente ubicadas dentro de la extensión de un gran cuadro que resaltan un hecho similar al que representa el pintor en todo su lienzo:

En las telas de algunos primitivos flamencos vemos que el pintor ha situado, en un lugar destacado del cuadro, un pequeño espejo que, desde su propio ángulo, refleja, en tamaño menor y con su propia perspectiva, una escena semejante a la que nos presenta el artista en su pintura [...]. Algo parecido sucede, no en una pintura sino en un texto narrativo (p. 15).

García Gual amplía su comparación afirmando que los relatos intercalados pueden tener un formato diverso, pero cuentan con una función semejante dentro de la “obra mayor que los enmarca” (p. 22). Lo que propone el investigador, a través de un paralelismo gráfico entre dos manifestaciones artísticas (pintura y literatura), es una clara aproximación a la representación, de manera didáctica, del empleo y aplicación de esta herramienta narrativa.

Si nos enfocamos en representaciones legendarias de dicho tipo de recursos, tendremos que mencionar los ya clásicos relatos interpolados o interpuestos de la primera parte del *Quijote* (1605), en los que surgen historias de corte amoroso que interrumpen momentáneamente el desarrollo de las aventuras del protagonista, pero a la vez crean un vínculo entre la narración principal y estas micropinturas literarias. Hablo esencialmente del episodio pastoril de Marcela y Grisóstomo, la larga e interrumpida narración de *Cardenio y Luscinda*, la *novella* italiana del *Curioso impertinente*, la novela morisca del *Capitán cautivo*, e incluso la novela picaresca del galeote *Ginés de Pasamonte*, personaje que en un capítulo menciona que está escribiendo su propia autobiografía.

En todas estas narraciones anexas se presentan paralelismos temáticos con respecto al núcleo narrativo principal del libro; se crean puntos de contacto que se entrelazan entre sí (amor, muerte, traición, desencuentros sociales y religiosos, etc.); además, el autor se suscribe en cada una de ellas a un género o subgénero particular (picaresca, pastoril, morisca, *novella* italiana), haciendo un sobresaliente recorrido estilístico. Cervantes, desde luego, conocía la técnica antigua del entremés que le brindaba a la obra pluralidad y variedad, y al espectador, entretención y suspenso:

La elección de dicho modelo se justifica plenamente, pues Cervantes, consumado entremesista y dramaturgo, conocía muy bien, no sólo el arte del entremés, sino su función de interludio separador, ubicado entre los actos de la comedia, y, seguramente por eso, adaptó tal peculiaridad dramática a la configuración formal de su gran novela, construyendo una suerte de entreacto, una pausa para realzar con más énfasis su carácter de marca constructiva (Rey Hazas, 2013, p. 193).

A su vez, si nos remitimos a épocas anteriores a Cervantes, nos tendremos que referir al *Decamerón* de Bocaccio (c. a. 1470), en donde la inclusión de varias narraciones de fácil identificación quiebra los límites entre tiempo y espacio, creando una perspectiva perenne. Al respecto, María Hernández Esteban (1992) afirma que el modelo

finito de una narración se trasgrede a partir del “género de colecciones de cuentos”, aseverando que la inclusión de relatos en una narración es uno de los procedimientos creadores que rompe esa idea de finito en un texto:

Esta apariencia [finita] la producen determinados procedimientos compositivos de los que la inserción es tal vez uno de los más destacados, por los mecanismos de repetición, relación, paralelismo, equivalencia, correlación, analogía, reflejo o auténtica puesta en abismo que la inserción puede llegar a desencadenar, además del valor simbólico que el propio procedimiento en sí mismo asume al demostrar la función simbólica que la palabra y el acto mismo de la narración cumplen respecto a la realidad (p. 29).

En otras palabras, el componente de la inmersión de un relato, en este caso intercalado o interpolado, amplía el espectro de cualquier narración, pues gracias a esta vertiente o desviación como estrategia narrativa surgen nuevas extensiones o espacios que a su vez generan originales e inéditas relaciones de tiempo y espacio (cronotopo). María Hernández Esteban ilustra tal condición narrativa cuando dice sobre la estructura de *El Decamerón*, que:

[...] el autor les cuenta a sus lectoras, las *amorse donne*, (y este sería el primer nivel de enunciación) que un narrador les cuenta a otros nueve receptores (y sería el segundo nivel) que sucedió una vez que un personaje le[s] dijo a otros (y este sería el tercer nivel), desde donde es posible además pasar a otros niveles, multiplicando la subdivisión (pp. 29-30).

En esta instancia se presenta una serie de espejos que suscitan una correspondencia atrayente, es decir, un juego de voces, una amplitud de relaciones espaciotemporales. En consecuencia, el texto cobra una complejidad o densidad narrativa en cuanto al juego de la autoría (quién habla a quién) y, a la vez, genera un interés respecto a la yuxtaposición de relatos que brindan nuevas voces o perspectivas. Lo anterior solo se refiere a la parte formal y técnica en cuanto a la estructura y andamiaje de un escrito, sin pensar en el valor argumentativo o temático de la trama que dicha estrategia puede también forjar. Así pues, esta base teórica nos sirve de noción para adentrarnos en el estudio del relato incrustado que el autor colombiano interpone como una digresión o inciso.

Inserción de un relato intercalado en la novela de Gamboa

Santiago Gamboa fragmenta la novela a partir de tres capítulos, cada uno de los cuales agrupa una determinada serie de episodios: “Historias de fantasmas”, “Inmi-

grantes & Co” y “El síndrome de Ulises”. En la primera parte básicamente se contextualiza el texto: la causa de la llegada a París del narrador; aquellos compatriotas que lo ayudan a instalarse; su paupérrima situación económica; la aparición de Paula, la colombiana de buena familia que se convierte en su apoyo emocional; los primeros encuentros sexuales del narrador; sus inicios trabajando en un restaurante coreano, y en general todos los (des)encuentros que afronta por su condición. La segunda parte corresponde al *collage* de aventuras y descripciones de varios de los personajes inmigrantes (algunos menores), compañeros del narrador que por diferentes circunstancias se cruzan con él. Esta parte del libro es la más extensa porque supone construir la vida de muchos de ellos y la conexión que se establece con la voz que narra todos los acontecimientos. Finalmente, el último fragmento de la novela advierte el despegar del narrador como escritor (meta del personaje y del mismo Gamboa durante su vida en Francia). Lo anterior se lee principalmente cuando Gamboa conoce al reconocido autor peruano, Julio Ramón Ribeyro, quien lo ayuda en sus inicios. A la vez, esta sección final tiene que ver con el angustiante desenlace de uno de los personajes más nombrados a partir de la segunda parte de la novela (el amigo coreano del narrador, Jung), que se ve obligado a suicidarse debido a su drama familiar. Este último acontecimiento, unido a las frecuentes desventuras de otros personajes, casa tanto con el título de la novela (corresponde también con la última parte del libro) como con uno de los objetivos del autor: narrar el crudo cuadro psicológico de muchos inmigrantes que viven y sufren en condiciones extremas.

Dentro de los disímiles hechos que rodean al narrador en sus peripecias por una París retratada a principios de la década del noventa por inmigrantes empobrecidos, asilados políticos, aventureros y demás, la historia central le abre camino a la exploración de la vida de un personaje colombiano que desde un principio llama la atención del protagonista:

A las reuniones de exiliados, tanto políticas de la Ciudad Universitaria como a las de los comités, que eran en el número siete de la rue des Evêques, un edificio de seis plantas enteramente habitado por colombianos, en Gentilly, asistía un extraño personaje. Podría tener unos cincuenta años y era muy delgado, de pelo negro y bigote, un cepillo debajo de la nariz y un aspecto similar al del personaje Don Chuma en la tira cómica *Condorito*, para quien la conozca, aunque un poco bajo, con la espalda arqueada y las manos hundidas en los bolsillos de una chaqueta gris, una de esas chompas que llevan el nombre de universidades de Estados Unidos y que estuvieron de moda hace un tiempo. Más adelante supe su nombre de pila, que era Néstor, pero tuvieron que pasar varios meses antes de averiguar sus apellidos, que resultaron ser Suárez Miranda, Néstor Suárez Miranda (Gamboa, 2005, p. 43).

A partir de este fragmento, Gamboa inicia una serie de elucubraciones a través de su narrador con la idea de identificar a este hombre y rebuscar algo de su vida en la capital francesa. Es entonces, en el interior de la estructura de la novela, que el argumento modular toma una suerte de ramificación e incorpora digresiones que se observan de manera común e intencional en el desarrollo de la trama —vemos claramente también durante toda la novela otros recesos o derivaciones cortas que se injertan al núcleo narrativo—.⁵

Al respecto, Catherine Soriano (2005) teoriza sobre este tipo de intermisión narrativa cuando categoriza los relatos intercalados como digresiones “intrínsecas y extrínsecas” (p. 51). Al hablar de los primeros, y siguiendo la teoría de Víktor Shklovski planteada en *Sobre la prensa literaria* (1971), Soriano los define como textos adjuntos que se interpolan a la trama sin desprenderse de ella y presentan un nuevo material, deteniendo el curso de la acción. En cuanto a las digresiones extrínsecas, estas difieren de las primeras, pues “se interpolan en el curso del relato principal para crear un nuevo núcleo narrativo y [...] además, cumplen una función que consiste en la creación de contrastes, con lo que esto supone de enriquecimiento del texto literario” (Soriano, 2005, pp. 51-52).

En el caso que me ocupa, las dos categorizaciones parecen extremas y serían inexactas para tipificar el relato incrustado que analizo en la novela del escritor colombiano. El relato en cuestión comparte cualidades o características de ambas. Es un texto que cumple con la primera clasificación en cuanto a que no se aleja de la trama principal, va a la par y hace parte de ella, y a la vez ofrece “nuevo material” que por momentos interrumpe el curso de la historia autobiográfica del narrador-protagonista. Es ese narrador quien termina sumergiéndose en averiguaciones acerca de la vida de un desconocido, y en ese instante desvía la atención del lector que se interesa, desde luego, participando en el juego propuesto: ser un detective que inquiriere acerca del misterioso nuevo compatriota, Néstor Suárez. Pero el texto también converge con la segunda categorización “extrínseca”, pues de igual manera el texto derivado construye un núcleo narrativo alterno (o nuevo) que proyecta contrastes (diálogos) y enriquece la novela, brindándole una pluralidad de perspectivas.

En cuanto a la parte formal y estructural de la narración, en busca de la secuencia de este relato incrustado, hay que decir que en “Historias de fantasmas”, la primera parte del libro —en donde hay 23 episodios que no están enunciados sino

⁵ Uno de ellos es la historia iniciativa de Paula en la exploración de su sexualidad. Texto que describe en varias páginas una anécdota durante un crucero por el Caribe (Gamboa, 2005, pp. 38-43).

enumerados—, el relato interpolado de Néstor es enunciado ligeramente y aparece en los episodios 8, 19 y 21. Por el contrario, en el segundo capítulo o sección del libro, “Inmigrantes & Co” —en donde se leen 29 episodios—, la intensidad de esta historia crece y se centra dentro del marco de la novela. Ya en la segunda entrada, el relato cuenta con ciertas características de narración policíaca en la que el narrador asume un rol improvisado de detective al ver que nadie da razón de Néstor. Comienza entonces a indagar por el lugar donde reside; encuentra su apartamento y confirma que el lugar está inhabitado; toma la correspondencia de su buzón de correo hasta que, después de muchas conjeturas y pesquisas, ubica a uno de sus conocidos que resulta ser Gastón Grégoire, su amante ocasional. En esta segunda parte de la novela, el ímpetu del texto intercalado gana la atención del lector y se observa que la historia de Néstor Suárez se convierte en el hilo anexo narrativo de buena parte del texto, pues emerge en los episodios 2, 4, 8, 11, 14, 16, 20, 25 y 29. En esa dirección, es importante notar que Gamboa se vale de dos temas íntimos de la realidad colombiana como son la emigración (gran parte de ella basada en la problemática social y económica del país) y la violencia (tema reiterativo en nuestra literatura), para darle un envión a su relato intercalado dentro de una tradición del género negro que hasta la década del noventa era apenas conocido. En cuanto al tema, Hubert Pöppel (2001) comenta en su libro *La novela policíaca en Colombia*:

La conformación de una verdadera tradición del género negro empieza a vislumbrarse en los años noventa. No es la crítica y los investigadores los que andan en la vanguardia, sino los mismos autores. Casi exactamente la mitad de los textos que aquí se estudian para deliberar su pertenencia al género negro, se publicaron en los dos últimos lustros del siglo xx. Dicho en otras palabras: mientras que de los años cuarenta hasta los sesenta surgió, en promedio, cada tres o cuatro años un libro que de pronto pueda denominarse novela policíaca, y si esta cifra aumenta en los años setenta y ochenta a uno cada año, en los noventa se cuadruplica con cuatro textos cada año (p. 65).

Pöppel conoce bien la historia del género en Colombia y nombra a Gamboa como uno de aquellos autores que, en su momento, logró publicar una novela negra —*Perder es cuestión de método*— sin darle ambages o coqueteos a este tipo de narrativa, pues su publicación y recepción en el país era en ese entonces escasa y esto parecía desmotivar a los tímidos narradores del género en Colombia (Gamboa, 2003, pp. 65-66). En términos del armazón de *Perder es cuestión de método*, el investigador encuentra una diagramación clásica en lo que tiene que ver con un crimen o un potencial homicidio, un detective o un personaje que puede asumir ese rol, pistas reales y falsas, un proceso

de pesquisas y una solución (p. 213). Si seguimos ese modelo de la novela de Gamboa escrita en 1997, es claro que el autor, a través del relato perteneciente al *Síndrome de Ulises* que analizo, continúa con un tipo de armazón similar. Dentro del drama de los inmigrantes en París, el narrador se asume como un investigador improvisado que va en busca de un desaparecido (¿muerto?) a partir de la existencia de diversas pistas que hacen del hecho una investigación más atractiva para el lector, creando la atmósfera conforme a una pesquisa de este estilo, con la esperanza de llegar a una solución. Esto último juega a ser una sorpresa más porque, aunque se llega a entender la razón de la desaparición de Néstor, jamás se vuelven a tener noticias de él.

En consecuencia, la historia de Néstor ofrece una variedad de recursos narrativos por parte del autor, pues resulta ser un cuento interpolado que, sin desprenderse de la trama básica, le da pausa a la misma y presenta nuevas aventuras en las que el narrador se ve inmiscuido; pero, además, si se tomase como una aventura aislada, podría subsistir como un relato detectivesco, con protagonismo propio, acerca de la triste desaparición de un colombiano en París.

Resulta significativo considerar que los inicios de la historia de Néstor despegan con el propósito del protagonista por saber más de él. Es decir, el relato policíaco parte ya de una incógnita que se debe despejar. El acertijo de la desaparición de un personaje o la muerte de alguien es el típico protocolo con el que se le da inicio al misterio. Y, de esta manera, se contextualiza el caso de ese personaje que hay que descifrar. Todo, entonces, se desprende dentro de la trama de la novela por medio de la descripción de una reunión de colombianos en la que se organizan algunos eventos deportivos y recreativos con miras a generar fondos para comprar libros y tableros que se usarán en las clases de francés de algunos compatriotas. Entre las diferentes actividades, se programa un torneo relámpago de ajedrez, cuyo premio especial es una noche con Sophie, una de las potenciales profesoras francesas, que habla español y se muestra muy cercana a la comunidad colombiana en París. Vale clarificar que con una noche se entiende una cena, una velada amigable y quizá algo más que queda como una insinuación. El misterio surge cuando el narrador, que se inscribe en el torneo, nota que Néstor también hará parte del campeonato: “De lejos vigilé dónde ponía su nombre y al verlo me llevé una sorpresa, pues el tímido albañil lo escribió justo debajo del mío, en el torneo de ajedrez” (Gamboa, 2005, p. 46). Es aquí cuando Néstor toma protagonismo, se vuelve uno de los personajes clave de la novela. Investigar su vida,

secreta e impenetrable, se convierte en una línea temática sustancial dentro de todo el texto. El supuesto albañil colombiano silencioso, de manos curtidas y aficionado al ajedrez, se vuelve parte de un relato guadianesco. En el hilo narrativo aparece y desaparece, entregando a cuentagotas detalles de su existencia que evidencian la estrategia del autor de soltar paulatinamente nueva información acerca de él, inyectándole cada vez más elementos de suspenso a toda la trama.

En la novela, como era de esperarse, Néstor gana el torneo de ajedrez y en una escena final se aleja tímidamente con Sophie en busca de su premio. Y, desde ese día, de este personaje no se vuelve a saber más: “Se fueron hacia la puerta entre aplausos y frases pícaras. Sophie con una sonrisa alcohólica y él serio, con un extraño movimiento en la mandíbula, como si masticara sus propios dientes. Fue la última vez que los vimos” (Gamboa, 2005, p. 93).

Son muchas las aventuras a las que se enfrenta el narrador en su nuevo rol de investigador privado deambulando por una París marginal, muchas veces ayudado por Salim, un compañero de estudios árabe, que bien se convierte en su asistente durante su travesía. Pero, finalmente, el nudo del laberinto se desenlaza cuando se topan con Gastón Grégoire, el amante francés del colombiano. En uno de los múltiples encuentros con el protagonista impostado como detective, Gastón le narra que en una pelea callejera Néstor golpeó hasta dar muerte a un muchacho que había intentado, con otros más, violar a Gastón:

Uno de ellos me empujó contra un muro y me sostuvo las piernas, y luego, el que parecía ser el jefe, se acercó diciendo, te vas a acordar toda la vida de esta noche, maricón. Yo supliqué y lloré, pero el tipo se reía, hasta que les dijo, téngalo, pero un segundo antes de que me violara una sombra apareció en la esquina y en menos de un segundo los dos hombres que me sostenían rodaron por el suelo. Yo traté de correr, pero resbalé y lo vi. Era Néstor. La sombra que me había salvado, poseído de una extraña furia: su cara estaba descompuesta y sus ojos echaban fuego. Empezó a golpear al jefe hasta derribarlo, y una vez en el suelo estrelló su cabeza contra el asfalto. También golpeó al otro joven, tendido al lado, quien se quejaba dando gritos histéricos. Lo que más me aterró de Néstor fue el silencio. Golpeaba sin decir nada, ni un insulto o palabra, como si toda su energía estuviera concentrada en castigar al adversario. Entonces me acerqué y le dije, basta, ya está bien, pero él continuó golpeando hasta que el joven perdió el conocimiento, y Néstor siguió, manchándose las manos de sangre (p. 229).

A partir de ese desencuentro, se infiere que Néstor huye, pues piensa que a causa de esta acción es buscado por la policía. Pero tan solo en la última parte de la novela, el narrador devela que en la reunión con Sophie descubre en el apartamento de la fran-

cesa una fotografía del hermano de ella que, según ella misma, había sido asesinado impunemente en una calle de la ciudad. Nuestro detective deduce y ata cabos, ya que había visto una fotografía de periódico del joven muerto, suministrada por Gastón: el muchacho ajusticiado por Néstor y el hermano de Sophie son la misma persona y, la noche que la mujer le iba a dar el premio al ajedrecista, este huyó asustado al ver el retrato de su víctima:

[...] así que me levanté para ir al baño. Justo en ese momento Sophie pasó a mi lado y me dijo, entra al de mi cuarto que éste está ocupado, así que fui allí y observé la cama donde Néstor estuvo sentado y el baño donde ella preparó su show. En ese punto algo que estaba en la mesa de noche me llamó la atención. Fue un portarretratos con la foto de un joven. No me costó mucho esfuerzo reconocer el mismo rostro del recorte de *France Soir*. Era el joven asesinado, el muchacho que agredió a Gastón y que Néstor destrozó a golpes. ¡Esto fue lo que vio antes de irse! Reconoció la foto y se alejó, huyó de este lugar, y decidió desaparecer... Es el cadáver que emerge del pasado, el cuerpo que flota y lo señala. Salim tenía razón, desapareció por vergüenza. Sophie volvió a entrar al cuarto y me vio mirando la foto, así que le dije, ¿es tu novio? Ella, con gesto duro, respondió, era mi hermano menor... Lo encontraron muerto, lo golpearon hasta matarlo y lo dejaron en la calle, como a un perro. Nunca se supo quién fue, su asesino anda suelto (p. 342).

De esta manera se da por finalizada o al menos se destraba el misterio de la desaparición de Néstor, pero queda flotando en la historia el paradero del asesino. La muerte y pérdida del rastro del personaje han quedado disipadas después de una serie de pautas y normas propias de una investigación como aquella dentro de este tipo de historias. A partir de la racionalidad, el protagonista, asumiendo su ropaje de detective, olfateó pistas, arriesgó hipótesis, esquivó peligros y de una forma coherente logró desenredar la maraña.

Pero quizá, más allá de la consabida investigación, queda el contexto migrante desolador como gran tema que facilita y causa este drama, que el autor pinta para que el lector lo visualice y lo anteponga como generador radical de los eventos. Es decir, en relación a la trama de la historia, la vida de Néstor puede ser leída también como un juego de espejos en el que todos los inmigrantes de la novela viven, a su manera, una vida de desarraigo, anonimato, y se encuentran también perdidos huyendo de las trágicas realidades que los persiguen diariamente. Incluso la misma Paula, personaje que se sale del molde de la marginalidad migrante, también pretende escapar de ese pasado pacato y conservador de una sociedad como la colombiana que crónicamente ha tenido una doble moral, mucho más si se trata de temas de sexualidad.

En esta novela de Gamboa, todos apuntan a ser Néstor, pues cada uno lleva una desgracia a sus espaldas, todos desean escapar de su pasado, refugiarse en un nuevo contexto con la esperanza de ser otros, pero desgraciadamente se estrellan con nuevas infelicidades. Africanas que dejan la miseria de sus países se encuentran con pocas alternativas de trabajo y caen en la prostitución; europeos de países pobres que se enrolan en organizaciones ilegales y en la “tierra prometida” siguen siendo ciudadanos de tercera; asiáticos que huyen de regímenes totalitarios y en su intento por traer a sus familiares un buen día se suicidan; colombianos, víctimas de nuestra eterna guerra, que en París ganan seguridad pero se convierten en seres anónimos, trabajando en cualquier oficio manual que les permita comer. El protagonismo de la historia de Néstor también hubiera podido ser el de algún otro personaje si el autor así lo hubiese considerado.

Todo lo anterior, para Gamboa, desde la experiencia autobiográfica es tierra fértil, pues de forma hábil incrusta el relato de Néstor como paradigma de las crisis sociales y económicas de nuestro tiempo. Así lo enunciaba el investigador Gustavo Forero (2013) cuando advertía la reivindicación de un nuevo género negro que ha ido alejándose de las características de aquel tradicional o clásico y, en consecuencia, una nueva versión ha florecido bajo las condiciones del mundo contemporáneo:

Despojada cada vez más de elementos como el detective, la investigación judicial o la policía, esta novela alude entonces a la crisis de todo el sistema, al desencanto posmoderno y la conciencia social del escritor que aboga por cambios radicales de ese sistema. De tal modo, mientras en la primera novela detectivesca se inscribió dentro de ese marco excepcional en el cual la escritura se unía con el delito en el mundo privilegiado de la inteligencia, es decir, de lo que Kracauer denominaba la *ratio* —que no era más que el espacio abstracto de la lógica ilustrada que llegaba a confundir la realidad con lo descrito respecto de ella—, se ha llegado a un género en virtud del cual la desesperación y la profunda desconfianza en el sistema generan esta situación de crisis (p. 10).

Esta, sin duda, es una de las ideas que se pueden inferir al hacer la lectura de este relato interpolado en la novela. La anarquía mundial, los desgobiernos, la corrupción, la injusticia y el descontento que vivimos en la realidad del presente son los catalizadores de las nuevas historias que, como lo menciona el profesor Forero, confabulan para el nacimiento de relatos que son reflejo de nuestras crisis contemporáneas. En esa ruta, bien se podría hablar del estado de anomia que el mismo investigador menciona cuando habla de la situación de caos que vive determinada sociedad:

[...] el crimen puede ser una forma determinada de reacción ante los límites de la ley impuesta por un Estado inequitativo y, en particular, por las clases dominantes. Desde este punto de vista, se comprenden las actuaciones ilegales y, muy lejos de las artes y la literatura, que podrían recrear la situación (sobre todo por el alcance de nociones como “sinsentido de la vida” o “duda con respecto a uno mismo” que sólo a través suyo podrían ilustrarse), se advierte que el problema de la anomia es ante todo fruto de profundas divisiones sociales como las que existen en el continente latinoamericano (que también tiene su interés literario) (Forero, 2011, p. 37).

Lo anterior está mucho más enfocado en las historias que toman lugar en aquellos países en vía de desarrollo, donde las instituciones estatales son sinónimo de inoperancia y corrupción. Lugares en los que lo público no tiene ninguna credibilidad entre los ciudadanos y ellos son cada vez más vejados. Es interesante notar que esta teoría también es aplicable a una novela cuya realidad se construye en un país europeo, de tanta admiración para muchos, como lo es Francia, y cuya capital, París, como lo mencionaba al inicio de este trabajo, se ha estereotipado con imágenes poco profundas ligadas a lo idílico y a la llamada alta cultura.

En ese aspecto, el trabajo de Gamboa es sugestivo porque desmitifica una ciudad europea ampliamente publicitada, usando un *collage* de personajes multiculturales tomados de la realidad, dándole al lector una nueva perspectiva de ese espacio. Además, a partir de ese cúmulo de condiciones adversas se desprende un relato policíaco, que, aunque hace parte de la trama general de la novela, se convierte durante buena parte de ella en uno de los principales hilos narrativos de todo el texto. Hasta aquí se habla del aspecto formal o estructural. Pero Gamboa acierta no solo en el armazón de la novela con la inclusión de la narrativa interpolada estudiada, sino que, en términos temáticos, tal digresión funciona como una consecuencia lógica de la atmósfera y el malestar expresados por la mayoría de personajes del relato principal. En otras palabras, no habría mejor contexto para que un inmigrante pobre desapareciera y se convirtiera en uno de los hechos más atractivos de la novela, incluso cuando este ya estaba de por sí atrapado en una especie de caos urbano del “primer mundo”, sobreviviendo en medio de las embestidas de la injusticia social y económica de nuestros tiempos.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (1989). Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica. En *Teoría de la novela* (pp. 237-409). Madrid: Taurus.
- Calvino, I. (1994). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela.

- Cortina, A. (2017). *Aporofobia, el rechazo al pobre*. Barcelona: Paidós.
- Forero, G. (2011). La anomia en las novelas de crímenes en Colombia. *Literatura y Lingüística* 24 (pp. 33-59). DOI: <https://doi.org/10.29344/0717621X.24.96>
- Forero, G. (2013). *Novela negra y otros crímenes*. Medellín: Planeta.
- Gamboa, S. (2003). *Perder es cuestión de método*. Bogotá: Seix Barral.
- Gamboa, S. (2005). *El síndrome de Ulises*. Bogotá: Seix Barral.
- García Gual, C. (1990). Paradigma y parénesis (espejo y consejo, tres relatos intercalados). En C. Guillén (Ed.). *El relato intercalado* (pp. 15-21). Madrid: Fundación Juan March.
- Giraldo, L. M. (2008). *En otro lugar, migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana contemporánea*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Hernández Esteban, M. (1992). El juego de la inserción en el *Decamerón*, la introducción IV. En C. Guillén (Ed.). *El relato intercalado* (pp. 29-39). Madrid: Fundación Juan March.
- Osorio, O. (2005). Angosta y el ancho caudal de la violencia colombiana. *Poligramas* 22, pp. 177-188.
- Pöppel, H. (2001). *La novela policíaca en Colombia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Rey Hazas, A. (2013). Novelas cortas y episodios en el *Quijote* de 1605: la venta y la corte en la reestructuración final del texto. En V. Núñez Rivera (Ed.). *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)* (pp. 181-214). Barcelona: Bellaterra, UAB.
- Soriano, C. (1992). El relato intercalado en la biografía castellana del siglo xv. En C. Guillén (Ed.). *El relato intercalado* (pp. 51-58). Madrid: Fundación Juan March.

CUERPOS DIFUSOS. UNA LECTURA QUEER DE TRES NOVELAS DE CIENCIA FICCIÓN COLOMBIANA*

FUZZY BODIES. A QUEER READING OF THREE COLOMBIAN SCIENCE FICTION NOVELS

Juan Alberto Conde Aldana¹

* **Cómo citar este artículo:** Conde Aldana, J. A. (2022). Cuerpos difusos. Una lectura *queer* de tres novelas de ciencia ficción colombiana. *Estudios de Literatura Colombiana* 50, pp. 145-163. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n50a08>

¹ <https://orcid.org/0000-0002-3052-6869>
juan.conde@utadeo.edu.co
Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano,
Colombia

Resumen: En este artículo se analizan tres novelas colombianas de ciencia ficción recientes en las que se explora una temática común: la presentación de sexualidades no binarias, que se materializa a través de la representación del cuerpo y sus transformaciones. Mi objetivo es mostrar cómo las estrategias expresivas de la ciencia ficción permiten abordar esta temática de difícil aproximación en la literatura realista, expandiendo las reflexiones sobre el cuerpo y la sexualidad en el mundo contemporáneo. El marco teórico para este análisis proviene de la narratología, en dos de sus desarrollos contemporáneos: la narratología *queer* y la narratología corpórea.

Palabras clave: Ciencia ficción colombiana; teoría *queer*; narratología postclásica; cuerpo; narratología corpórea.

Abstract: In this article, three recently published Colombian science fiction novels are analyzed, in which a common theme is explored: the presentation of non-binary sexualities, materialized through the representation of the body and its transformations. My objective is to show how the expressive strategies of science fiction allow to address this issue in ways that are difficult to find in realistic literature, expanding the reflections on the body and the sexuality in our world. The theoretical framework for this analysis comes from narratology, in two of its contemporary developments: queer narratology and corporeal narratology.

Keywords: Colombian Science Fiction; Queer Theory; Postclassical Narratology; body; Corporeal Narratology.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez

Recibido: 15.08.2021

Aprobado: 29.10.2021

Publicado: 17.01.2022

Copyright: ©2022 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



Introducción: teoría *queer* y narratología

Después de su aparición en las últimas décadas del siglo xx, la teoría *queer* se ha consolidado como un campo académico de gran impacto en los estudios estéticos y literarios, paralelamente a su desarrollo como una forma de activismo intelectual concentrado en la esfera política y social más amplia. Derivada de los estudios *gay* y *lésbicos*, la teoría *queer* se ha extendido a diversas formas de cuestionamiento de las relaciones rígidas entre sexo, género y deseo, expandiéndose además a la comprensión y defensa de todas las prácticas e identidades que se construyen por fuera del imperativo heteronormativo de la cultura dominante.

Los estudios narrativos no se han visto privados de esta influencia. En particular, tras su etapa fundacional en el contexto del estructuralismo en la obra de autores como Tzvetan Todorov y Gérard Genette, colindando con la semiótica narrativa de Roland Barthes o Algirdas J. Greimas, la narratología recibió la influencia primero del feminismo y los estudios de género, dando un giro más consciente hacia la problematización de la sexualidad en la obra de autoras como Julia Kristeva o Teresa de Lauretis, y luego empezó a introducir abiertamente la perspectiva *queer* en sus indagaciones sobre las formas narrativas.

Este giro se materializó en el contexto de lo que David Herman ha denominado la narratología postclásica, que en su primera fase supuso un desplazamiento del formalismo estructuralista hacia aproximaciones pragmáticas o cognitivas y que luego experimentó una segunda etapa caracterizada por la diversificación de sus métodos y objetos de análisis:

[...] postclassical narratologies [...] seem to move toward a grand contextual, historical, pragmatic and reader-oriented effort. Such integration and synthesis allows researchers to recontextualize the classical paradigm and to enrich narrative theory with ideas developed after its structuralist phase. While classical narratology was a relatively unified discipline or field, postclassical narratologies are part of a large transdisciplinary project that consists of various heterogeneous approaches (Albert y Fludernik, 2010, p. 6).

Es en este contexto que surgen las narratologías feministas y *queer* que nutren este artículo. En su obra *Narrative Theory Unbound. Queer and Feminist Interventions*, Robyn Warhol y Susan S. Lanser (2015), pioneras en la integración de estos dos enfoques, ofrecen un completo recorrido por las obras y autoras representativas de estas líneas narratológicas. En términos de estas autoras,

For feminist and queer narrative theory, gender matters, in the sense that gender makes a difference in the production and reception of texts, and also in the sense that the gendering of writing and reading has its basis in —and an impact upon— lived experience in the material world. Today feminists generally join queer theorists in understanding gender difference to be a cultural construction, not a biological given, and in recognizing that both gender and sexuality exist along a variegated spectrum that individual subjects experience in shifting ways across a lifetime (Warhol y Lanser, 2015, p. 7).

Así, al momento de describir las formas narrativas de las obras que entran en su corpus de estudio, las narratologías feministas y *queer* comparten el interés por no excluir las constricciones contextuales, históricas, políticas y culturales que determinan dichas formas y su manera de interpelar, o incluso determinar, las identidades y los cuerpos.

Cuerpo y narratología

Este giro contextualista o pragmático de las narratologías postclásicas ha conducido a diversas consideraciones en torno al carácter corporeizado de las experiencias narrativas tanto desde su creación como en su recepción. No obstante, Daniel Punday señalaba, a principios del siglo XXI, que mientras la filosofía, la lingüística o los estudios literarios y culturales reconocían cada vez con más fuerza el papel del cuerpo en el conocimiento y la construcción del sentido, la narratología parecía mantenerse al margen de esta tendencia. Punday subrayaba la narratología feminista como una excepción a esta omisión, que constituía un antecedente (aunque perfectible) de su propuesta de una *narratología corpórea* (*corporeal narratology*) (Punday, 2003, pp. 4-7).

Los desarrollos posteriores de las narratologías feminista y *queer* superan algunas de las críticas formuladas por Punday, compartiendo las particularidades que este enfoque ofrece a los estudios narrativos. Evocando las ideas de Gerald Prince, Punday identifica dos tipos de cuestiones que se plantea la narratología: las cuestiones del “cómo” (las formas narrativas) y las del “qué” (los temas o contenidos narrativos), para señalar que los estudios narrativos se han enfocado en las primeras, en detrimento de las segundas (p. 3). De acuerdo con Punday, esta es una de las razones principales que condujeron a la omisión del cuerpo en las reflexiones sobre la narrativa, pues este tiene que ver, en su dimensión más evidente, con las cuestiones del “qué” (los cuerpos *representados*). De hecho, Punday subraya que cuando es tenido en cuenta por la narratología clásica, el cuerpo aparece como un elemento más dentro de los objetos que pueblan un universo diegético (pp. 3-4).

No obstante, el cuerpo también puede ser aproximado desde cuestiones relativas al “cómo”, esto es, las formas narrativas, y en particular a lo que la narratología y la semiótica clásicas denominaban la instancia de la *enunciación*, o la mediación narrativa. La combinación de estas dos perspectivas constituye la propuesta de una narratología corpórea (Punday, 2003, p. 9).

En este artículo se asume una perspectiva similar a la planteada por Punday, haciendo más énfasis en la dimensión de los *cuerpos representados*, aunque también se formulan algunas ideas relativas a la mediación narrativa de los cuerpos. El género literario escogido para esta aproximación es el de la ciencia ficción en el contexto colombiano.

La aproximación *queer* a la ciencia ficción

Aunque no es abundante la literatura académica que aborda la ciencia ficción desde las perspectivas feminista y *queer*, las autoras y obras que inauguran este campo han subrayado la capacidad de este género para cuestionar las formas de comprensión tradicionales del cuerpo y la sexualidad. Una de estas autoras es Wendy Gay Pearson, quien ha establecido una interesante conexión entre la definición de la ciencia ficción como un género basado en el “extrañamiento cognoscitivo”, según la ya clásica aproximación de Darko Suvin (1984), y las propuestas más radicales de la teoría *queer*. De acuerdo con Suvin, la ciencia ficción es un género del *extrañamiento*, en tanto toma distancia frente a la tradición realista, “naturalista o empírica”, al introducir elementos que transgreden la concepción de lo real de una época o sociedad; pero, a diferencia de otros géneros fantásticos, lo hace a través de la extrapolación de elementos “cognoscitivos”, esto es, que pueden ser considerados como plausibles por la episteme dominante de esa época o sociedad (Suvin, 1984, pp. 25-33). Como señalan Pearson, Hollinger y Gordon (2008), la teoría *queer* se asocia con los intentos de la ciencia ficción por “defamiliarize and denaturalize taken-for-granted constructions of what it means to be, and to live, as a human” (p. 6).

En términos metodológicos, esto se traduce en dos formas de aproximación *queer* a la ciencia ficción: la práctica de una ‘lectura *queer*’ de obras del género y el reconocimiento de obras *queer* en su propio planteamiento. En el análisis que aquí se propone de las obras de ciencia ficción colombiana seleccionadas se seguirá esta segunda línea, identificándolas con la tendencia *queer* de la ciencia ficción contemporánea.

La ciencia ficción colombiana

Si bien constituye un género todavía periférico, en Colombia la ciencia ficción tiene una presencia cada vez más visible en el panorama literario local. Si durante el siglo xx este género tuvo una aparición intermitente u ocasional, como han señalado teóricos del género en este país como Rodrigo Bastidas y Campo Ricardo Burgos López —en “La ciencia ficción colombiana entre milenios” (2012) y “La narrativa de ciencia ficción en Colombia” (2000), respectivamente—, en el siglo xxi su presencia no solo se ha visto aumentada, sino diversificada en términos de temas y abordajes. Esto se puede evidenciar de varias maneras: en primer lugar, en la recuperación, por parte de la editorial Laguna Libros, de tres obras olvidadas de la primera mitad del siglo xx: *Una triste aventura de catorce sabios* (1928), de José Félix Fuenmayor, *Barranquilla 2132* (1932), de José Antonio Osorio Lizarazo y *Viajes interplanetarios en zepelines que tendrán lugar el año 2009* (1936), de Manuel Francisco Sliker. El redescubrimiento de estas obras abre la posibilidad de concebir una tradición más extensa de lo que se pensaba para el género en Colombia. En segundo lugar, en el hecho de que autores y autoras *mainstream*, como Juan Cárdenas, Álvaro Robledo o Andrea Salgado, se han aproximado al género en tiempos recientes; en tercer lugar, en la aparición de editoriales colombianas especializadas en ciencia ficción, como Ediciones Vestigio o Mirabilia Libros; y, en cuarto lugar, en la apertura de líneas editoriales dedicadas a la fantasía y la ciencia ficción en casas editoriales de envergadura internacional, como el Grupo Planeta o Penguin Random House. Prueba de ello es la edición, a cargo de Rodrigo Bastidas, de la *Antología de ciencia ficción colombiana* (2017) en dos volúmenes que recoge los nuevos nombres y tendencias de la ciencia ficción en el país, además de la publicación de obras como las que se analizarán a continuación.

Las tres novelas seleccionadas, dos de ellas escritas por mujeres, tienen varios puntos en común, además de la presencia de temáticas *queer* en sus universos narrativos, o de plantear abiertamente reflexiones sobre el cuerpo y la sexualidad: las tres se inscriben dentro de lo que la tradición del género denomina la *ciencia ficción blanda*, en la medida en que, aunque todas ellas incluyen discursos científicos en la sustentación de sus procesos de extrañamiento, ninguna se detiene particularmente en la descripción detallada o minuciosa de dichos discursos. Así mismo, las tres se aproximan a tendencias contemporáneas de la fantasía y la ciencia ficción como el *cyberpunk*, el *new weird* o incluso el *bizarro*. Finalmente, hay una cercanía generacional entre sus

autores que se refleja en sus sensibilidades e intereses hacia temas como los que se contemplan a continuación.

La lesbiana, el oso y el ponqué: experiencia virtual y experiencia orgánica

La novela de Andrea Salgado cuenta la historia de Lucas Valencia, una mujer que trabaja para un juego denominado *La calle*, en el que expone su vida en tiempo real ante los usuarios del juego, que viven todas las experiencias de ella a través de un sistema de realidad vicarial: el Simulador de vida orgánica (SDVO), un dispositivo que se instaló “en el sistema nervioso al inicio de los tiempos digitales” (Salgado, 2017, p. 13). Estas experiencias son distribuidas y mercantilizadas como contenidos mediáticos que los usuarios deben comprar y pagar a través de actualizaciones, promociones y paquetes especiales. La vida de Lucas se convierte en un producto especialmente apetecido, pues ofrece experiencias sexuales y emocionales frecuentes y diversas, mientras que las existencias de los usuarios en su vida real son completamente estandarizadas: todos y todas consumen los mismos productos sintéticos, siguen las mismas rutinas, tienen las mismas familias modélicas, repiten las mismas fórmulas.

La novela plantea la cuestión de la relación cuerpo-género en dos niveles: en el relato marco, por un lado, que constituye este trasfondo de ciencia ficción en el que las experiencias, sensaciones y deseos de la protagonista son vividos artificialmente por los usuarios de *La calle*, convirtiendo a Lucas en una proveedora de “vida orgánica”; y por otro lado, en el relato enmarcado, que constituye la vida de Lucas Valencia tal y como es ofrecida a los usuarios: una mujer que, en medio de su crisis de la mediana edad (tiene 36 años), se involucra en una relación heterosexual, siéndole infiel a su pareja, Clara, con un hombre gordo y peludo como un oso. Este nivel narrativo constituye una novela de formación, de descubrimiento de la identidad sexual de la protagonista, atravesada por un conjunto de reflexiones sobre la corporeidad. Esta historia está construida según las claves de la literatura realista: nos cuenta los encuentros y desencuentros de la protagonista con sus diferentes parejas desde su adolescencia: sus primeras experiencias sexuales y emocionales con hombres y su paulatino descubrimiento de que prefiere a las mujeres. En este nivel, Lucas devela una idea nítida de su cuerpo que alterna dos imaginarios contemporáneos de la corporeidad: el régimen del ejercicio, la salud y la esbeltez (el “cuidado del cuerpo”), y el régimen hedonista del placer, la experimentación y la transgresión; dos regímenes que se alternan en su vida

y que finalmente colisionan cuando conoce a Jerónimo, el Oso. Este pone en crisis el primer régimen, que se consolidó cuando ella era una niña de 10 años:

Durante toda su vida Lucas había sido una gordofóbica y estaba convencida de que todos los gordos eran unos zánganos que se merecían su destino. El asunto había comenzado después de la graduación de primaria cuando su papá la premió con un viaje a Walt Disney y ella conoció no solo a Mickey y sus amigos, sino a la obesidad norteamericana [...]. Víctimas para el sacrificio de la prosperidad. Asco. Miedo. Una sensación de lástima que de tan intensa se convertía en desprecio. Un sentirse mal por sentir lástima. Desgraciados gordos que la hacían odiarse a ella misma por sentirse mal por ellos. El descubrimiento de la compasión como mecanismo de discriminación. Ella, la pequeña Lucas, la discriminadora de gordos, aterrada de que algún día, castigo divino, se volviera tan gorda como ellos, durante todas las vacaciones se negó a comer comida rápida. Tenía 10 años y ese verano fue la primera vez que declaró que estaba dieta (Salgado, 2017, p. 42).

Este temprano ascetismo acompaña a Lucas durante buena parte de su vida, pero se fractura con su encuentro con el Oso: con él se entrega a todas las formas de goce tanto en las prácticas eróticas como en las gastronómicas. Paradójicamente, lo conoce en el parque mientras hace su rigurosa rutina de ejercicios. En su primer encuentro, el imaginario de la obesidad se transmuta a través de su fascinación por Jerónimo, y en particular por su olor. Además de hacerla transitar hacia el régimen del hedonismo, Jerónimo lleva a Lucas a cuestionar su identidad. No tanto por involucrarla en una relación heterosexual en plena edad madura, después de décadas sin acostarse con un hombre, lo cual no supone para ella un conflicto mayor, sino porque, al estar engañando a su pareja, Clara, siente que está cayendo en las formas más nocivas de la masculinidad colombiana:

[...] a veces piensa que todo es culpa del sistema social monógamo y heterosexual en el que nacieron, en el que la vida de Clara, Jerónimo y ella se desarrolla. Lo mejor sería amarlos a los dos, claro. El uno, la sexualidad. La otra, la conexión espiritual. ¿Por qué justo ahora ama dividida? Como un macho colombiano. Como un macho colombiano. A veces le da pereza complicarse tanto la vida; un hombre y una mujer exigen mucho tiempo y esfuerzo. [...] Si ya es difícil para ella ser lesbiana en este país homofóbico, ¿qué decir de ser lesbiana y marica al mismo tiempo? Esa sí que sería una lucha (Salgado, 2017, p. 82).

Este pasaje ejemplifica además las constantes reflexiones que Salgado introduce en su novela sobre las complejas relaciones entre sexo, género y deseo, para recuperar la red de conceptos propuesta por Judith Butler (2007):

Si la “identidad” es un *efecto* de las prácticas discursivas, ¿hasta qué punto la identidad de género, vista como una relación entre sexo, género, práctica sexual y deseo, es el efecto de una práctica reguladora que puede definirse como heterosexualidad obligatoria? ¿Nos devolvería esa explicación a otro marco totalizador en el que la heterosexualidad obligatoria simplemente ocupa el lugar del falogocentrismo como la causa monolítica de la opresión de género? (p. 73).

En el caso de Lucas, esta relación entre sexo, género y deseo involucra otro conjunto de cruces y divergencias: el hecho de que su deseo se asocie con un hombre, después de años de estar vinculado con las mujeres, y que su larga relación con Clara esté relacionada con la “espiritualidad” podría leerse como un simple retorno a la heteronormatividad parcialmente neutralizada por el carácter no normativizado del cuerpo de Jerónimo. No obstante, este Oso no deja de ser una presencia masculina, como lo enfatizan las intervenciones fantasmales de la madre de Lucas (de las que se hablará más adelante), quien la invita a abandonar a Clara y oficializar su relación “con un hombre”. En este aspecto, la novela de Salgado constituye también una discusión sobre las relaciones de sujeción entre la heterosexualidad, la homosexualidad y la heteronormatividad, cuestionadas por la teoría *queer*, la cual “has been principally concerned with the hierarchical nature of the heterosexual/homosexual binary, but this binary is understood as not so much expressive as *constitutive* of heterosexual power” (Carroll, 2012, p. 6).

Este cuestionamiento se desarrolla en el relato de la vida de Lucas y su triángulo amoroso, que parece resolverse cuando ella opta por Clara y se desconecta de Jerónimo. No obstante, en un momento de debilidad trata de reencontrarse con él sin tener muy claro si lo que quiere es reiniciar su relación extramarital, en una escena que involucra el ponqué del que se habla en el título de la novela, y que es una metonimia de los placeres gastronómicos compartidos con el Oso.

El nivel “realista”, no obstante, está enlazado de manera inteligente con el relato marco en clave de ciencia ficción. De hecho, en este otro nivel se incluyen consideraciones metanarrativas que desdibujan el orden de los géneros:

Millones de seguidores pagan a diario por conectarse a tu experiencia y vivir virtualmente tu vida. [...] Tú, mejor que nadie, sabes que las estadísticas muestran que en los últimos meses la opción *FICTION* es una de las menos usadas. Los habitantes te quieren a ti, solo a ti, a nadie más que a ti. Mira, querida, te voy a ser sincera: deja de insistir con todos esos subgéneros obsoletos; el terror, los thrillers, la ciencia ficción y sus hijas; las distopías, utopías y ucronías y toda esa mierda fantasiosa. [...] Dime, Lucas: ¿hace cuánto crees que murió la ficción y tú sigues insistiendo? (Salgado, 2017, pp. 16-17).

La cita anterior también propone una inversión de la tradicional relación “vida real de los usuarios/universo fantástico en los videojuegos”. Así mismo, el carácter hedonista de la vida de Lucas está articulado con el hecho de que los contenidos de su experiencia son los que la hacen atractiva para sus “consumidores”:

“Con Lucas y el Oso es posible disfrutar una variedad de alimentos hipercalóricos, altos en azúcar y grasas saturadas y, sobre todo, representativos de la gastronomía mundial sin subir ni un gramo”. “Reírse mientras se copula, no distinguir entre la lujuria y la risa: una experiencia orgánica a la que nunca había accedido”. “Que se pueda sentir deseo por un adfesio como ese, por un gordo calvo y peludo que violenta todas las medidas de una sociedad sana y civilizada...” [...]. “Accede a Lucas, hazme caso. Ella copulará por ti y así copularás sin copular. Copula como una infecta a través de Lucas. Que sea Lucas quien se ponga en riesgo de contaminación, mientras tú te mantienes en completa asepsia y además libre, hija mía, libre de los dolores del amor carnal”, añade Control Master (p. 38).

En esta misma línea, la enunciación narrativa es traducida a términos técnicos y comerciales desde el principio de la novela: en un pequeño prólogo, que toma la forma de un mensaje informativo para los usuarios del SDVO, se describen tres modalidades de “consumo narrativo”: el primero ofrece la posibilidad de elegir entre FICTION y NON-FICTION; el segundo, permite hacer un MASH UP, que parece ser la modalidad que le ofrece una participación más “creativa” al espectador; finalmente, se ofrecen dos opciones de acceso a la vida del proveedor (en este caso, Lucas): la opción MÁQUINA DEL TIEMPO, a través de la cual se puede acceder a momentos pasados de su vida “sin la terrible cadena de la linealidad vivencial”, y el modo SHEREZADA, que permite un acceso “en directo” a “la multiplicidad de la experiencia sin barreras espaciotemporales o argumentales”. La introducción funciona, así, como un dispositivo narratológico que ofrece al lector las claves interpretativas de la propia forma narrativa de la novela, la cual, efectivamente, está narrada según un conjunto de prolepsis que dan acceso a la historia pasada de Lucas, redactada además en pretérito indefinido, desde su infancia hasta su adultez (modo MÁQUINA DEL TIEMPO) y del relato primero que se narra en tiempo presente (modo SHEREZADA).

No obstante, este prólogo simuladamente metanarrativo supone, además, otra instancia de enunciación relacionada con un personaje virtual que interactúa tanto con los usuarios de *La calle* como con Lucas, la proveedora de experiencias: el *Control Master*, que se expresa en segunda persona, como puede verse en los pasajes arriba citados. Pero el aspecto más interesante de la arquitectura narratológica de esta novela tiene que ver con la relación que establece con su narratario, al ubicar al lector en la posición de los usuarios de *La calle*: como estos, los lectores devenimos *voyeurs*, viviendo de manera indirecta las experiencias de Lucas, haciendo del libro de Andrea Salgado nuestro “proveedor de vida orgánica”.

Esta temática emparenta la novela de Salgado con el subgénero del *ciberpunk*, en particular con lo que se ha identificado como su segunda generación, la cual tiene una presencia más fuerte de escritoras y hay una determinante influencia de diversos feminismos. Como ha señalado Carlen Lavigne (2013), el *ciberpunk* feminista retoma temas que se encontraban ya en la primera generación, como “cyborgs/artificial intelligence and the ‘human’ condition, embodiment and virtual reality, and capitalist globalization” (p. 31), pero los explora de manera diferente: “with more emphasis on the importance of the body in identity and relationships, and the importance of community support in the face of alienating multinational capitalism” (p. 32).

Esto se traduce, en la novela de Salgado, en el *MASH UP*, en el que el relato realista se mezcla con el modo *FICTION*, cuando a Lucas se le aparece, en la forma de un fantasma concejero, su madre fallecida años atrás, que juzga su vida o le indica directrices para enmendarla. Esta aparición tiene sutiles resonancias con el realismo mágico latinoamericano, citado de manera paródica al convertir esta presencia en un fantasma digital inducido por el propio dispositivo *SDVO*. No obstante, hay una suerte de sororidad en esta relación, que constituye una mediación que restituye esos lazos comunitarios de los que habla Lavigne. Algo similar ocurre con la manera en que se construye la relación de Lucas con su padre, un hombre más cercano al entorno rural del Valle del Cauca, que la pone en contacto con la vida del campo y sus labores. Así mismo, la manera en que se construyen los personajes de los usuarios de *La calle* (tienen nombres repetidos, aspectos uniformes, formas de vida estandarizadas, pero con visos de violencia mecánica) contrasta con la calidez y riqueza de detalles de los personajes con los que Lucas comparte su existencia.

De acuerdo con Lavigne (2013), “Feminist cyberpunk thus emphasizes the importance of physical contact and the relation between body image and a unified sense of self” (p. 78). La combinación de los niveles narrativos que propone Salgado en su novela se inserta en esta línea de exploración, al proponer alternativamente la construcción de una subjetividad sólida a partir de su corporeidad en el relato realista, y una disolución de la identidad individual en la serialización de *yoes* en el nivel del relato marco. Así mismo, la novela de Salgado se presta a una lectura geopolítica, si se piensa que los usuarios de *La calle* parecen provenir del mundo anglosajón, esto es, del norte global (frío), mientras que los proveedores de vida orgánica provienen en su mayoría del sur global (caliente) y, en particular, de Suramérica, ratificando

el cliché de la sexualización geopolítica de los cuerpos, pero a la vez invirtiendo la relación productores (del norte)/consumidores (del sur) de las industrias culturales contemporáneas. En este sentido, la novela de Salgado la acerca a los estudios sobre la perspectiva *queer* y la postcolonialidad, en la línea de autores como Murat Aydemir, que podría explorarse en una reflexión posterior sobre esta obra. Y aunque la novela de Andrea Salgado parece ubicarse todavía en los debates más tradicionales en torno al binomio homosexual/heterosexual, su alternancia entre el tono realista y las convenciones de género de la ciencia ficción le permite proponer complejos juegos metaficcionales que la acercan a otras formas de experimentación de la literatura *queer* contemporánea.

En su propuesta de narratología corpórea, Punday (2003) señala que la reflexión sobre el cuerpo aparece en la narrativa a partir de la distinción entre cuerpos y no-cuerpos, pero también subraya que en la literatura de género esta distinción aparece problematizada, desdibujando el límite entre las dos cosas (p. 58). La novela de Salgado nos enfrenta a una de las figuras contemporáneas a través de las que la ciencia ficción ha contribuido a ello: la experiencia virtual de cuerpos ajenos, la simulación de la experiencia corporal.

El futuro de Ismael: entre *Space Opera* y *Soap Opera*

La obra de Diana Catalina Hernández está emplazada en un contexto de sexualidades y géneros fluidos e inestables. *El viaje de Ismael* es una novela que tiene elementos que la vinculan con la ciencia ficción clásica y otros que la asocian con la literatura *queer*, por un lado, y por otro, al melodrama. La historia se ubica en un contexto apocalíptico: la tierra está a punto de ser destruida por una catástrofe solar que amenaza con extinguir a la humanidad. No obstante, se ha desarrollado una estrategia de evacuación, a través del diseño de naves y de esferas que envuelven las casas y las convierten en vehículos de escape. En el punto en que comienza la historia, la catástrofe solar es considerada por muchos una teoría conspirativa. Quienes la defienden y divulgan son grupos de personas que han decidido modificar sus cuerpos, combinándolos con el ADN de distintas especies de animales, o alterando los miembros y órganos de acuerdo a lógicas diversas. Estos grupos sostienen que hay un plan para excluirlos de los procesos de evacuación de la tierra, pues los cuerpos modificados son mal vistos, e incluso perseguidos, por el sistema social imperante (los detentores del poder en

este universo no son explicitados). Dentro de los grupos de cuerpos modificados, reunidos bajo la denominación de Movimiento de los Cuerpos Transformados, hay facciones con distintos grados de radicalidad, siendo los más extremos los Índigos, una organización que cree en el uso de la fuerza y en las acciones violentas como parte de su campaña por acceder a las formas de evasión del planeta, lo que ha hecho que el movimiento en general sea considerado como peligroso e incluso ilegal.

En este contexto, la novela narra la historia de Ismael, un joven que termina inmiscuido con estos grupos a través de sus relaciones sentimentales con dos personajes: el primero es Nadhi, un ser de género fluido pero que se identifica, lingüísticamente, como femenino, y que ha modificado su cuerpo, incorporándose una serpiente entre sus piernas que funciona como apéndice sexual; el segundo, también de género fluido y con modificaciones en sus ojos y su piel que le dan aspecto de tigre, es Yune, uno de los líderes del movimiento en Brasil y a quien conoce cuando viaja a ese país. La historia de Ismael se desarrolla en lo que se convierte en un triángulo amoroso con la reaparición de Nadhi, en una historia que alcanza su clímax cuando la catástrofe solar efectivamente ocurre y los tres personajes logran, a pesar de su militancia en el Movimiento de los Cuerpos Transformados, abandonar la tierra en las esferas de evasión.

La novela plantea abiertamente la cuestión de la corporeidad y el género, de mano del Movimiento de los Cuerpos Transformados. El primer encuentro entre Nadhi e Ismael ocurre en un escenario académico, donde aquella presenta el movimiento a un grupo de estudiantes universitarios, describiéndolo como uno

[...] que congrega a colectivos de personas que se practican cambios en sus cuerpos para explorar su identidad. Por ejemplo, de vampiros a krist, de aborígenes renacidos a robot-bodies, pero también de hombres a mujeres o viceversa. En el caso de nuestros compañeros más transgresores, puede tratarse también de transformaciones para llegar al híbrido entre humano y cualquier otro animal o cosa (Hernández, 2017, p. 31).

Algo similar ocurre con Yune, su segunda pareja, a quien también conoce en el escenario de un discurso público, una especie de manifiesto de los cuerpos transformados, en tono aún más enfático:

Les voy a pedir que recuerden cómo muchos de estos cuerpos acabados de tocar son posibles únicamente gracias a una ardua lucha de liberación. Primero, aquellos que fueron rechazados por sus pintas en la piel, por esas agujas con las cuales, llenos de satisfacción, ellos se escribían. También las perforaciones en las orejas, las cejas, en los pezones y hasta en la boca. Quiero que recuerden las épocas oscuras en las cuales estos cuerpos eran marcados con dos letras 'f' y 'm', casillas, cárceles (p. 72).

El discurso de Yune introduce además otra arista en las reflexiones de la novela sobre el sexo, el género y el cuerpo: el rol del lenguaje en la construcción de estas categorías, subrayado por Judith Butler y otras teóricas feministas y *queer*. Este cuestionamiento se expresa directamente en otros pasajes de la novela:

“Hola, soy Ismael. ¿Cuál es tu pronombre?”. Ismael y todos los del movimiento hacían esta pregunta cuando no les resultaba clara la identidad de quien se encontraba al frente. Mi nombre es mi mantra. La identidad habita en cada letra que vibra en el aire. Mi pronombre. A favor del nombre. En lugar del nombre. Un nombre para él, un nombre para ella. Es mentira. En lugar de mi nombre, otro nombre. En lugar de mi nombre, un mantra asexuado, sin género. En lugar de mi nombre, este cuerpo que habla (Hernández, 2017, p. 85).

En este punto, la novela de Hernández permite demostrar que la relación entre lenguaje y corporalidad no se entiende en la narratología *queer* y corpórea como una mera relación de *representación*: la manera en que se designan los cuerpos y las identidades de género no es un asunto de palabras, sino que involucra una “corporeidad textual”, en el que las palabras resuenan con las experiencias sensoriales y sensuales de los cuerpos.

Así, en la novela de Hernández la dimensión discursiva se asocia con el deseo, en un aparente dualismo erótico: en la caracterización de Ismael se enfatiza el hecho de que es un ser incapaz de experimentar placer, víctima de una suerte de *erotofobia* (ese es el título de uno de los capítulos). Sin embargo, por otro lado, es definido como un “ninfómano de cerebros”, al que “la inteligencia lo excitaba en exceso” (p. 118). De modo que Ismael no carece completamente de deseo, y su encuentro con Yune está asociado con ello:

A pesar de la insistente declaración de su poca sexualidad, Yune era un cuerpo dispuesto, una flor abierta a todo. Ismael podía explorar todas las formas de acariciar esa flor, todas estaban permitidas. Su sexo era un ojo. Otro ojo de tigre que parpadeaba con rapidez o lentitud. Era un ojo misterioso y hechicero, porque no revelaba el alma de nadie (p. 108).

Tanto en su relación con Nadhi como en la que sostiene con Yune, Ismael pasa de ser la contraparte que busca y desea al principio, a aquella que es buscada y deseada. Su incapacidad para el placer, una vez es rechazado y toma su camino, lo convierte en el objeto del deseo de sus parejas, ambas caracterizadas como seres atrayentes y vistosos. Paradójicamente, la novela se centra más en conflictos emocionales clásicos, acercándose más al melodrama (en una estructura convencional de *soap opera*) que

al horizonte experimental de la ciencia ficción que, en este caso, termina como una *space opera* en la que una pareja de rebeldes es perseguida en planetas exóticos por su transgresión a un nuevo orden cósmico.

No obstante, la novela triunfa en su construcción de los personajes en tanto agentes corporeizados, pero cuyos cuerpos son maleables y se entregan a las transformaciones más radicales: en la última parte de la novela, por ejemplo, Nadhi se incorpora piel de rana y otras características del cuerpo de estos anfibios en su anatomía, así como Yune ha asumido rasgos felinos. Si los límites sexuales o genitales de los cuerpos han sido desdibujados desde un comienzo, el horizonte mismo de lo humano deja de ser la última frontera. Este tema es llevado aún más lejos por la obra de Luis Carlos Barragán.

El Gusano: el andrógino *queer* y la frontera animal

Dentro de la obra de Barragán, la novela que se inscribe más abiertamente en una perspectiva *queer* es *Vagabunda Bogotá* (2011). No obstante, se ha elegido para este análisis su novela *El gusano* (2018), en tanto su reflexión sobre el cuerpo en el marco de un relato de ciencia ficción apocalíptica puede interpretarse como una expansión en la teoría del género y la corporeidad.

La novela nos ubica en un momento en el que la humanidad se ve aquejada por una pandemia global que afecta todos los cuerpos, de manera que cualquier contacto físico entre las personas, si se da directamente de piel a piel, conduce a una fusión. De ahí que todo el mundo se ve obligado a envolverse en prendas que deben cubrir la mayor cantidad de piel, incluyendo sus rostros.

La historia está focalizada en César, narrador autodiegético que cuenta su primera y definitiva fusión, ocurrida cuando era un niño, con Sara, una niña siria:

Al principio sentí su piel cálida contra mi piel, pero luego comencé a sentir otras cosas. Mis manos comenzaron a hundirse en su epidermis. Mi cuello, de alguna forma, se abrió y casi por accidente mis vértebras tocaron sus vértebras. Sentí su corazón latiendo con fuerza dentro de mi pecho. Ella fue más adelante, como tomando impulso, y dando un paso a través de mi cuerpo. Por un instante sus órganos internos pasaron dentro de los míos y nuestras venas compartieron la sangre, las hormonas y todas las otras cosas salvajes que corren en nuestro interior. Nuestros cráneos se unieron como células en una mitosis en reversa con núcleos que intentaban definirse en un instante de furia, como “yo soy yo, y tú eres tú” con ojos que navegaban entre la materia gris y una nariz que avanzaba por el complejo óseo y la calidez de la boca húmeda, en completa oscuridad [...]. Ella salió caminando por mi espalda, saboreando mis vértebras, y yo me quedé quieto, sintiendo hasta la mierda de niña de sus intestinos y sus diminutos ovarios dentro de mí (Barragán, 2018, p. 13).

Después de este encuentro, César mantiene el núcleo de su identidad, pero también se ve invadido por aspectos de Sara, entre rasgos físicos y memorias, que ahora son parte suya. Esta es una de las ideas más sutiles y sugerentes de la novela: la fusión corporal supone una fusión psicológica, donde no hay cabida a dualismos cartesianos. Los recuerdos y las emociones de Sara se encuentran, fragmentados y dispersos, en todo el cuerpo de César, que se ha convertido en “un accidente de transexualidad de 6 años” (p. 17).

De ahí en adelante, César se siente incompleto y añora el reencuentro con Sara, cuya identidad también está impregnada de la suya. Más tarde, en su adolescencia, César conoce a Francisco en una velada de *runners*: jóvenes que corren y se chocan para mezclarse parcialmente entre todos, hasta que ocurre una fusión generalizada, de manera que el cuerpo de uno de ellos ha quedado disperso entre los otros. El personaje desaparecido se llama Andrés Camilo, y ahora forma parte de una entidad colectiva de 16 muchachos, cada uno de los cuales preserva una parte de su identidad, por lo que empiezan a llamarlos los Andrés Camilos: “lo que habría respondido solo una parte de la psique de Andrés Camilo se complementaba con lo de otra persona. Una auténtica carnicería freudiana” (p. 37).

Otros fenómenos asociados con la fusión hacen que esta sea catalogada como una pandemia y que sea proscrita. Esto afecta las prácticas sexuales e induce a la sociedad hacia una “nueva edad media” de recatamiento y fanatismo:

Debido al accidente en el que una mujer terminó teniendo una lengua con prepucio después de fusionar su boca con los genitales del hombre al que le daba una mamada, el sexo en casi todas sus manifestaciones se había convertido en un acto deformante, aberrante, destructivo y, por supuesto, el crecimiento demográfico se había estancado en la mayor parte del mundo (p. 43).

Ya mayor, César se va a vivir a Bogotá, y termina trabajando como fotógrafo y reportero, gracias a que, en una de sus visitas a Timbío, registra una toma guerrillera que consiste en que los insurgentes se fusionan a la fuerza con la población. En el contexto de la novela, la guerrilla ha cambiado su causa ideológica: ya no es la toma del poder por la vía armada, sino que ahora consiste en el ideal de practicar la fusión y acabar definitivamente con las diferencias entre los seres humanos, con el egoísmo y el individualismo. Las imágenes y el testimonio que recoge César de este evento le permiten conseguir trabajo en los medios de comunicación, lo que le da la oportunidad de viajar por todo el mundo. Es justo en uno de estos viajes que logra reencontrarse con Sara.

Mientras se narra la historia de estos dos personajes, la novela describe las distintas consecuencias de la fusión en la sociedad, que va derivando hacia el caos con el transcurso de la historia: los cuerpos se van fusionando en número creciente, sobre todo porque cada vez más personas deciden fusionarse voluntariamente, para alcanzar una nueva forma de existencia, aunque siguen siendo minoría, y las grandes mayorías consideran la fusión como una forma de monstruosidad que debe ser contenida o reducida. Aun así, conglomerados de muchas personas empiezan a transformarse en inmensos gusanos, identidades múltiples unificadas. Paralelamente, se han creado facciones fascistas anti-fusión que procuran mantener los cuerpos impolutos, pero esto es cada vez más difícil. Aunque las identidades individuales no desaparecen del todo, dicha fórmula tiene cada vez menos sentido.

Finalmente, la fusión definitiva entre Sara y César da lugar a una especie de andrógino místico de fuertes resonancias herméticas, un personaje que es el eje que estructurará el nuevo orden de una humanidad sin límites individuales.

La propuesta de Barragán en su novela va más allá del cuestionamiento de la relación entre cuerpo, género y sexualidad, aunque también la involucra. La fusión neutraliza todas las categorías, todas las diferencias, sin caer en la uniformidad. Los cuerpos metastásicos de los diversos monstruos hechos de criaturas fusionadas derivan en resonancias místicas y la fusión se hace casi una integración cósmica. En cierto sentido, la distopía pandémica deviene una utopía de la integración absoluta de los seres.

Y hay otro aspecto que hace aún más radical la propuesta narrativa de Barragán: las fusiones no se dan solo entre cuerpos humanos, pues es posible fusionarse con cualquier otro ser vivo, al menos del reino animal. En uno de los capítulos consagrados al nuevo rol revolucionario de las guerrillas, se narra la historia de Toño Rodríguez,

[...] un muchacho de 22 años, [que] se escudriñó de la guerrilla en la selva de San Vicente del Caguán a una cueva que los locales conocen como la cueva de las golondrinas. Sus amigos dicen que era un muchacho creativo, que él realmente quería un cambio para su país. Las fusiones accidentales le parecieron interesantes y decidió ir a la cueva por sí solo. [...] Durante horas, cientos de golondrinas fueron absorbidas por el cuerpo de Toño, hasta que la concentración de Toño/Golondrinas fue incontenible y el cuerpo de Toño se desintegró en Golondrinas (Barragán, 2018, p. 54).

Desde ese momento, a Toño se le conoció como “el pájaro”, pues aprendió a controlar su capacidad para mantener la forma humana o disgregarse en cientos de aves cuando

era capturado o perseguido, y lo propio hicieron muchos otros guerrilleros, fusionándose con distintos animales.

En este aspecto *El gusano* se aproxima a la novela de Diana Catalina Hernández, en tanto ambas hacen eco de lo señalado por Patricia McCormack (2009) acerca de las transformaciones contemporáneas de la corporeidad:

[...] there is no longer a category of human, or more precisely, the category of human was always the mythical zenith of an equal mythical zenith arboreal structure which systematized human subjectivity through religious, metaphysical and evolutionary discourses. [...] that which divides man from animal encompasses a far wider colonization of life through discourse (p. 135).

En la perspectiva de McCormack, el devenir-animal (concepto que la autora toma de Deleuze y Guattari) es una trayectoria *queer* del deseo que invita a llevar la transformación de los cuerpos aún más lejos:

Animal entities, more correctly non-human animals, in their almost infinite varieties, pose a far greater challenge to thought, be it through activism, philosophy or science. Closing the chasm between human and the animals is like closing the gap between discourse and non-discourse, between thought and the unthinkable but nonetheless necessary, and between our own relationships with our human selves (McCormack, 2009, p. 135).

En la novela de Luis Carlos Barragán, esta línea del recurso al hermetismo (a través del tema del andrógino) puede leerse como una regresión humanista y metafísica, sin que esto llegue a neutralizar su riqueza de ideas e imágenes. Haciendo eco de las ideas de McCormack, esta novela extiende las posibilidades de las narrativas *queer* hacia un plano de inmanencia donde la vida se despliega como pura potencia, y en el que los cuerpos (humanos, no humanos) no son más que puntos de tránsito. De acuerdo con la narratología corporal de Punday, la manera en que un texto aborda la corporalidad determina en gran parte la manera en que sus lectores se aproximan al mundo narrativo y a sus personajes, al tiempo que construye un nicho hermenéutico en el que distintas corporalidades se confrontan. En este proceso, todo texto formula un “cuerpo general” que atraviesa la narración, y determina sus concepciones del tiempo y el cambio (Punday, 2003, p. 85). Así, la narrativa realista tradicional concebía los cuerpos como la sede de identidades fijas y estables. La narrativa de ciencia ficción contemporánea, a la que pertenece *El gusano* (como también *El viaje de Ismael*), ofrece un nicho hermenéutico completamente distinto: la identidad se construye en un plano de multiplicidades donde el cuerpo mismo se diluye.

Conclusión

En el marco de una tradición que apenas comienza a dibujarse (la de la ciencia ficción colombiana), las novelas de Quintana, Hernández y Barragán se desprenden de toda timidez a la hora de emplazarse en uno de los campos más experimentales de la literatura de ciencia ficción en el panorama contemporáneo: la redefinición radical de las formas narrativas ancladas en el posicionamiento unívoco de la sexualidad y la corporeidad. Dos de ellas tratan de llevar esta redefinición más allá del binario homosexual/heterosexual, e incluso del binario humano/no humano (*El gusano* y *El viaje de Ismael*), mostrándose más radicales en su experimentación en el ámbito de los cuerpos *representados*.

La novela de Salgado, por su parte, ofrece una aproximación ligeramente más conservadora en este sentido, al mantenerse en los límites de estos binarismos, pero al mismo tiempo ofrece una reconsideración más versátil y arriesgada en el nivel de la enunciación narrativa y los mecanismos de la mediación corporal de la narración, a través del juego con estrategias metaficcionales que evocan el rol de los cuerpos, la experiencia vicarial y el deseo en el marco de las tecnologías contemporáneas. Con todo, las tres novelas contribuyen a la consolidación de un género que siempre se ha proyectado hacia el futuro, y que ha convertido al cuerpo en el dominio más radical de sus extrapolaciones.

Referencias bibliográficas

- Albert, J. y Fludernik, M. (2010). *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Barragán, L. C. (2018). *El gusano*. Bogotá: Ediciones Vestigio.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Carroll, R. (2012). *Rereading Heterosexuality. Feminism, Queer Theory and Contemporary Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press. Recuperado de <https://library.open.org/handle/20.500.12657/30783> [10.11.20201].
- Hernández, D. C. (2017). *El futuro de Ismael*. Bogotá: Ediciones B.
- Lavigne, C. (2013). *Cyberpunk Women, Feminism and Science Fiction. A Critical Study*. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company.
- McCormack, P. (2009). Unnatural Alliances. En C. Nigianni y M. Storr (Eds.). *Deleuze and Queer Theory* (pp. 134-149). Edimburg: Edimburg University Press.

- Pearson, W., Hollinger, V. y Gordon, J. (2008). *Queer Universes. Sexualities and Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Punday, D. (2003). *Narrative Bodies. Toward a Corporeal Narratology*. New York: Palgrave MacMillan.
- Salgado, A. (2017). *La lesbiana, el oso y el ponqué*. Bogotá: Penguin Random House.
- Suvin, D. (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Warhol, R., y Lanser, S. S. (2015). *Narrative Theory Unbound. Queer and Feminist Interventions*. Columbus: The Ohio State University Press.

CONFERENCIA
CONFERENCE

LÁMPARAS EN LA NIEBLA, DE HÉCTOR ROJAS HERAZO: PROBLEMAS PRE-TEXTUALES Y TEXTUALES DE UN POEMARIO PÓSTUMO*

LÁMPARAS EN LA NIEBLA, BY HÉCTOR ROJAS HERAZO: PRE-TEXTUAL AND TEXTUAL PROBLEMS OF A POSTHUMOUS COLLECTION OF POEMS

Emiro Santos García¹

* Esta conferencia hace parte de la investigación *Edición crítico-genética y estudio previo de la obra poética (1940-2006) de Héctor Rojas Herazo*, desarrollada en el marco del Doctorado en Literatura de la Universidad de Antioquia, y sustentada el 30 de noviembre de 2021 en Medellín, cuyo informe final recibió la distinción *Summa cum laude*.

Cómo citar esta conferencia: Santos García, E. (2022). *Lámparas en la niebla*, de Héctor Rojas Herazo: problemas pre-textuales y textuales de un poemario póstumo. *Estudios de Literatura Colombiana* 50, pp. 167-178. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n50a09>

¹ <https://orcid.org/0000-0003-0545-0150>
emirosantosgarcia@gmail.com
Universidad de Cartagena, Colombia

En el mes de agosto de 2021 tuve la oportunidad de finalizar un proceso de escritura de más de cuatro años, que venía gestándose desde el 2011, cuando publiqué *Héctor Rojas Herazo: el esplendor de la rebeldía*, libro que trataba sobre las representaciones del cuerpo en la estética del poeta colombiano. El nuevo proceso correspondió a un trabajo más arduo, pero no menos satisfactorio: la fijación textual y el establecimiento crítico-genético de la poesía completa de Héctor Rojas Herazo, que incluyó tanto la producción dispersa en periódicos y revistas regionales como la publicada en formato de libro entre 1940 y 2006. Un estudio que abarcó más de seis décadas de oficio de uno de los grandes renovadores de la poesía colombiana. Nacido en Santiago de Tolú, en 1920, Héctor Rojas Herazo falleció en Bogotá, a los 82 años, poco antes de que se publicara la compilación de su obra poética por el Instituto Caro y Cuervo, y cuatro años antes de la aparición de su último trabajo lírico.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez

Recibido: 10.12.2021

Aprobado: 14.12.2021

Publicado: 17.01.2022

Copyright: ©2022 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](#)



A propósito del 2021 —declarado por el Ministerio de Cultura de Colombia como el Año Héctor Rojas Herazo, en conmemoración del centenario del nacimiento del escritor y pintor sucreño—, quiero referirme a las particularidades y problemas genéticos de uno de los poemarios menos estudiados pero más intrincados de Héctor Rojas Herazo, a pesar de su extensión: la colección póstuma *Candiles en la niebla*. Publicado en el 2006 por la Universidad del Norte y la Gobernación del Atlántico, su edición fue resultado de la compra de los manuscritos y mecanuscritos del poeta a Patricia Rojas Barboza y Alfonso Rojas Barboza, hijos de Héctor Rojas Herazo, por parte de la Universidad del Norte. Un ya anciano poeta había entregado a su hija en marzo del 2002, un mes antes de morir, un grupo de pre-textos manuscritos. Un legajo que fue dado más tarde a la prensa con un título poco común para el *usus scribendi* del autor: *Candiles en la niebla*. Este poemario implicará desde entonces toda una excepción, ya que corresponde al único del autor que permite acceder a sus estratos escriturales, con un material pre-textual plenamente identificable, que no fue destruido o que no se perdió durante el proceso editorial, como ya había ocurrido antes con los pre-textos de las *editio princeps* de *Rostro en la soledad* (1952), *Tránsito de Caín* (1953), *Desde la luz preguntan por nosotros* (1956), *Agresión de las formas contra el ángel* (1961), o incluso uno más reciente: *Las úlceras de Adán* (1995).

Así, pues, nos encontramos ante un producto estético en el que convergen todas las etapas creativas del autor: la *etapa formativa*, que va de 1940 a 1951, en Cartagena, Barranquilla y Bogotá; la *etapa de madurez*, que comprende la primera parte de su estadía en Bogotá, entre 1952 y 1961; y la *etapa de balance*, realizada, en términos editoriales, entre 1995 y 2006, después del regreso de España y que culmina tras su muerte (Santos García, 2021a y 2021b). El poemario presenta una serie de posibilidades de interpretación genética bastante excepcionales, pero también las dificultades de “fijación” textual más serias de su obra lírica. Variadas son las características del libro, que implica cuatro grandes órdenes de variación genética: a) uno textual, relativo a la titulación del poemario; b) uno pre-textual, correspondiente a la datación de los poemas; c) uno co-textual, que corresponde a la organización interna del poemario; d) y uno editorial, concerniente a las decisiones ecdóticas implementadas para el paso de los pre-textos manuscritos y mecanuscritos al formato de libro.

En el caso de la primera dificultad, encontramos inestabilidades morfológicas y semánticas para el título. Después de indagar en la prensa cartagenera de los años

40, en la Biblioteca Bartolomé Calvo del Banco de la República pude encontrar una nota del 18 de septiembre de 1948, publicada en el diario *El Universal*, que menciona un temprano proyecto poético cuyo título sería *Lámparas en la niebla*. De la nota puede deducirse que el poemario venía gestándose en los últimos meses o incluso en el último año. Esta nota, además, acompañaba la publicación de un texto de juventud —“Poema de la profunda despedida”, escrito en 1938, cuando Héctor Rojas Herazo todavía era un adolescente—, y puede atribuirse al periodista Clemente Manuel Zabala, encargado de la sección “Antología” de *El Universal*. No es descartable, sin embargo, la intervención de Héctor Rojas Herazo, puesto que la nota evidencia en algunos momentos afinidades vocabulares (o lo que también puede indicar que el uso vocabular del joven poeta está permeado por la prosa de Zabala):

En plena adolescencia inicia Héctor Rojas Herazo la publicación de sus poemas, en Barranquilla, hacia 1939. Desde sus primeros logros relievra una ley lírica poderosa y jubilar. Fuerza meditativa. Lumbre elegiaca. Corazón poético de limpio latido. Sigue labrando sus instrumentos por dispares y, a veces, flagelados caminos. Su obra, dispersa en varias ciudades del país, es una de las más sinceras constancias de la reciente lírica colombiana. Todos sus críticos apuntan a su fuerza. Quisiéramos, más bien, destacar su manera de doblegarla al misterio. Su ademán de potencia que impone una gracia. Su plástica de ávido torso en busca de ojos propios donde situar la respiración. Ascética pura de lo absoluto, pura y extremada, esta poesía nace, muchas veces, ante la presencia dolorosa de los presagios divinos, ante ese inmenso ser que se integra en la fuga de los seres. Atenta siempre al mundo como signo de una Voluntad Superior, busca aquel idioma perdido para nosotros y restaurado milagrosamente en una simple rosa olvidada de todos los seres. Tiene en preparación “Lámparas en la Niebla” (poemas) (El Universal, 1948, p. 7).

La temprana referencia al título “*Lámparas en la niebla*” habla de un proyecto que coincide con el camino hacia la madurez del autor, quien ha publicado hace poco los más logrados poemas de su etapa formativa en *El Heraldo* del 30 de diciembre de 1947, pero no todavía el poema “Jaculatoria a los seres creados” de octubre-noviembre de 1948, en *Revista de América* (Bogotá); ni los más maduros del 1 de octubre de 1949, en *Sábado* (Bogotá). Si bien es cierto que Héctor Rojas Herazo no da a la imprenta en los próximos años un poemario con el título *Lámparas en la niebla* —no encontramos tampoco nuevas menciones en la prensa regional o nacional, lo que puede llevarnos a concluir que el poemario corresponde al futuro *Rostro en la soledad* (1952)—, la presencia de un vocablo como “lámpara” marca importantes recurrencias en la titulación de varias de sus notas de prensa de juventud: “La lámpara de Eduardo Castillo” (*El Universal*, 22 de junio de 1950), “El hermano entre las lámparas” (*Diario de Colombia*, 12 de diciembre de 1952) y “Breve inventario de techumbres y lámparas”

(*Diario de Colombia*, 9 de junio de 1955). O también en los versos de los poemas más notables de *Rostro en la soledad*, su *opera prima*: “La casa entre los robles”, “El encuentro”, “El habitante destruido”, “Agonía del soldado”, “Viento del huésped” y “Elegía”.

Una nueva y tardía mención del título volverá a ocurrir solo en marzo de 2002 —cincuenta y cuatro años después de la nota de 1948—, cuando Beatriz Peña Dix (2004) indique en su estudio preliminar a la obra poética de Rojas Herazo que uno de los “planes inmediatos” del autor —además de la preparación de una exposición de pintura— consiste en “culminar *Lámparas en la niebla*, su próximo trabajo de poesía, que, en realidad, ha estado en construcción por casi cincuenta años [...]” (p. 30). La fecha del estudio preliminar de Peña Dix corresponde a marzo de 2002 y la versión final aparece publicada en el 2004 —los estudios de la obra poética “se elaboraron con la ayuda y revisión final del maestro [...], pocos meses antes de su fallecimiento” (p. 30)—. Así, pues, si tenemos en cuenta que el poeta fallece el 11 de abril del 2002, la voluntad de titulación de *Candiles en la niebla* como *Lámparas en la niebla* alcanza el umbral mismo de su última trayectoria vital y estética.

¿Qué ocurre con el título tras la muerte del autor? ¿Corresponden los manuscritos de *Lámparas en la niebla* y el texto impreso de *Candiles en la niebla* al proyecto iniciado en 1948 en Cartagena? ¿O su título solo comporta una remanencia nominal? El nombre *Lámparas en la niebla* no vuelve a aparecer después del mes de marzo de 2002. El 12 de abril el diario *El Tiempo* informa que el “pintor y escritor Héctor Rojas Herazo falleció ayer, a las 5 p. m., en Bogotá, víctima de un ataque cardíaco. El autor de novelas como *En noviembre llega el arzobispo* y *Celia se pudre* trabajaba en un nuevo libro de poemas que llevaría el título de *Lámpara en la oscuridad*, informó su hija Patricia” (Archivo Biblioteca Nacional de Colombia [ABNC]: MP1-2533, fol. 74). El 15 de abril leemos de nuevo en *El Tiempo*: “Pintor, poeta y novelista dueño de una de las prosas más ricas y expresivas, Héctor Rojas Herazo se cansó de esperar que llegara el arzobispo de su famosa novela *En noviembre llega el arzobispo*, y decidió abandonarnos el pasado viernes, a sus 81 años. Un infarto le impidió terminar su nuevo libro de poemas, *Lámparas en la oscuridad*” (ABNC: MP1-2533, fol. 83). Ya que las notas de prensa están expuestas a urgencias y descuidos de transcripción —una de estas notas informa, por ejemplo, que el fallecimiento ocurrió en Cartagena y no en Bogotá (ABNC: 21 de abril de 2002, MP1-2533, fol. 77)—, no siempre constituyen una fuente fiable para la valoración de variantes. ¿Cómo enfrentarse entonces al cambio de título

entre marzo y abril, y luego al reemplazo definitivo de “lámparas” por “candiles” en 2006? Acerca de la importancia del vocablo “lámpara” para la trayectoria biográfica e intelectual de Héctor Rojas Herazo, evoca Patricia Rojas Barboza:

[...] Él le decía a mi madre que era una persona-lámpara, porque donde se sentaba iluminaba el sitio. La luz para mi padre era primordial y asoció siempre la lámpara con el encendido terrestre. Para él, la luz, tanto del sol como de las lámparas que iluminan la noche, nos hacen creer que estamos solarmente atendidos. Las lámparas le fascinaban. Decía de los bares de España: “parecen lámparas”. Y, claro, los bares de España, cuando anochece, son como lámparas encendidas (entrevista a Patricia Rojas Barboza, 22 de abril de 2021).

El vocablo “candil” —tan ajeno al vocabulario poético de Héctor Rojas Herazo (su lenguaje lírico se encuentra obsesionado por la mitologización léxica)— no aparece en las columnas de prensa que hemos consultado de su obra periodística ni tampoco en sus poemas. ¿Qué lugar ocupa en el marco de las lógicas revisionistas del autor, quien ya había modificado en los años 50 títulos como *Arribo terrestre* por *Rostro en la soledad*, y en los 90, *Infidencia terrestre* por *Las úlceras de Adán*? Y todo esto siempre sin abandonar las implicaciones mito-poéticas de su simbolismo léxico muy personal. Puedo conjeturar en este punto dos caminos genéticos: a) una variante autoral incorporada en el muy breve periodo que va de marzo a abril del 2002; es decir, menos de un mes antes de su fallecimiento; y b) una intervención editorial póstuma, comprendida entre 2002 y 2006, como parte del proceso de preparación de los materiales pre-textuales para su publicación en formato de libro.

En alguno de los dos casos el cambio pudo obedecer a un criterio externo: “Jorge García Usta había ya utilizado *Vigilia de las lámparas* para la compilación de la serie periodística” (entrevista a Patricia Rojas Barboza, 2021), que sería publicada un año después de la muerte del autor. Acerca de la posibilidad de una intervención editorial póstuma, la compilación de Jorge García Usta pudo influir en los criterios de titulación del poemario, puesto que sus editores habrían procurado evitar coincidencias que restaran singularidad al libro. En cualquiera de los casos, estas particularidades genéticas y textuales nos piden volver críticamente a la voluntad sostenida por Héctor Rojas Herazo a lo largo de cinco décadas; a la coherencia de su estética (no solo en el ámbito estilístico, sino simbólico); y a la depuración de las motivaciones contextuales, que pudieron afectar la autonomía del texto bajo un ámbito que excede lo poético. A casi dos décadas de publicada la compilación de Jorge García Usta, una nueva edición de *Candiles en la niebla* con la restauración del título *Lámparas en la*

niebla puede devolver, sin condicionamientos extraliterarios, la primacía de una voluntad estética. No debe olvidarse aquí tampoco que la culminación de *Candiles en la niebla* está marcada por el deterioro físico y por el intenso duelo del poeta, quien en agosto de 2001 perdió a su principal soporte emocional, Rosa Isabel Barboza, “la niña Rochi”, su esposa por más de cinco décadas. El doloroso acontecimiento lo sumió en una profunda postración e hizo del “cierre” de *Candiles en la niebla* el proceso creativo más difícil de todos los experimentados por el autor. Relata Patricia Rojas Barboza:

Mi mamá muere en agosto y mi padre solo vuelve a escribir a los tres meses, después de llorar muchísimo, porque permanecía muy mal. Empieza a escribir a los tres meses; pero él ya tenía varios poemas. Empieza a escribir en noviembre del 2001 y termina en enero o febrero del 2002. “Ya esto está”, me dijo. “Ya no tengo más nada que escribir. Esto ya lo puedes guardar”. Yo entonces lo recopilé y pasamos los manuscritos a máquina. Todo quedó pulido. Mi papá termina el poemario más o menos en febrero. Marzo le quedó libre y en abril murió (Rojas Barboza, 2021).

Si tenemos en cuenta que la finalización de *Candiles en la niebla* ocurre entre febrero y marzo de 2002 —lo que coincide de cerca con los datos suministrados por Beatriz Peña Dix—, la versión final de los poemas corresponde al producto de un hombre de más de ochenta años, con la salud intacta, pero llevado al límite por la pérdida. Así lo describe su hija:

Mi papá tuvo una especie de purgatorio. Como ella se fue [Rosa Isabel Barboza], puede que empezara a pensar en qué no había hecho bien, en qué había hecho mal. ¡Tantas cosas! Era como si se estuviese purificando para morir, para poder morir en paz. Porque mi madre lo acompañó mucho. Él era muy difícil como persona, pero él siempre quiso ser bueno, y eso hay que reconocerlo. Mi mamá lo sabía. Le aguantaba su genio. Pero al final logró una paz que no tuvo en los años violentos de *Respirando el verano* o de sus primeros cuatro poemarios (Rojas Barboza, 2021).

Durante la última etapa de trayectoria estética, las modulaciones del “purgatorio” de su voz lírica apelan a la condensación de textos que se han despojado de todo barroquismo y desmesura verbal, y desarrollan un inventario de los conflictos mito-poéticos definitorios de lo que fue su poesía de madurez. No es extraño que encontremos poemas con registros bélicos afines a los publicados en 1961 (*Agresión de las formas contra el ángel*), o a los conciliatorios de los 90 (*Las úlceras de Adán*), e incluso de interrumpido cuño, como el grupo de poemas destinados al proyecto inconcluso *Mascando las tinieblas en el odio* (c. 1959-1960). El primer estrato escritural —el más antiguo— recoge cinco poemas de 1959 y 1960, procedentes del proyecto *Mascando las tinieblas en el odio*, que fueron incluidos de manera póstuma. Estos son:

“Cataclismo para merecer la aurora” (1959), “El ruido que nos llama entre nosotros” (1960), “Los desplazados” (1960), “Redoble de lástimas” (1960) y “Lamentación del campesino emasculado” (1960). Una serie de poemas con pre-textos mecanuscritos y correcciones autógrafas que abordan los estragos de la Violencia colombiana, tema que Héctor Rojas Herazo solo exploró de manera directa a finales de los 50 —“Palabras elegiacas a un soldado” de 1947 parece referirse más a la Guerra Civil—, pero que forjan parentesco con su *corpus* poético de madurez debido a la reescritura del mito del destierro del Paraíso. En este caso, el desplazamiento forzoso del campo a la urbe. Si bien estos cinco poemas de violencia están fechados, no son los únicos que pudieron haber hecho parte de un libro como *Mascando las tinieblas en el odio*, ya que sus ramificaciones estilísticas y temáticas alcanzan otros poemas posteriores, sin fecha, como “Puntos en el aire”, “Los camaradas desfilan otra vez en la memoria”, “Masticando la tristeza en el olvido” y “Memoria ulcerada”. Acerca del libro de poemas abandonado, explica Patricia Rojas Barboza:

Mascando las tinieblas en el odio es un libro que él quería hacer sobre la bandera, sobre los obituarios, sobre los hombres trabajando en las alturas —mi padre le tenía terror a las alturas y cuando los veía allá arriba le daba escalofrío—. Hay muchas cosas que él escribió sobre eso. Era un libro que se basaba en la vida misma, en el transcurrir, en los obituarios. Pero para entonces ya tenía una gran desilusión con los libros de poemas, con su poesía. Los únicos que sacaban sus libros de poesía eran la Editorial Kelly; y Camilo Restrepo, director de la revista *Cromos*, un gran amigo suyo, le brindaba ayuda. Mi papá veía que era un sufrimiento hacer un libro, porque no lo editaban. Era muy difícil editarlo, a menos que intervinieran los amigos. Mi papá se desilusionó muchísimo. Tanto así que duró más de treinta años en sacar su siguiente poemario (Rojas Barboza, 2021).

El segundo grupo y estrato escritural de *Candiles en la niebla* comprende siete poemas de datación intermedia, agrupados bajo el título “Obituarios”, cuyo origen puede seguirse hasta la estadía de Héctor Rojas Herazo en Madrid, en especial entre 1978 y 1985, e incluso hasta la década de los 60, si se asume que algunos de ellos pudieron hacer parte como idea de *Mascando las tinieblas en el odio*; pero esto no ha podido ser comprobado hasta ahora. Los “obituarios” recorren la línea temporal que llega hasta muy poco antes de la muerte del autor:

Él los dejaba y los tomaba. Los cogía y los dejaba. No fue algo que le salió totalmente. Ya los termina aquí, en Bogotá, con 81 años, unos meses antes de morir. Recuerdo que él me decía cuando leía los obituarios del periódico: “Mira esto. Mira a este señor que hizo tantas cosas en su vida. Tuvo esperanza. Tuvo fe. Y todo queda ahí, en un obituario. Eso es terrible”. Como al final mi papá ya sabía que se acercaba la muerte, puede que estos poemas le salieran como tenían que haber salido; no antes, porque estaba vital. Él los termina bajo un presentimiento (Rojas Barboza, 2021).

En este sentido, como concepto —no como materialización verbal—, los seis “obituarios” pudieron muy bien haber hecho parte de una de las tres posibles líneas temáticas originadas en *Mascando las tinieblas en el odio*, que a su vez continúa las exploraciones sobre el ciudadano común y corriente de poemas como “Responso por la muerte de un burócrata”, incluido en *Agresión de las formas contra el ángel*. Las otras dos líneas pudieron haberse centrado en la expulsión violenta del campo o en la entrada desamparada del campesino en la urbe. Pero lo más interesante de esto radica en que los “obituarios” anticipan y corren paralelos al carácter “mínimo” del tercer y último estrato escritural de *Candiles en la niebla*, integrado por veintiséis poemas en los que prevalece la contención del verso, la condensación de la imagen poética y la brevedad compositiva. Poemas como “Instante”, “Bruma”, “Nuevo Satán”, “Jeroglífico del fuego” o “Las formas del silencio” implican un vuelco de la estética de Héctor Rojas Herazo. El desbordamiento da paso a la contención. Este último grupo de poemas resulta ser el más amplio y novedoso, y hay pocas dudas de que no concierna al núcleo propiamente dicho de *Lámparas en la niebla*; pero su datación es la más compleja de todas. Por su estilo y temática, y por las correspondencias intratextuales, los poemas que integrarían este núcleo original pueden ordenarse en un *antes* y un *después* de la muerte de Rosa Isabel Barboza, la “niña Rochi”, ya que los pre-textos manuscritos *anteriores* evidencian estadios redaccionales más cerrados, “finales”, y una caligrafía enérgica, vibrante, todavía no deteriorada.

Si desarrollamos un diagrama de la articulación entre lo histórico y lo estético, entre lo biográfico y lo estilístico, podremos ver que los poemas de *Candiles en la niebla*, editados por la Universidad del Norte y la Gobernación de Bolívar, se encuentran ubicados en el periodo abierto entre el tercer y cuarto poemario —*Desde la luz preguntan por nosotros* (1956) y *Agresión de las formas contra el ángel* (1961)—, y antes y después de *Las úlceras de Adán* (1995). En otras palabras, al final de la *etapa de madurez* y en el marco del desarrollo pleno de la *etapa de balance*. Pero en lo que corresponde al proyecto manuscrito del autor, la materialización de una “clausura” de *Lámparas en la niebla* culmina con un grupo de pre-textos sin orden o índice, que contrasta con las cuidadosas arquitecturas de las colecciones previas en las que la estructura “externa” del poemario es tan importante como la “interna” del poema. Como albacea y protectora del legado paterno, en ausencia de indicaciones más precisas, Patricia Rojas Barboza se encargará de mecanografiar varios poemas (algunos

de ellos en vida de su padre) y tomará decisiones editoriales para la transmisión del poemario. Este papel protector ya lo venía desempeñando desde la década de los 60:

Aunque no recuerdo el proceso de escritura de un libro como *Rostro en la soledad* —yo era demasiado pequeña: nací en 1951 y el poemario es de 1952—, sí te puedo hablar a partir de los diez años. Él me pedía que le pusiera las hojas de papel carbón en la máquina de escribir. Yo las arreglaba y él me decía: “Así no. Tienes que hacerlo así. Cada vez que te lo pida, tú me las pasas”. Esto ocurrió con su primera novela, *Respirando el verano*, con su cuarto poemario, *Agresión de las formas contra el ángel*, y con todas las cosas que vinieron después. Mi papá me comentaba cosas y me decía: “Fíjate bien si no hay una palabra repetida...”. Así que me tocó estar muy de cerca desde niña [...]. Cuando era un poemario, me avisaba: “Estoy haciendo un libro de poemas”; o si estaba escribiendo para el *Magazín Dominical...* Porque, entre otras cosas, yo tenía que estar muy pendiente de la corrección de estilo. No de su prosa, la prosa de él era maravillosa, pero el gazapo siempre se mete, y de pronto podía tener una palabra repetida. “¡Tú escribe!”, le decía yo, “No te preocupes” —porque se preocupaba mucho por el gazapo—. “Tú escribe y ya después pulimos”. Efectivamente, así pasaba. Él me avisaba lo que estaba haciendo, porque teníamos que revisarlo entre los dos. En cuanto a los cambios mayores de los poemas, era sumamente personalísimo. Me comentaba muchas cosas, pero sobre las decisiones creativas, no [...]. Yo fui su secretaria, prácticamente. Mi mamá también lo fue mientras yo era una niña. Las dos lo ayudábamos muchísimo, pero después él se apoyó mucho más en mí porque yo estaba más pendiente... Cuando lo de los “Obituarios” —que están en *Candiles en la niebla*—, él los iba a romper... “No me rompas eso”, le dije. “No me rompas eso”. Y yo los guardaba. Mi papá siempre se apoyó en mí porque fui su secretaria durante más de cuarenta años (Rojas Barboza, 2021).

Así, muchas de las particularidades genéticas de *Candiles en la niebla* contribuyen a entender que su inestabilidad es constitutiva del proceso mismo de su imposible “clausura”, lo que requiere un tratamiento muy distinto del *idicium* crítico (o juicio crítico del editor) al que puede implementarse sobre los poemarios publicados en vida del autor y, por lo tanto, revisados al menos en dos oportunidades. *Candiles en la niebla* no solo no cuenta con una segunda edición, sino que la lectura de sus poemas debe atender con mayor énfasis a los vínculos entre contexto/cotexto genético, y a la superposición entre variantes genéticas y variantes editoriales. Por un lado, el autor no alcanza a supervisar la transcripción completa (el paso del manuscrito autógrafo al mecanografiado que sirve de modelo a la *editio princeps*, como es característico de su labor creativa), ya que esencialmente es un libro inconcluso. Por otra parte, Héctor Rojas Herazo no entrega a sus editores indicaciones numéricas o de otra índole para la ubicación de los poemas.

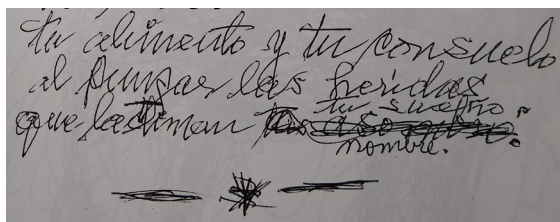
De ahí que no pueda hablarse, en estricto sentido, de una posibilidad de “fijación” textual de los poemas. El poemario no solo no alcanza a realizarse como totalidad “clausurada”, sino que tampoco cuenta con una segunda edición que posibilite un estudio comparativo de testimonios textuales para la construcción de una edición crítica. Las decodificaciones editoriales de las intenciones del autor, a partir del desciframiento y transcripción de la grafía; el análisis de los estadios redaccionales, que

coexisten o son interrumpidos; la identificación del estadio redaccional más cercano a una etapa de “cierre”; la enmienda ortográfica y la verificación del *usus scribendi* de cada poema; así como la depuración de las intervenciones de los distintos editores (ya sea al momento de la primera transcripción o de la publicación de la *editio princeps*), demandan un aparato crítico-genético que presente al lector los movimientos redaccionales y editoriales, y pueda estabilizar los más cercanos a la voluntad última u ofrecer una comprensión diacrónica de los que abren y no cierran caminos estéticos.

En este sentido, clasifiqué los poemas con los que trabajé en el 2020 y el 2021 en tres grupos: a) poemas “clausurados”, con testimonios pre-textuales autógrafos (como son los casos de “Otro delirio en el secreto”, “Las formas del silencio” y “Jeroglífico del fuego”); b) poemas con testimonios pre-textuales mecanuscritos (como “Instante”, “Las mieles de la noche”, “El forastero” o “Cortejo de reyes para un rey mendigo”); y c) poemas con varias etapas redaccionales (como “Tu rostro como atónita flor escuchando la vida”, “Tratando de descifrar algún instante” o “La pregunta más simple”). Para estos grupos apliqué un aparato de variantes genéticas que acoge los criterios de tipificación establecidos por el Grupo de Estudios Literarios GEL de la Universidad de Antioquia —en su línea de ediciones críticas, lexicografía e interpretación de textos—. Estos corresponden a la identificación de: a) tachones y reescritura por glosa interlineada; b) tachones y reescritura por glosa marginal; y c) escritura por complementación. Dos variantes fueron recurrentes en los manuscritos autógrafos:

a) *Tachón y reescritura por glosa interlineada*

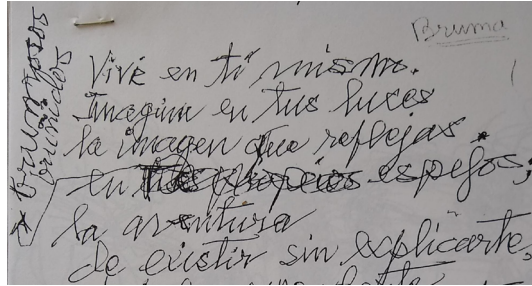
En el poema “Otro delirio en el secreto”, por ejemplo —correspondiente al grupo de los poemas “clausurados”—, Héctor Rojas Herazo procede por tachado del pasaje textual “tu asombro” y por adición con glosa interlineal de los pasajes “tu sueño” y “nombre”, sin resolución definitiva. Es decir, la imposibilidad de fijación:



Detalle del poema “Otro delirio en el secreto” (ARB-10). Fuente: Archivo Rojas Barboza (Bogotá) y Universidad del Norte (Barranquilla).

b) Tachón y reescritura por glosa marginal

En cuanto al poema “Bruma” —que también puede clasificarse en el grupo de poemas “clausurados”—, Héctor Rojas Herazo tacha el pasaje textual “tus propios” y adiciona con glosa marginal dos opciones de estabilización irresuelta: “brumosos” y “bruñidos”.



Detalle del poema “Bruma” (ARB-17a). Fuente: Archivo Rojas Barboza (Bogotá) y Universidad del Norte (Barranquilla).

Con el propósito de ordenar y explicar de manera concisa la información genética, diseñé *motu proprio* algunas convenciones que permitieran traducir los movimientos genéticos del autor a un código práctico y más accesible para el lector. Es así como para el caso del tachado con escritura por glosa interlineal ordené la información y explicación de la variante a pie de página del poema, donde “ARB” corresponde a las siglas del A(rchivo) R(ojas) B(arboza); el número 10 a la posición con que aparece numerado el manuscrito en el Archivo, y “A” a la *editio princeps* de Ediciones Uninorte:

ARB-10: que lastiman tu asombro. [tu sueño.] [nombre.] / A: que lastiman tu nombre [La variante genética de ARB-10 tacha el pasaje “tu asombro” y ensaya dos glosas interlineales, sin resolución clara: “tu sueño” y “nombre”. Ya que la variante más completa corresponde a la primera, puesto que integra “tu” + “nombre”, se registra como posible estadio final del poema: “lastiman tu sueño”, en lugar de “lastiman nombre”. La escogencia parte del iudicium del editor crítico: la supresión del pasaje “tus sueños” en el octavo verso del manuscrito obedece a un proceso revisionista muy común de la última etapa del autor, como ocurre con las sinonimias simbólicas de un poemario como Desde la luz preguntan por nosotros, “clausurado” por el autor entre 2001 y 2002, y que consiste en evitar las repeticiones léxicas].

Para los casos de tachón y reescritura por glosa marginal, ordené la información y la explicación genética de la siguiente manera —en este caso, incluyendo la comparación diacrónica con ARB-17b, que contiene la primera decodificación y transcripción a computador del manuscrito—:

ARB-17a: en tus propios [brumosos] [bruñidos] espejos / ARB -17b: EN BRUMOSOS ESPEJOS / A: en brumosos espejos [*La variante genética de ARB-17a tacha el pasaje “tus propios” en “tus propios espejos”, que remarca la pertenencia doméstica o simbólica del objeto especular, y adiciona dos variantes genéticas que coexisten —ninguna con tachado—, salvo con una indicación de flecha, que puede ser anterior o posterior a la otra variante. Se mantiene el pasaje “brumosos” como parte de la densidad simbólica de “espejos”, que supera el carácter referencial de “bruñidos”, en un poema marcado por lo incierto y fugitivo*].

Como puede verse, el tratamiento de pre-textualidades cuya escritura no acaba con una publicación impresa, o que, de hacerlo, son presentadas como el “resultado” último de una serie de decisiones previas —continuas, paralelas o interrumpidas, con constancia en borradores, manuscritos y mecanuscritos—, requiere abandonar la noción de *texto* como culminación, como *telos*, y concebir las pre-textualidades como capas autónomas, provisionales, que encarnan las tensiones ideológicas y estéticas de una obra *in progress*. Como bien sostiene Élidea Lois (2005), todos aquellos que trabajan con textos genéticos, “más que señalar factores determinantes de procesos, busca[n] descubrir posibilidades, potencialidades” (p. 88). Esta característica implica que incluso las escrituras más “programadas” no resulten ser otra cosa que una de las muchas alternativas del “devenir escritural” (p. 88). En el caso de Héctor Rojas Herazo, las particularidades genéticas de *Lámparas en la niebla* —más que la certeza provisional de una palabra “fijada”— pueden ayudarnos a entender las dinámicas vivas de la escritura poética del autor. O lo que es lo mismo, las múltiples transformaciones de su *poética de la escritura*.

Referencias bibliográficas

- El Universal. (1948). Antología. *El Universal* (18 de septiembre), p. 7.
- Lois, E. (2005). De la filología a la genética textual: historia de los conceptos y de las prácticas. En F. Colla (Comp.). *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX* (pp. 47-83). París: CRLA-Archivos.
- Peña Dix, B. (2004). Estudio preliminar. En H. Rojas Herazo. *Obra poética, 1938-1995* (pp. 1-30). Bogotá: Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo.
- Rojas Barbosa, P. (2021). Entrevista personal (22 de abril).
- Santos García, E. (2021a). La *etapa formativa* (1940-1951): debates estéticos en la lírica temprana de Héctor Rojas Herazo. *Estudios de literatura colombiana* 49, pp. 37-52. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n49a02>
- Santos García, E. (2021b). *Edición crítico-genética y estudio previo de la obra poética (1940-2006) de Héctor Rojas Herazo*. Tesis de doctorado. Universidad de Antioquia, Facultad de Comunicaciones y Filología.

ENTREVISTA
INTERVIEW

DARÍO RUIZ GÓMEZ, PARA DESCUBRIR LA CIUDAD*

DARÍO RUIZ GÓMEZ,
FOR DISCOVERING THE CITY

Andrés Vergara Aguirre¹

Darío Ruiz Gómez (Anorí, Antioquia, 1936) es novelista, cuentista, poeta, ensayista, crítico de arte,



Foto: Alba Miriam Bedoya

crítico literario, urbanista, investigador y profesor universitario. Un humanista, en síntesis. Se graduó en España en 1961 en la Escuela Oficial de Periodismo. Y en esa misma época hizo estudios de Estética y urbanismo, en tiempos del fran-

quismo, y aclara que alzó su voz contra la dictadura. Tanto que fue expulsado de España, aunque también aclara que desde que llegó allá por primera vez, en 1958, siempre ha estado estrechamente vinculado a ese país, donde en sus años de ejercicio del periodismo fundó el suplemento cultural del periódico *Hierro*, de Bilbao. En Colombia nunca volvió a ejercer el periodismo de tiempo completo, pero sí ha colaborado en distintos medios, entre ellos *El Tiempo*, *El Espectador*, *El Colombiano*, y escribió una columna de opinión en *El Mundo* du-

* **Cómo citar esta entrevista:** Vergara Aguirre, A. (2022). Darío Ruiz Gómez, para descubrir la ciudad. *Estudios de Literatura Colombiana* 50, pp. 181-193. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n50a10>

¹ <https://orcid.org/0000-0002-5304-6550>
andres.vergara@udea.edu.co
Universidad de Antioquia, Colombia

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez

Recibido: 12.10.2021

Aprobado: 14.12.2021

Publicado: 17.01.2022

Copyright: ©2022 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



rante treinta años. Y su oficio como columnista le ha exigido mantenerse alerta, como en una especie de insomnio, dice, “donde a medida que un país se adentra en nuevos abismos es necesario hacer claridad sobre todo lo que ha sido sobrepasado inevitablemente y saludar lo que del fondo del abismo se rescata como expresión purificada de nueva vida” (Ruiz Gómez, 1993, p. 309).

De su carrera como escritor dan testimonio sus obras, que ya conforman un listado amplio en distintos géneros, como los libros de cuentos *Para que no se olvide su nombre* (1967), *La ternura que tengo para vos* (1982), *Para decirle adiós a mamá* (1983), *Sombra de rosa y vino* (1999), *Crímenes municipales* (2009) y *Cuentos de la Estación Villa* (2014), y las novelas *Hojas en el patio* (1979), *En voz baja* (1999) y *Las sombras* (2014). También es autor de numerosos libros de ensayo sobre arte, arquitectura, urbanismo, entre ellos *De la razón a la soledad* (1981), *Trabajo de lector* (2003) y *Diario de ciudad* (2005). Entre sus libros de poesía se cuentan *A la sombra del ángel* (1990) y *La muchacha de la leyenda* (2001). Algunos de sus cuentos y poemas han sido traducidos al inglés, al francés, al árabe y al alemán. En 2011 fue presentado en el Instituto Cervantes de Berlín su antología de cuentos traducida al alemán *Bei den Heiden —En tierra de paganos—*, editado en 2011 en Zurich y el cual tuvo una buena recepción crítica en Alemania. En la nota de solapa el editor concluye que “El arte de Darío Ruiz Gómez es mostrar no solo el camino de una ciudad, una sociedad al infierno, sino también el rostro humano del infierno” (Ruiz Gómez, 2011).

El profesor Darío se jubiló de su cátedra de Historia de Arquitectura Moderna y de Teorías del Espacio en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín, aunque él aclara que sigue siendo profesor, por siempre. Y es cierto. Esto se nota en cada conversación, porque sin proponérselo siempre termina dando una clase, en nuestro caso de literatura y de la vida. La erudición le brota, sino por los poros, sí en cada afirmación, sin artificios. En estos años de jubilado sigue entregado con disciplina al oficio de escribir.

En su discurso, de una asombrosa vitalidad a sus 85 años, siempre resalta su apertura de pensamiento. En sus relatos tempranos ya expresaba un interés especial por darles protagonismo a las mujeres, como lo resalta Umberto Valverde, en una época en la que el lenguaje inclusivo todavía no se había puesto de moda: “En los cuentos de Darío Ruiz Gómez hay una línea coherente entre sus temáticas y personajes. Por ejemplo, hay una preocupación especial por el tratamiento de la mujer. Aspasia, Sandalia, Margarita,

Amalia, María Eugenia, Luz de Estella, Ofelia, Elena, son algunos de sus nombres [...] siempre encontramos una sutil manera de penetrar su interioridad, en su dimensión psicológica, en su oculto desmoronamiento” (Valverde, 1996, p. 9).

En sus relatos adquieren protagonismo los derrotados, los seres infames como diría Foucault; a esos seres que nunca fueron mostrados ni nombrados, él busca darles rostros y nombres. Pero el principal personaje de su narrativa, el que aparece de manera constante, es la ciudad, con sus ruidos, sus olores, sus gritos, sus días y sus noches, sus vaivenes. Una ciudad que a cada instante se transforma también, cumpliendo con la máxima heraclitiana, como en este pasaje del cuento “Los ecos de la noche” —del volumen *La ternura que tengo para vos*, cuya primera edición es de 1966—, donde podemos ver cómo los automóviles, como la ciudad, adquieren vida y carácter en sus representaciones metafóricas:

Oían en la noche el ruido rápido de los automotores, de las llantas sobre el asfalto, esa serie de ruidos peculiares de la máquina, su modo de anunciarse entre la noche solitaria. Como un animal que puja o hace deliberadamente alarde de su fuerza: podían ser amarillos o verdes o verdes-amarillos o rojos-amarillos o de cualquier color posible. Con las vísceras macizas, oliendo a grasa nueva, esos cuerpos intrincados, sabios, inexplicables, con la apariencia de peces, centelleantes como tiburones, o chatos, serios, de gesto grave de voz ronca, señores aristocráticos (Ruiz Gómez, 1996, p. 81).

A la ciudad, él la define como “el gran invento de la humanidad porque significa dejar atrás la servidumbre del campo, la fatalidad de la naturaleza y entrar en una compleja red donde aparecen los otros, donde la relación humana establece límites y descubre fronteras imprevistas. Es el horror, pero también, la poesía, tal como lo dimensiona Walter Benjamin en su retrato del Baudelaire de París” (Triviño, 2009).

Cuando se embarcó por primera vez rumbo a España, reconoce, ya había sentido el llamado de la literatura, la cual tiene la misión, según afirma, de mostrar el estrellarse de los seres contra la realidad, y esta clave de la modernidad “es lo que le da grandeza al verdadero arte, a la verdadera novela como fruto de la escritura, y no como producto del *marketing* de las grandes editoriales”. Y precisamente, el tomar distancia de las exigencias de un mercado editorial le permitió desarrollar una obra más autónoma frente a los estereotipos incentivados por las grandes editoriales, según lo afirma Andrés Ruiz-Olaya (2017), pues ello

[...] le permite entonces contemplar críticamente la realidad que vive y que desea retratar sin concesiones como la forma más elevada de un compromiso social que no se restringe a un programa ideológico o a una agenda política. De esta forma la mirada crítica se nutre de su actividad intelectual como urbanista, ligando su obra narrativa a su indagar crítico de la realidad urbana y social, donde confluyen la ética, la estética y la política (p. 150).

Darío también reconoce que el cine ha ejercido una influencia muy importante en su vida, y podemos sospechar que en gran parte su descubrimiento de la ciudad le llegó a través de las películas, desde que se aficionó a ellas en su adolescencia, y a la lectura de las críticas de cine, cuando todavía cursaba el bachillerato en el colegio San Carlos. Y si uno se sienta a conversar con él sobre los tiempos de su juventud, muy probablemente evocará la época en que pasaba las tardes en el café Miami —en el cruce de Junín con Caracas, precisará— con sus amigos, entre ellos Carlos Gaviria, Gonzalo Arango y Jaime Jaramillo Panesso, heredados de su breve incursión como estudiante de derecho antes de abordar el Américo Vespucio, en el que haría su primera travesía rumbo a España en 1958, cuando emprendió la aventura de aquel viaje en compañía de su amigo Enrique Molina, y gracias a la complicidad de un tío que le pagó el tiquete, según relata.

Maestro Darío, usted estudió periodismo en Madrid. ¿Qué lo llevó a estudiar este oficio? ¿Esta formación tuvo alguna trascendencia en su carrera como académico y como escritor?

Ya el periodismo no existe, pero desde el siglo XIX en Francia su consolidación supone la aparición de un público pensante que acepta o dialoga con las ideas que los grandes escritores como Zola le proponen, caso del escándalo Dreyfus y la réplica a la intolerancia del patriotismo francés. ¿Qué hubiera sido de Camus o de Mauriac sin sus columnas de opinión mediante las cuales convocaron a los grandes debates ideológicos? El pensamiento de Ortega y Gasset se hizo desde un periódico y hoy la columna de opinión de grandes pensadores sigue siendo un género literario que tiene sus propias normas. Entrar a la Escuela Oficial de Periodismo de Madrid fue adentrarme en la reflexión sobre lo que supone el pensamiento y el oficio de saber relatar con el criterio debido un hecho social, un aspecto de la vida cotidiana. La era digital es la era del analfabetismo y de la incapacidad para escribir, es decir para contar con una narrativa que acontece ante el gran público en una espacialidad y en una temporalidad del simulacro. No estudié Comunicaciones sino ese periodismo crítico necesario en cualquier sociedad que quiere mantener sus libertades. Estudié a la vez Estética y Urbanismo porque quien no trate de entender a los personajes y a los factores que todo proceso urbano conlleva está incapacitado para penetrar en la complejidad de una narrativa

urbana y de sus protagonistas. Fuera de mi trabajo en el *Hierro* de Bilbao nunca he trabajado en un periódico, pero hace 32 años mantengo mi columna de opinión y sigo siendo profesor universitario.

Según leí en alguna parte, en su grado de periodismo tuvo que estrechar la mano de Francisco Franco. ¿Cómo recuerda hoy ese momento y, sobre todo, como recuerda la experiencia de vida en la España de aquella dictadura, entre 1958 y 1961?

Al terminar un postgrado sobre Información y Documentación se me dijo que había sido escogido con otros diez estudiantes para una recepción que haría Francisco Franco, Jefe de Gobierno de España, en El Prado. Durante casi dos horas que duró el acto, Franco, un anciano, permaneció de pie sin inmutarse. Luego de pronunciar unas breves palabras fuimos desfilando y dándole un saludo de mano. Hay una foto que recoge el instante en que el joven Darío saluda a un Jefe de Estado, algo que la policía del pensamiento trata de convertir en un supuesto apoyo a una dictadura contra la cual me pronuncié siempre en contra, haciendo parte de un grupo de intelectuales católicos como José Luis Aranguren, figura insigne de la lucha por las libertades, teniendo en cuenta aquellos consejos de Brecht en “Diez maneras de decir la verdad en tiempos de opresión”. ¿Sabe usted que salí de España por problemas políticos que comenzaron en Bilbao, y que después de diez años la democracia levantó esas sanciones? ¿No ha visto mi foto saludando en el Palacio de Oriente a los Reyes de España cuando se le dio el Premio Cervantes a la gran pensadora María Zambrano? ¿No ha sabido de mi estrecha amistad con los intelectuales que renovaron la democracia española?

Usted como creador y como intelectual ha sido muy prolífico. Novela, cuento, poesía, crítica literaria, ensayo, pero también columnista y estudioso de diversos temas que abarcan desde la arquitectura, el urbanismo, la teoría del espacio y el arte hasta asuntos políticos, sociológicos y filosóficos, entre otros. ¿Cuál considera que ha sido la clave para esa obra tan diversa y tan prolífica?

Mi bachillerato en el colegio San Carlos fue la clave de mi formación: geografía, literatura, psicología, filosofía, religión..., o sea que ya sabíamos a través de grandes

textos como los de Bayona Posada quiénes eran Mallarmé o Verlaine, y en una época sin perturbaciones como la mala televisión todo el mundo leía a Víctor Hugo, a Sue, a Zola, a Ibsen, a Goethe, a Rubén Darío, lecturas que refrendaban los grandes suplementos literarios dedicados a la cultura universal. En 1957 en *Movimiento*, una publicación que editamos un grupo de amigos, apareció un artículo mío sobre la novela, y allí cito a Thomas Mann, Hesse, Katherine Mansfield, etc., a quienes las grandes editoriales argentinas publicaban entonces. ¿Por qué mi cuento “Aspasia”, escrito en 1958, acusa la influencia de Pavese? Nací en el Humanismo Occidental y soy un intelectual humanista enfrentado a los totalitarismos que tratan de destruirlo. Para saber del proceso urbano de Medellín estudié el pensamiento de Olano y el pragmatismo de James, la filosofía de san Agustín y de santo Tomás, de Heidegger y Sartre, de Romano Guardini y de Maritain, estudié a Francastel y a Argan...

¿Podemos preguntarle al Darío Ruiz Gómez escritor cuál considera que ha sido su principal obra o su principal aporte a la literatura colombiana?

Las estructuras que plantea hoy el narcotráfico como dominio de los territorios urbanos no es la misma que aquella de Pablo Escobar y otros capos reconocibles y capaces de recurrir a la más demencial de las violencias copiando los métodos y estructuras de la Cosa Nostra. Hoy son más sutiles y se camuflan en el hecho de la globalización de los capitales y de que para los grandes sistemas financieros no existe escrúpulo alguno respecto al origen de los capitales que reciben, y que las rentas ilegales les producen inauditas ganancias. ¿Dónde está narrada por los escritores y escritoras jóvenes la derrota de la clase obrera y de la cultura popular, de los desempleados convertidos en esclavos de las bandas? ¿Quiénes han sido los cronistas de las verdaderas rebeliones musicales nuestras que son un logro de alcance mundial? Perdóneme, pero yo he escrito *En tierra de paganos* y *Crímenes municipales*, obras literarias definitivas en este salto cualitativo de una narrativa que los novelistas más jóvenes redujeron a folclor urbano, a testimonios sin mayor alcance. ¿Me hablaban al oído los muchachos de Pavese o de Pasolini encontrándose con su tragedia? Por lo menos hay, sin embargo, talentos narrativos jóvenes que ya son la esperanza de que se imponga esta estética del desarraigo, del miedo, del desvarío de estas clases derrotadas, la sórdida amargura de las muchachas y los muchachos que se suicidan, como nos lo recuerda Mark Fisher en *Los fantasmas de mi vida*, donde analiza muy bien estas derrotas de la clase obrera,

estos sufrimientos. Reconozco a esos escritores nuevos, o mejor esas nuevas escrituras desde las cuales, sobrepasando el facilismo del sicariato, de la violentología, hablan desde las voces no reconocidas, desde las gentes que nunca fueron mencionadas. Por lo demás, la proliferación de territorios que permanecen bajo las leyes de las bandas nos muestra una ciudad sin centro, fragmentada, otra ciudad sin nombre.

Estamos en una época de gran proliferación de escritores de muy diversas tendencias. ¿Cómo percibe este fenómeno contemporáneo?

Proliferan escritores y escritoras porque se dan numerosos sellos editoriales personales, publican además Institutos y Universidades, de manera que lo que podría ser importante a veces al carecer de un cedazo crítico lleva a la publicación de obras improvisadas. Yo que permanezco atento a estos nuevos títulos me he sentido en la incapacidad de leer muchos de ellos. De todos modos he logrado rescatar algunos títulos que sí suponen una renovación de nuestra narrativa, de nuestra poesía. Lo triste es que surgen en el vacío crítico y desaparecen lastimosamente por ausencia de ese ambiente que propician las discusiones, los debates públicos.

Este fenómeno es mundial; conozco el caso de España, donde las pequeñas editoriales, las editoriales universitarias publican textos que los llamados pulpos editoriales jamás llegarían a editar. Aquí la mujer está jugando un papel importante como narradora, filósofa, ensayista, y se ha logrado escapar del atosigante ambiente provinciano intelectual, de esa falsa escala de valores impuesta por premios amañados, por una publicidad vacía donde el libro se convierte en un *hit parade*. Hay que distinguir sí entre la industria del *marketing* comercial y la imposición heroica de la verdadera literatura, del libro de pensamiento que tiene un público devoto. Rescatemos el lema juanramoniano: “A las inmensas minorías”.

La divulgación y éxito de algunos escritores muchas veces parece guardar poca relación con las calidades de sus obras. ¿Cómo ve el mercado editorial de hoy y su incidencia en las tendencias de creación y de consumo del libro?

Ante nuestros propios ojos hemos visto ascender en los cielos de la publicidad la obra de algunos escritores y los hemos visto en grandes hoteles, destacados por notas comerciales y después los hemos visto caer estrepitosa y melancólicamente hasta desaparecer y comenzar a gastarse la plata del mercado en agentes literarios

muy caros que solamente prolongarán artificialmente la vida de este tipo de escritor zombi. Esto pertenece al mundo del *marketing*, y no al de la literatura propiamente, que por su poder económico continúan llevando a muchos inocentes al matadero.

La farsa del Premio Planeta con rey y reina a bordo y la farsa de abrir los sobres para saber el nombre de unos ganadores que ya se sabían de antemano demuestran hasta dónde ha podido llegar esta mentira cultural. Y los “premios” y su éxito publicitario por desgracia se convierten en modelo para quienes tratarán de obtenerlos siguiendo unas normas comerciales sin darse cuenta de que estos estereotipos van cambiando de temática y de tratamiento a gusto de esos comerciantes. No sigamos confundiendo un *bestseller* con un libro popular.

¿Quién recuerda hoy algún premio Alfaguara o Planeta? En España se dan hoy por lo menos mil premios al año, de manera que quien no ganó uno sigue haciendo la fila hasta que le toque. ¿Qué tal nuestros premios nacionales de literatura manipulados por burócratas y Zhdánov criollos?

¿Y cómo ve la relación literatura y mercado editorial en nuestro entorno?

Hay un gran estudio de Pascale Casanova, *La República mundial de las letras*, donde con inmensa lucidez y un acopio extraordinario de documentos nos ilustra sobre cómo el gran mercado editorial homogeniza la literatura al imponer modelos únicos de narración, lenguajes al uso de cualquier anodino turista y de cómo los pulpos al apoderarse de las pequeñas editoriales en España y Latinoamérica imponen unas formas de narración insaboras e incoloras al uso de las nuevas clases fariseas. En Colombia las oficinas dependientes de estos pulpos se han limitado a publicar lo que estos amos les imponen y lo que su ignorancia les dicta.

Usted también ha cumplido una tarea importante como estudioso de la literatura y como crítico literario. ¿Qué rol cree que debería cumplir la crítica literaria en este contexto, y cuál rol siente que está cumpliendo esa crítica en la Colombia actual?

El *Marketing* tiene una misión: crear un falso presente para romper con el pasado, con esos vasos comunicantes que necesita la cultura literaria para saber que cuenta y debe responder a una tradición. Foucault o Kundera nos demuestran que Cervantes es nuestro contemporáneo, que Dante está cerca de nosotros. El padre de nuestra no-

vela moderna es Eduardo Zalamea Borda con *Cuatro años a bordo de mí mismo*, quien rescata al Carrasquilla que en *Frutos de mi tierra* había planteado la necesidad formal de una novela que fuera capaz de captar una sociedad que había cambiado gracias a la irrupción de una economía capitalista. Los jóvenes miran hacia atrás y no ven nada, nadie les habla. Este vacío nos muestra lo terrible que resulta, como señala Steiner, la ausencia de los grandes maestros. Hernando Téllez convirtió a Proust es nuestro contemporáneo, y no digamos la tarea de modernizarnos que cumplió Sanín Cano, la tarea crítica de Valencia Goelkel, de Rafael Gutiérrez Girardot. La edad madura de toda sociedad, lo recuerda Goethe, es la presencia de la crítica.

Si le preguntáramos por los escritores colombianos contemporáneos más sobresalientes por su producción literaria, más allá del fenómeno editorial, ¿a quiénes destacaría, y por qué?

Sanín Cano, Fernando González y Nicolás Gómez Dávila, por su universalidad del pensamiento que se hace libre y nos impulsa a ser libres. Carrasquilla, Zalamea Borda, Rivera, García Márquez.

¿Podríamos hablar de los escritores más influyentes en su trayectoria como lector y como escritor? ¿Podríamos preguntarnos por su canon personal, por decirlo de alguna manera?

Rousseau en *El Emilio* supuso una educación sentimental; todo Dickens; Stendhal, Proust, Joyce, Faulkner, Kafka, Borges, Dostoievski, Thomas Wolfe, Ibsen, Becket, Pavese, y Camus por siempre.

La música ha sido otra de las protagonistas en su trayectoria. Cuéntenos un poco sobre su relación con la música y el modo como esta ha marcado el compás de su vida y en parte también de su obra poética y narrativa.

El “ante todo la música” de Mallarmé supone la necesidad de llevar adelante aquel notable propósito de Flaubert de escribir una obra sin tema, apoyado solamente en la musicalidad del texto, que es un propósito que descubrí en la lírica descripción del río desbocado en “Dos palmeras”, en *Del tiempo y el río* de Thomas Wolfe o en la prosa deslumbrante de Julien Gracq. Música de los salones de baile popular que está en muchos de mis cuentos o música de la melancolía de la derrota de los campesinos

desterrados. Esa música de los lugares presente en la poesía de Montale, de Pavese, de Eliot, en muchos tangos: la suave nostalgia de aquel muchacho que eternamente regresa al barrio es el flujo interno que conduce mi sangre hacia la permanente búsqueda de imágenes imposibles. El lugar ya no existe, el lugar va contigo.

La estética también ha sido importante en su trayectoria, y usted ha sido estudioso del arte; fue fundador de las Bienales de Arte y también del Centro de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín. ¿Podría hacernos un balance de la presencia del arte en su vida y de la trascendencia del arte en su experiencia académica y literaria?

La enseñanza de la estética apunta hacia la posibilidad de ver en una obra de arte lo que nadie ha visto, lo que nos lleva a estar a solas haciéndonos saber que somos algo más que seres mortales. Sin este pequeño éxtasis es imposible pensar en acercarse a los misteriosos comunicados de esas grandes obras. He tenido la suerte de tener para mí y durante años el Museo del Prado y descubrir lentamente la grandeza de Velázquez o de Botticelli, de Brueghel, vivir arrobado de esas atmósferas únicas que me hacían sentir sin edad. Tuve entonces grandes maestros como Moreno Galván, quien me dijo un día que no me quedara escribiendo notas de arte en los periódicos ya que eran famas efímeras y lo que cuenta es prolongar la experiencia de los azules de Matisse, los bermellones de un atardecer de Tiziano o la discreta poesía de cualquier cuadro de Eladio Vélez, pero también la grandeza de Mondrian, de Rothko, etc. Walter Pater en *El Renacimiento*, me lo aseguró Borges, es el único crítico capaz de fundir la experiencia estética con la poesía tal como lo logra describiendo la Mona Lisa. Solamente la poesía, recuerda Gaëtan Picon, puede acercarse a la experiencia de esos deslumbramientos que nos hacen universales. Visitar muchos museos en Europa y Estados Unidos tal como lo he podido hacer es encontrar en un cuadro o una escultura que ya no volveré a ver, la infinita grandeza del genio humano.

Y a propósito de su larga trayectoria en la Universidad Nacional de Colombia, donde es profesor emérito, ¿cómo ve hoy en retrospectiva su experiencia docente y su paso por la Universidad?

Sin la universidad yo no sería nada, porque este espacio creado por la razón para la discusión de los distintos saberes tiene además la misión histórica que desde Hum-

boldt a Husserl, Heidegger, Ortega y Gasset, Unamuno, Russell, le imprimieron bajo el lema heraclitiano de que solamente de la discrepancia nace la tolerancia. Herida muchas veces de muerte, traicionada, la Universidad sobrevive siempre a esos ataques y despierta renovada para concedernos la posibilidad de una sabiduría modesta y necesaria a cada vida de ciudadanos y ciudadanos. Repito: nací y moriré como profesor de la Universidad, y ahí, en mi retiro, sigo instalado en ese campus.

Siguiendo con las retrospectivas, quisiera pedirle una evocación de la época de su adolescencia, cuando usted vivía en el entorno de la Estación Villa, tiempos en los que, tengo entendido, se destacaba “tirando paso”. ¿Cómo recuerda la ciudad de esa época?

Leer *Dublineses* y *Retrato del artista adolescente* de Joyce fue, deslumbrado, leer mi propia vida: borrachos, vagos, discusiones de amigos, esposas enfadadas, ese era el escenario de mi clase media en aquellas calles donde convivíamos con los derrotados convertidos en mendigos. En toda barra de amigos de barrio es necesario demostrar destrezas para defendernos de los violentos. Recorríamos la ciudad, íbamos a los teatros de otros barrios y nos hicimos virtuosos en el baile de la guaracha, del porro, porque quien no sabía bailar estaba condenado al ostracismo, no podía visitar los bailes y las muchachas. De ahí de esos temores nació el conflicto entre nuestro argot y la lengua oficial, la sensación de la pronta diáspora y la necesidad de crear con palabras nuevas ese barrio al cual nunca dejaríamos de visitar. Me crie entre la gran música en el Teatro Bolívar y la música de la Sonora Matancera, de la Orquesta Riverside.

¿En qué se ocupa hoy el maestro Darío? ¿Qué podemos esperar sus lectores? ¿Hay alguna obra en ciernes?

Mi único oficio es escribir durante todo el día, revisar una y otra vez los textos que escribo, mi columna semanal, es una tarea que en tiempos de indigencia moral, como recuerda Márta, nos ayuda a no derrumbarnos salvando las palabras de las contaminaciones ideológicas, de la erosión a que las somete la falsa literatura. Están listas dos novelas como experiencias del lenguaje y una colección de mis ensayos literarios, ya que es el ensayo un vicio inconfesable. Maestro, le preguntó Rilke a Rodin, ¿cómo ha resuelto usted el problema de la muerte? Y Rodin respondió: trabajando. No, el trabajo no fatiga.

Y a propósito de escritura, ¿qué tan importante es la disciplina para un escritor?

Pavese dice que lo más importante en un escritor es el rigor de la disciplina que conduce al oficio de la escritura “así como se ama la vida por la vida”. Y el rigor diario le permite a un escritor encontrar aquello que no buscaba en las palabras, esos reinos invisibles de la escritura que nos llevan a reconocer un magisterio y a sabernos contemporáneos de los grandes maestros “al buscar lo que ellos buscaban”.

Si me permite la infidencia, quiero mencionar que la programación de esta entrevista se vio afectada por la muerte de algunos de sus seres queridos. Aprovecho para expresarle mis condolencias, y en esta coyuntura también para pedirle que cierre esta entrevista con una reflexión sobre lo que considera lo más esencial y trascendental en esta vida, su vida, ahora que llega a sus 85 años y puede hacer balance de una muy variada y prolífica trayectoria como académico y también como escritor.

A Manuel Mejía Vallejo le gustaba repetir siempre y en cualquier ocasión un verso de Barba Jacob: “contra la muerte, Coros de alegría”. Y un texto bellissimo del gran Norbert Elias se llama *La soledad de los moribundos*. Se abre el silencio y de la mano temblorosa de un ser querido se va despidiendo la llama de la vida. Construir la presencia en la ausencia consiste en darnos cuenta de que solamente la memoria de nuestro cuerpo logrará recordar la presencia del ausente, un aroma que viene del solar, un objeto que cae en la noche, una música apenas audible, el estoicismo de mi mamá o la fija mirada de mi papá, carreras de ratones, falenas atrapadas en una telaraña. El ausente aumenta nuestra sensación de ausentes. Hablar con los muertos es hablar con las historias que nunca serán capaces de contar los libros de los archivadores.

¿Hay algún otro tema al que le gustaría referirse aquí para finalizar? ¿Hacer mención de algunas personas a las que quiera dirigirse, por ejemplo?

La cortesía de un escritor llegado a mis años tiene que ser la del retiro y el silencio. Quienes han estado cerca de mi vida ya lo saben y, como decía en una entrevista el anciano Fritz Lang, cuando ya han desaparecido los amigos lo único que queda es morir sin problema. Y con esta cortesía traigo a cuento aquello que el gran Montherlant decía: “Para escribir uno necesita pensar que es amado y que es comprendido y que uno está muerto”. Pero la vida es una exigencia y la alegría un objetivo permanente.

Referencias bibliográficas

- Ruiz Gómez, D. (1993). *Cajón de sastre*. Cali: Ediciones Universidad del Valle.
- Ruiz Gómez, D. (1996). *La ternura que tengo para vos*. Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.
- Ruiz Gómez, D. (2011). *Bei den Heiden*. Zurich: Edition 8.
- Ruiz-Olaya, A. (2017). ¿Dónde se genera la violencia?: los personajes cotidianos y el espacio urbano en *Crímenes municipales* de Darío Ruiz Gómez. *Mester* 45 (1), pp. 133-152.
- Triviño Anzola, C. (2009). *La columna de Consuelo Triviño*. *Darío Ruiz Gómez: entender la modernidad como progreso material, además de erróneo, es peligroso*. Aurora Boreal (30 de agosto). Recuperado de <https://www.auroraboreal.net/actualidad/la-columna-de-consuelo-trivino/748-dario-ruiz-gomez-entender-la-modernidad-como-progreso-material-ademas-de-erroneo-es-peligroso> [10.12.2021].
- Valverde, U. (1996). Presentación. En D. Ruiz Gómez. *La ternura que tengo para vos* (pp. 7-10). Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.

RESEÑAS
REVIEWS

**EL JUSTO MEDIO. ENSAYOS SOBRE
ARTE CONTEMPORÁNEO, EDUCACIÓN Y
FORMACIÓN INTEGRAL
PEDRO AGUDELO RENDÓN***

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER,
BUCARAMANGA, 2016, 117 P.

Robinson Serna Hincapié¹

* **Cómo citar esta reseña:** Serna Hincapié, R. (2022). Reseña del libro *El justo medio. Ensayos sobre arte contemporáneo, educación y formación integral*, de Pedro Agudelo Rendón. *Estudios de Literatura Colombiana* 50, pp. 197-200. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n50a11>

¹ <https://orcid.org/0000-0001-8978-3862>
robinson.serna@udea.edu.co
Universidad de Antioquia, Colombia

El arte es, sin lugar a dudas, una de las actividades humanas que mejor permite comprender al ser humano. Ya lo han señalado autores tan importantes como Heidegger o Gadamer, para quienes el arte es algo más que un producto objetual. La obra de arte, afirma Gadamer, dice algo, y al hacerlo pertenece al contexto del comprender. Ella dice algo, declara algo que estaba oculto, muestra aquello que pasa desapercibido en la vida cotidiana. Ella le habla a la propia autocomprensión de cada uno; es decir, cuando estamos frente a la obra de arte ella establece un diálogo, y es en este estar dispuestos a la conversación que se produce el sentido.

El arte, lo sabemos, tiene un papel fundamental en la formación de los sujetos, y contribuye en el desarrollo no solo de sus habilidades motrices, sino también en el despliegue de la creatividad; ayuda a afinar la percepción y la capacidad para apreciar y disfrutar (dimensión estética), pero también a aprender a ver y a analizar (dimensión y cognitiva). El arte aporta en la formación humanística y amplía la visión sobre la realidad, las cosas y la vida

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez

Recibido: 23.08.2021

Aprobado: 26.11.2021

Publicado: 17.01.2022

Copyright: ©2022 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



en general. Su fuerza está en la capacidad declarativa que le es propia, y de ahí la necesidad de repensarlo no solo desde los gestos propios del arte contemporáneo, sino también a través de prácticas pedagógicas pertinentes.

De esto habla *El justo medio. Ensayos sobre arte contemporáneo, educación y formación integral* de Pedro Agudelo Rendón, editado por la Dirección Cultural de la UIS. El libro, un ensayo literario en su sentido más actualizado, habla sobre los problemas del arte contemporáneo, especialmente colombiano, y su relación con los procesos de formación tanto escolares como extraescolares. Con un amplio bagaje, el autor hace un recorrido desde diferentes perspectivas como la crítica de arte, la crítica literaria, la historia y la filosofía del arte, la educación y la semiótica.

El título (*El justo medio*) aparece solo una vez en todo el ensayo, en un sutil juego que alude, de forma subrepticia, a una idea aristotélica que soporta la necesidad de más y mejores políticas educativas y artísticas, lo cual exige la “elección del justo medio, por cuanto la justicia es la virtud ética suprema” (Agudelo Rendón, 2016, p. 110). Pero no solo el título hace de este ensayo un trabajo literario. Lo hace, también, el tema y la forma de argumentación, a través de juegos analógicos, comparaciones y metáforas. Lo hace, además, el uso estético del lenguaje, la manera de nombrar la realidad, de describir y plantear nuevas ideas sobre los procesos literarios, artísticos y educativos.

Vale la pena recordar que el ensayo literario en nuestro país ha tenido importantes figuras como Hernando Téllez o Pedro Gómez Valderrama, y los sigue teniendo, a pesar de que recientemente un Premio Nacional de Ensayo quedara desierto, algo que no puede ser imputado a la falta de buenos ensayistas en Colombia. El libro de Pedro Agudelo Rendón es un ejemplo de una nueva generación de escritores literarios que afronta el desafío literario del ensayo. Este género, abatido para algunos por falta de una producción más prolífica, es además una expresión genuina que imbrica el pensamiento con las formas creativa y estética de la palabra.

El justo medio es una expresión estética del pensamiento que, si bien aborda temas de arte y educación, asume una postura literaria, propia de quien se arroga con compromiso sincero el oficio de escribir. No en vano Wilson Gómez, Ariel Castillo y Alberto Abello afirman que “el autor, dueño de un gran bagaje —sin ninguna pedantería— trasciende el saber específico del arte, y en su aproximación se propone abarcar los contextos históricos, políticos, culturales e ideológicos, con una mirada interdisciplinaria que haga de la apreciación artística una forma de abordar con sen-

sibilidad y lucidez la realidad, desde una perspectiva democrática, nada temerosa de los errores que permiten crecer”. Recodemos que el libro de Agudelo Rendón fue reconocido con el Premio de Ensayo Literario en 2016, entregado por la Universidad Industrial de Santander.

Algunas de las ideas desarrolladas en *El justo medio* tendrían una orientación todavía más amplia en su otro libro, *América pintoresca*, con el cual el autor obtiene el Premio Literario Casa de las Américas en 2017. Es preciso señalar, entonces, que no se trata de un escritor que ordena sus ideas en un discurso de tipo académico, sino de un escritor que asume en el lenguaje literario una forma de asumir la vida. El libro editado por la UIS es un buen ejemplo de ello, toda vez que reinterpreta el concepto de arte y lo hace desde una visión semiótica, literaria y sensible. El texto sostiene, entre otras cosas, que el arte tiene un poder transformador capaz de reordenar la existencia humana: “devela los quiebres de la razón, los matices de los sentimientos, las formas de percepción, el proceder en el razonamiento” (p. 16). En el primer capítulo, y a través de la metáfora literaria y filosófica de la “esfera pública”, presenta una reflexión sobre los poderes transformadores del arte a partir de la obra del artista Fredy Alzate, de su poder vindicante con lo urbano y su capacidad de democratizar aquello que de cuño le pertenece a los ciudadanos: la capacidad de reflexionar. El segundo capítulo pone en relación el arte con la literatura, la palabra con la imagen y el ícono con el símbolo a través de la propuesta visual de la artista Johana Calle. Muestra los valores plásticos de su obra, pero también la manera en que su trabajo parece bordear los problemas más profundos de la sociedad colombiana.

Los capítulos tres y cuatro se centran en la función del arte, en su dimensión pragmática tanto en el devenir de los sujetos como en los procesos normatizados por la educación. Primero, toma algunas ideas de la filosofía de Charles Sanders Peirce para mostrar la necesidad de replantear la manera en que se asume el arte en el sistema educativo actual; después, conceptualiza y reflexiona sobre la Didáctica de la Educación Artística desde una perspectiva semiótica, y muestra su capacidad para reinventar los modos en que se puede asumir la formación integral. El carácter bifronte del texto (el libro está dividido en dos partes) es otro indicio del juego literario en su estructura. Allí, sin duda, hay ‘otro’ justo medio: la relación dinámica entre la lúdica y la razón. En la primera parte, que comprende los capítulos uno y dos, hay un juego, una visión más literaria de lo que es el arte en la actualidad; en la segunda, que

corresponde a los capítulos tres y cuatro, hay un trabajo más sistemático, de reflexión y crítica. Otro rostro aparece en las constantes alusiones literarias y artísticas: el de la ecfrasis literaria, esa figura retórica que implica la descripción nítida de un objeto.

Puede decirse que *El justo medio* es un libro cuyo estilo es directo, al tiempo que intrincado y tejido por las mismas tramas que unen al arte con la educación y a la literatura con las artes visuales. Es razonado, por cuanto un ensayo procura seguir una idea que debe ser argumentada; pero al tiempo es poético y estético, pues asume las palabras como una apuesta creativa y literaria que reformulan un lugar a la visión literaria del pensamiento. El libro es una estocada. Es como si las palabras nos dejaran a la deriva y solo nos quedaran las imágenes, y entonces, destinados al naufragio, esperaríamos incautos a que Wang-Fô nos rescate con sus pinceles.

EL SECRETO DE LOS BUENDÍA. SOBRE CIEN AÑOS DE SOLEDAD SULTANA WAHNÓN*

GEDISA, BARCELONA, 2021, 208 P.

Antonio Chicharro¹

* **Cómo citar esta reseña:** Chicharro, A. (2022). Reseña del libro *El secreto de los Buendía. Sobre Cien años de soledad*, de Sultana Wahnón. *Estudios de Literatura Colombiana* 50, pp. 201-205. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n50a12>

¹ <https://orcid.org/0000-0002-9710-250X>
achichar@ugr.es
Universidad de Granada, España

El secreto de los Buendía. Sobre Cien años de soledad es un excelente libro tanto por lo que aporta en relación con la magna novela de Gabriel García Márquez como por el rastro metateórico, teórico y de procedimientos que deja el proceso de elaboración del mismo, rastro que permite calibrar el valor que alcanza la teoría de la literatura combinada con la experiencia vital en su aplicación al esclarecimiento de textos de tan alta complejidad en su dispositivo formal como el de tan famosa novela, una obra tanto más atractiva para los lectores cuanto más resistente se muestra a su descodificación. Ahora bien, lo que diferencia a quienes se proponen el análisis y conocimiento del fenómeno literario de quienes solo lo usan —legítimamente claro es, en su propio beneficio lector al imponerle los códigos derivados de una lectura para sí acorde con sus condiciones de recepción y cultura— es el gran esfuerzo que conlleva dejar tan ancha y despejada vía lectora para penetrar en el intrincado bosque del texto e ir reconociendo sus líneas de fuerza, los elementos del discurso que concretan ciertas claves, los aspectos de su poética, su lógica

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez

Recibido: 15.10.2021

Aprobado: 26.11.2021

Publicado: 17.01.2022

Copyright: ©2022 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](#)



interna, los logros y disfunciones con respecto a la historia contada y a las intenciones de su autor, puesto que todo texto es resultado de un acto intencional, entre otros aspectos como la indagación en la trama, etc. El trabajo que emprende así el estudioso se alarga no pocas veces durante años con sus idas y venidas al texto, con el rumiar de ideas en relación con lo leído —la lectura de un texto no concluye con el acto de leerlo, sino cuando se produce el éxito sémico por decirlo así—, con la búsqueda de apoyos en otros estudios, con la elaboración de hipótesis, con el dismantelamiento o reforzamiento de las mismas, con los hallazgos felices, los regalos del azar, la maravillosa presencia de la serendipia y así durante días, meses, años.

En este sentido, el encuentro del lector nada más abrir el libro con la extensa introducción le permite entrar en el relato de una aventura intelectual mayúscula de la que la autora va dando cumplida cuenta con todas las cartas boca arriba, los datos, las fechas, las publicaciones, etc., sin ocultamientos ni juegos ni sorpresas, pues ha debido ser tan largo, dificultoso e intenso el proceso vivido por ella hasta culminar su estudio sobre la novela, que no se permite otra cosa que desgranar y aclarar uno a uno los pasos dados en el que ha sido —está siendo en realidad, pues no la da por cerrada todavía— una grandísima experiencia personal y profesional. Así pues, desde la introducción el lector no desconoce nada importante que atañe al libro: el origen del estudio; la primera aproximación a la novela; la cuestión del secreto de los manuscritos de la novela y su relación con cierto estado de la teoría literaria en los años noventa; el problema del desciframiento del texto; el proceso de elaboración de su objeto de estudio y el problema de los sentidos de la historia contada; su formación paralela en estudios sobre los judíos; la comprensión del texto a la luz de sus componentes relacionados con la Biblia y la historia judía; los apoyos bibliográficos y el estudio de ciertos paralelismos en este sentido más el momento en que, con fecha y hora registradas, tuvo lugar el acto de comprensión del sentido global de la novela, esto es, cómo se convirtió en depositaria del secreto de los Buendía; el camino de vuelta ahora del todo a las partes; con el esclarecimiento de aspectos de la historia de la novela puestos en relación con ciertos hechos históricos relativos a los judíos en América; la publicación de nuevos estudios adelantando estos hallazgos y el planteamiento del enigma por descifrar; la confirmación azarosa de su tesis y la necesidad del estudio de la novela desde su discursividad, su escritura y composición, esto es, el *qué* y el *cómo*, evitando tecnicismos innecesarios y buscando la máxima claridad. No hay pues

secretos. El lector ha sido preparado para penetrar en los cinco capítulos del libro y poder demorarse en los argumentos, las valoraciones, las comparaciones, etc., que va elaborando en un discurso teórico y crítico donde no falta el entusiasmo derivado de quien ha sido capaz de encontrar las llaves y la cerradura de un texto más calculado que mágico. Y poder argumentarlo. Esa es su verdad. Todo estudio literario se orienta a la verdad antes que nada. Ahora bien, no se trata de una verdad ontológica sino la resultante de una argumentación. Por eso, este libro no impide otras lecturas de la novela y viene a coexistir con ellas, si bien la calidad de su proceso argumentativo, el minucioso y esclarecedor análisis, el apoyo con ideas y hechos históricos y sociales lo lleva a convertirse en un estudio imprescindible para quienes se interesen por *Cien años de soledad*. El estudio es una lección magistral de quien está dedicando su vida entera al conocimiento de la literatura y del pensamiento generado a partir de la misma en un espacio donde confluyen la teoría de la literatura y la estética.

Dado que Sultana Wahnón ha mantenido encendida la llama de su estudio durante años, podría afirmarse que *El secreto de los Buendía* es el libro de una vida, una vida que se ha ido nutriendo de su cultura sefardí originaria, experiencias lectoras, formación teórica y la base de conocimientos que sedimenta la investigación rigurosa de las teorías literarias, la lengua de los poemas y la cultura y literatura judías, lo que explica que lo que descriptivamente llama la autora *revelación* constituya un salto cualitativo o una gran deducción que de pronto ha iluminado todo el escenario antes a oscuras una vez que van encajando las últimas piezas del puzzle en que desde la atendible lógica que preside su objeto de conocimiento ha elaborado ella misma con el texto de la novela.

El secreto de los Buendía tiene voluntad de resultar insoslayable en el conjunto de la bibliografía dedicada a *Cien años de soledad* por la calidad de su argumentación y la solidez de su lectura. En consecuencia el viaje de treinta años alrededor de tan extraordinaria novela ha merecido la pena por lo que aporta, con el añadido regalo de vivir asociado a una obra que ensanchó los horizontes de América y los dispositivos de nuestra propia lengua; una obra que concretó la complejidad de una conciencia y cultura más allá de todo pensamiento mágico. En este sentido, quiero referirme con mucha brevedad a la cuestión crucial del realismo mágico a propósito de la novela. Decía Francisco Ayala que lo que resulta inverosímil no es tanto la obra artística como la cruda realidad de la vida práctica, pese a su factualidad incontestable. Me

sirvo de esta afirmación para indicar que antes resultan inverosímiles o propios del realismo mágico muchos aspectos de la cultura y sociedad de Latinoamérica que las novelas a las que se les ha aplicado esta etiqueta, una calificación llena de ambigüedad que, si bien sirve para *reconocer* cierto tipo de novelas y la complejidad de sus historias y discursos, acaba revelándose como un obstáculo para *conocerlas* efectivamente. En este sentido, el trabajo de Sultana Wahnón, si bien no niega el procedimiento narrativo del realismo mágico en *Cien años de soledad*, va desvelando con fundamento aspectos de la misma que acaban arañando entidad a tan nombrado procedimiento porque, tal como va demostrando desde su posición, había en el texto algo más que una voluntad de estilo: un enigma que resolver.

Dicho esto, por lo que respecta a la arquitectura lógica del libro, esta es impecable así como resulta encomiable la sostenida actitud de la investigadora por señalar abiertamente tanto los resultados e interpretación de sus análisis, con la mostración de los argumentos en que se sostienen, como el proceso que la ha llevado hasta allí con explicaciones de todo tipo, incluidas las personales, lo que confirma la adecuación del registro de escritura adoptado para el libro pensado para un público lector no solo del mundo académico sino del general que se interesa por la literatura, aunque no pocas veces ambos sean uno solo. Pero hay un rasgo más del libro que no quiero dejar de resaltar: el tono de manifiesta honradez intelectual que la autora muestra cuando no duda en disculparse o incluso justificar cualquier paso dado.

En cuanto a los cinco capítulos que integran el estudio, el primero está dedicado a sostener y demostrar las relaciones que la novela guarda con la Biblia y, lo diré con palabras de Sultana Wahnón,

[...] otro tipo de razones para citar de manera tan sistemática todos esos pasajes de la Biblia. Sostendré, en fin, que su elección de motivos y símbolos bíblicos habría estado motivada por el tema mismo de su novela. La importancia de esta hipótesis reside en que, de verificarse, nos permitirá dar cuenta de una primera y gran correspondencia entre la forma y el contenido de *Cien años de soledad*.

El segundo capítulo está dedicado a dar cuenta del contexto de renovación literaria que se vive en el tiempo de escritura de la novela, la cuestión de las novelas abiertas, etc., frente a los modos tradicionales de finales cerrados con el análisis de lo que representa la innovadora estructura de *Cien años de soledad*, y un preciso tratamiento del sentido del comienzo de la novela. En tercer lugar se ocupa del estudio de la trama o doble trama, según argumenta y cito, “la lineal, que deja ver ciertas correspondencias

bíblicas e históricas; y la atemporal, que apunta a la identidad judía de los Buendía”, lo que le sirve para hacer valer su hipótesis y sustentar así esa identidad, al tiempo que encauza la cuestión no menor de los anacronismos de la novela y, muy en particular, los que afectan al crucial personaje Melquíades, objeto del cuarto capítulo que titula “Los secretos de Melquíades”. Sobre este personaje, sobre la manera en que ha sido considerado por la crítica, Nostradamus como referente del mismo, sobre su importancia en relación con la tesis mantenida, etc., recae la detalladísima mirada de la investigadora que lo sitúa como un símbolo atemporal del que huye. Por último, en el capítulo quinto, “De chivos y cucarachas: Kafka en Macondo”, Sultana Wahnón realiza un fino análisis comparado de la novela en relación con obras de Joyce, Faulkner, Woolf y en especial Kafka, autor al que le dedicó una monografía. En esta parte analiza los casos de lo que llama “zoología fantástica”.

Con todas las salvedades lógicas provenientes de tratarse de un estudio literario, el libro está a la altura de la novela..

VENTANA O PASILLO CONSUELO TRIVIÑO ANZOLA*

SEIX BARRAL, BOGOTÁ, 2021, 304 P.

Darío Ruiz Gómez¹

De salida, Consuelo Triviño Anzola se abre en *Ventana o pasillo* a un espacio de posibilidades narrativas y no de dilemas teóricos acerca de la novela y de la Historia, ya que, al escoger remontar el flujo de lo que se considera una memoria personal, paradójicamente cuestiona tanto el significado de lo que, en Colombia, seguimos llamando novela como lo que significa hoy el concepto de Historia (con mayúscula) frente a los significados de la historia (con minúscula). De manera que, frente al documento de los archivos sobre los cuales se escribe una Historia del Poder y de los Poderes, la novelista escoge aquella feliz y sobre todo humana definición de Walter Benjamin: “La historia es un recuerdo que está en peligro”.

Además, remontar el flujo de la memoria personal —una entelequia que nos impone la ficción— constituye un atrevimiento que muchos(as) no se arriesgan a afrontar, en la medida en que lo que pueden encontrar esté marcado por un hecho ingrato, como el tener que aceptar que, cuando buscábamos un héroe, nos encontramos tan solo con un pelagatos.

Frente a un concepto abstracto de la Historia, esta inmersión en una temporalidad sin límites ni

* **Cómo citar esta reseña:** Ruiz Gómez, D.(2022). Reseña del libro *Ventana o pasillo*, de Consuelo Triviño Anzola. *Estudios de Literatura Colombiana* 50, pp. 207-209. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n50a13>

¹ darioruiz2@yahoo.es

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez

Recibido: 05.09.2021

Aprobado: 26.11.2021

Publicado: 17.01.2022

Copyright: ©2022 *Estudios de Literatura Colombiana*. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la [Licencia Creative Commons Atribución – No comercial – Compartir igual 4.0 Internacional](#)



fronteras que viene a ser *Ventana o pasillo* no está precisamente enajenada a los falsos mitos de héroes de ideologías al uso, sino habitada por seres cuya insignificancia resulta manifiesta por situar sus vidas en los márgenes de la Historia, en geografías que nadie ha recorrido ni recorrerá hasta cuando una palabra permita que sean reconocidas en el presente. Como *Vidas minúsculas* del francés Pierre Michon nos lo descubre magistralmente. Y es que *Ventana o pasillo* se enfrenta decididamente con la autoficción no para acumular cotilleos personales, sino para revivir en sí la experiencia de la historia de una generación colombiana, renovando de este modo el género.

Aquí, en esta novela, Consuelo Triviño Anzola define la magnitud de su reto: dar vida a aquellos seres entrañables —como el padre y la madre, como los amigos que encontró a lo largo de su vida— para rescatarlos de la frialdad y la bruma de los archivos mediante la decisión de volver a ellos siguiendo las huellas dejadas en el tiempo, sus rastros invisibles a los ojos de los otros. ¿Por qué estuviste aquí y por qué no me llamaste?

¿Estamos ante un Diario? Desde luego que no, ya que este tipo de confesiones se hace siempre bajo la sospecha de que el narrador(a) puede mentirnos sin que nos demos cuenta. ¿Tal vez Testimonio? Ya esto sería el colmo de la hipocresía, describir vidas y paisajes con la mirada de un taxonomista hacia supuestos objetos de clasificación social sin comprometernos con esas vidas. Es aquí donde Consuelo Triviño con inteligencia escoge lo que James Wood llama el estilo indirecto.

Un Diario y un Testimonio, un presunto Documento, indican siempre la presencia de un escritor omnisciente, pero el estilo indirecto permite recurrir a varias estrategias narrativas en las que quien es descrito habla desde la singularidad que le concede este estilo: es la diferencia que, sobre Proust, establece Pinter entre la memoria consciente y la memoria inconsciente. La primera es un artefacto inventado para acomodar en él falsos recuerdos, pero la segunda, como inconsciente, solo puede iniciarse a partir de un olor recuperado, de alguna textura o de la materialidad de un objeto que haga estallar en nuestra mente afligida aquel inicio del momento que buscábamos para comenzar a insistir, a partir de este encuentro en la escritura, y que reclama este momento de luz impostergradable.

En *Ventana o pasillo* apreciamos la continua invención de los contenidos hipotéticos de unas vidas que, con su insignificancia —es decir: sin significado alguno—, deben ser apresados por una escritura que debe partir, precisamente, de su fragilidad

humana, de la intemporalidad. Es una virtud de lo que permaneció como sombra y adquiere ahora, en el relato, la forma de la modestia como una sabia estrategia para escapar de las imposiciones de la Historia y simplemente ser, como lo consigue esta escritura manifiesta de *Ventana o pasillo*, un instante de vida: no biografías sino analogías, imágenes que solamente hablan con las imágenes. Carlo Ginzburg supo señalarlo: “Huellas incluso infinitesimales permiten captar una realidad más profunda, de otro modo intangible”. Por eso no hay alegato o recriminación contra alguien en especial, o contra alguna idea política en general, sino el tono amable con que se hace un reproche, aquel con el que, al volver a mirarnos, nos reprochamos alguna falta, tal vez una palabra que no llegamos a descifrar mientras nos dirigíamos a un interlocutor sin habla. Bibliotecas, apartamentos, aeropuertos, comidas regionales construidas finalmente como una antropología en la que a partir de ahora nos seguiremos reconociendo.

Ventana o pasillo, de Consuelo Triviño, arrastra huellas, fisuras, tarjas y muestras en el trasiego de las ciudades, en el modesto linaje familiar a través del cual se abre un transcurrir del lector por infinidad de interpretaciones, ya que elude —repito— las tentaciones del protagonismo narcisista de cierta narrativa actual para desplegarse, como una profunda indagación, hacia lo que no se ha dicho, hacia la lectura de lo que el trasegar de unos seres insignificantes fue dejando a lo largo del camino borrado por la crueldad de la Historia, ocultos al yo dominante del narrador omnisciente. De la novela va emanando la voz de los sin voz, de los protagonistas de la intrahistoria que parecen entregar a la escritora que se refleja en el sujeto narrador y viviente la posibilidad de su testimonio.

Pero claro es, una realidad destruida solo permite el fragmento, el desescalamiento del antiguo relato al que el compromiso político llevó a la unidimensionalidad. Aquí, en *Ventana o pasillo*, las imágenes captadas al azar ya no aspiran a conformar un puzle que el lector alcanza a dar forma y a completar, sino todo lo contrario, buscan permanecer sin orden alguno aparente, para escapar de todo sentido impuesto.

Mediante la nueva legitimación de sentimientos que pudieran tildarse de tradicionales y que ha pretendido erradicar el hueco racionalismo académico, como el amor filial o la ternura, la nueva novela de Consuelo Triviño Anzola escapa de las limitaciones de lo considerado vergonzante para establecer, valientemente, un universo narrativo diferente en Colombia.

ÍNDICE DE AUTORES

Bejarano Hernández, Julio Alberto: doctor en Filosofía de la Universidad París 8 e investigador y director de la Línea de Literatura Comparada del Instituto Caro y Cuervo.

Contacto: alberto.bejarano@caroycuervo.gov.co

Bernal, Álvaro Antonio: PhD. en Literatura Hispanoamericana de University of Iowa. Profesor asociado de Spanish and Latin American Literature y coordinador del programa de Español de University of Pittsburgh at Johnstown.

Contacto: aab52@pitt.edu

Conde Aldana, Juan Alberto: doctor en Semiótica y Ciencias del Lenguaje de la Universidad de Limoges, Francia, y Profesor de tiempo completo de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, de Bogotá.

Contacto: juan.conde@utadeo.edu.co

Chicharro Chamorro, Antonio: doctor en Filología Románica y catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Granada. Miembro de la Academia de Buenas Letras de Granada, Medalla de Oro al Mérito de la Ciudad de Granada, Premio de Excelencia Docente y Diploma de Excelencia Investigadora de la Universidad de Granada. Su investigación se centra en aspectos de teoría e historia del pensamiento literario en España, poética y poesía españolas contemporáneas y teoría de la literatura con una atención particular en los aspectos sociológicos del hecho literario. Ha publicado, entre otros libros y ediciones, *Literatura y saber* (1987), *La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya* (1989), *Para una historia del pensamiento literario en España* (2004), *El corazón periférico (Sobre el estudio de literatura y sociedad)* (2005), *El pensamiento vivo de Francisco Ayala* (2006), *Entre lo dado y lo creado. Una aproximación a los estudios sociocríticos* (2012), *Fulgor de brasa. La poesía y poética de Antonio Carvajal* (2015) y *Edmond Cros y los estudios sociocríticos* (2021).

Contacto: achichar@ugr.es

Gómez Zuleta, Camila: estudiante del doctorado en Literatura de la Universidad de los Andes y Master of Arts en Educación.
 Contacto: c.gomezz2@uniandes.edu.co

Guzmán Méndez, Diana Paola: doctora de Literatura de la Universidad de Antioquia, líder de la Escuela de Lectores de BiblioRed y profesora del pregrado en Literatura y Edición de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Actualmente trabaja en la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte-Dirección de Lectura y Bibliotecas.
 Contacto: diana.guzman@scrd.gov.co

Ortega Garzón, Sandra María: doctora en Lengua y Literatura Catalana y Estudios Teatrales de la Universidad Autónoma de Barcelona, magister en Dirección y Puesta en Escena Shakesperiana de la Universidad de Exeter, y licenciada en Arte Dramático y Lenguas Modernas en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en Bogotá. Es profesora de planta de la Facultad de Artes ASAB en la Universidad Distrital y miembro de la línea de investigación “Estudios críticos de las corporeidades, las sensibilidades y las performatividades”; y de los grupos Investigación para la creación artística y Estudios de la voz y la palabra. Como principales temas de investigación trabaja la crítica de la literatura dramática y la puesta en escena del teatro contemporáneo, los imaginarios políticos y sus representaciones, la violencia política y el teatro, la representación del cuerpo animal.
 Contacto: samaortega@gmail.com

Ruiz Gómez, Darío: novelista, cuentista, poeta, ensayista, crítico de arte, crítico literario, urbanista, investigador y profesor universitario. Un humanista, en síntesis. Se graduó en España en 1961 en la Escuela Oficial de Periodismo. Y en esa misma época hizo estudios de Estética y urbanismo. Es autor de los libros de cuentos *Para que no se olvide su nombre* (1967), *La ternura que tengo para vos* (1982), *Para decirle adiós a mamá* (1983), *Sombra de rosa y vino* (1999), *Crímenes municipales* (2009) y *Cuentos de la Estación Villa* (2014), y las novelas *Hojas en el patio* (1979), *En voz baja* (1999) y *Las sombras* (2014). También es autor de numerosos libros de ensayo sobre arte, arquitectura, urbanismo, entre ellos *De la razón a la soledad* (1981), *Trabajo de lector* (2003) y *Diario de ciudad* (2005). Entre sus libros de poesía se cuentan *A la sombra del ángel* (1990) y *La muchacha de la leyenda* (2001).
 Contacto: darioruiz2@yahoo.es

Santos García, Emiro: doctor en Literatura por la Universidad de Antioquia, magíster en Literatura Hispanoamericana y del Caribe de la Universidad del Atlántico y profesional en Lingüística y Literatura de la Universidad de Cartagena. Miembro del Grupo de Investigación “Comunidades imaginadas latinoamericanas: perspectivas multi e interdisciplinarias” de la Universidad de Cartagena. Ha publicado los libros de investigación literaria *El jardín, la torre y la lámpara. Poesía y conocimiento en la lírica colombiana* (2018), *Cartografías de la imaginación* (2013) y *Héctor Rojas Herazo. El esplendor de la rebeldía* (2011). Profesor de literatura en la Universidad de Cartagena.

Contacto: emirosantosgarcia@gmail.com

Serna Hincapié, Robinson Antonio: magíster en Hermenéutica Literaria de la Universidad Eafit y docente de cátedra de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia.

Contacto: robinson.serna@udea.edu.co

Triana Cuevas, Tania Camila: magister en Literatura y Cultura y miembro del Grupo de investigación de Literatura del Instituto Caro y Cuervo.

Contacto: tania.triana@caroycuervo.gov.co

Vergara Aguirre, Andrés: doctor en Historia de la Universidad Nacional de Colombia. Miembro del Grupo de Investigación de Estudios Literarios (GEL). Profesor de la Universidad de Antioquia. Autor de la novela *Jugaremos a la guerra* (2018) y del libro de investigación en periodismo *Historia del arrabal* (2014).

Contacto: andres.vergaraa@udea.edu.co

Zuluaga Hernández, Esnedý Aidé: doctora en Literatura hispanoamericana de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla e investigadora de la Universidad Nacional Autónoma de México (Unam), Instituto de Investigaciones Filológicas.

Contacto: esnedý@gmail.com

Zuluaga Quintero, Diego Alejandro: doctor en Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, México, coordinador del Grupo de Estudios de literatura y Cultura Intelectual Latinoamericana (Gelcil) y profesor ocasional de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia. Su línea de investigación es la historia intelectual y la cultura latinoamericana. El editor académico del libro *Ensayos de historia intelectual. Incursiones metodológicas* (2021).

Contacto: diego.zuluagaq@udea.edu.co

NORMAS PARA AUTORES

Estudios de Literatura Colombiana es una publicación científica arbitrada y dirigida a estudiantes de pregrado, posgrado e investigadores cuyo objeto de estudio esté relacionado con las literaturas del país. El fenómeno que entendemos ahora como literatura colombiana está conformado por varias literaturas que se escriben y hablan en lenguas indígenas, afrodescendientes y europeas. *Estudios de Literatura Colombiana* aparece semestralmente y es editada por el Doctorado en Literatura y la Maestría en Literatura de la Universidad de Antioquia.

Tipo de textos que se publican en *Estudios de Literatura Colombiana*

El objetivo fundamental de la revista es publicar artículos académicos originales e inéditos derivados de investigación. También se incluyen artículos de reflexión, entrevistas y reseñas. Toda colaboración debe versar sobre las literaturas colombianas. Las propuestas de estudios comparados también son aceptadas, siempre y cuando se citen las fuentes en su idioma original y se establezcan los vínculos entre esas otras literaturas y las literaturas colombianas. Se reciben colaboraciones en español, inglés, portugués, francés y alemán, pero no se excluyen los estudios que versen sobre las literaturas indígenas escritas en su lengua ancestral y las literaturas afro en palenquero y raizal.

Envío de textos

La revista recibe colaboraciones en el correo electrónico revistaelc@udea.edu.co y en la web <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/elc>, mediante el registro preliminar de los autores en la plataforma *Open Journal System*. Los artículos enviados (cuya recepción no implica su publicación) no pueden presentarse simultáneamente a ninguna otra publicación y deben ser inéditos. Solo se admitirá una colaboración por autor y este no podrá publicar en dos números seguidos. Cada propuesta contendrá tres archivos:

- Artículo: no puede incluir el nombre del autor. Los originales recibidos se considerarán como definitivos a efectos de imprenta.
- Currículum vitae: nombre completo, filiación institucional, correo electrónico, último grado obtenido, título de la investigación de la cual se deriva, grupo y líneas de investigación, cargo actual y últimas publicaciones.
- Declaración de responsabilidad y transferencia de derechos de autor.

Fechas de corte

- 15 de febrero: los artículos serán evaluados para el número julio-diciembre del mismo año.
- 15 de agosto: los artículos serán evaluados para el número enero-junio del año siguiente.

Proceso de evaluación (artículos)

- Comité editorial. Se emplearán los siguientes criterios: escritura académica, pertinencia, originalidad y rigor investigativo. Al autor cuyo texto no sea aprobado se le notificará vía correo electrónico.
- Pares evaluadores. La revista recurre con frecuencia a evaluadores externos a la Universidad de Antioquia. Cada texto será evaluado mediante el proceso de doble ciego (*peer review*) por dos expertos en el tema, quienes contarán con veinte días para emitir su veredicto. Ellos pueden aceptar (con o sin modificaciones) o rechazar el artículo. Las evaluaciones serán remitidas al autor por correo electrónico. En caso de que sean radicalmente opuestas, se recurrirá a un tercer evaluador.
- Ajustes. El autor contará con diez días de plazo para adaptar su artículo a las sugerencias de los evaluadores.
- Corrección de estilo. El artículo ajustado pasará a corrección de estilo. El Comité editorial de la revista puede solicitar correcciones adicionales.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS

Formato

- Formato y extensión: .doc, tamaño carta, margen 3.0 cm. en todos los lados. Mínimo 6000 y máximo 8000 palabras, incluidos resumen, bibliografía y citas.
- Cuerpo del texto: Times New Roman 12, justificado, interlineado 1.5, sangría izquierda 1.2 cm. en la primera línea, sin espacios entre párrafos.
- Citas superiores a 40 palabras y epígrafes: párrafo aparte, sin comillas, 10 puntos, justificado, interlineado 1.0, sangría izquierda 1.2 cm. Fragmentos elididos entre [...]. No deben exceder el 10% del cuerpo del texto. Toda cita exige un comentario que indique su pertinencia dentro del artículo. No se aceptarán trabajos que se limiten a copiar y pegar cita tras cita.
- Citas menores de 40 palabras: Independiente del idioma en que se cite, se incorporarán al texto entre comillas dobles, indicando los fragmentos elididos entre [...]. Seguir estos estilos de citación:
 - Con nombre explícito antes de la cita: Apellido (año publicación fuente citada), “cita entre comillas” (número de página). Ej:
Contrario a lo planteado, Foucault (1992) propone que “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y en medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (p. 12).
 - Sin nombre explícito: “cita entre comillas” (apellido, año publicación fuente citada y número de página). Ej:
Otros investigadores consideran que “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y en medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (Foucault, 1992, p. 12).
- Notas a pie de página: 10 puntos, justificado, interlineado 1.0, sangría izquierda 0.8 cm. Deben reservarse para fortalecer los planteamientos, evitando su empleo excesivo. No consigne referencias bibliográficas ni citas textuales. Procure transmitir solo una idea por nota a pie de página. Si esta excede la extensión regular de un párrafo (15% de una página), considere incorporarla al texto principal.

- **Negrita:** solo para el título del artículo y el título de los apartados.
- **Cursiva:** título de libros, revistas, periódicos, obras de arte, películas, programas de televisión.
- **Comillas dobles:** citas textuales (menores de 40 palabras), título de cuentos, poemas, artículos de revista y periódico, capítulos de libros y otros géneros cortos incluidos en una obra mayor.

Partes del artículo

- **Título:** debe indicar de manera clara y concisa el contenido específico del artículo (obra, autor y aspectos teóricos investigados). Evite el uso de abreviaturas. Se recomienda no exceder una línea.
- **Resumen:** máximo 100 palabras. Debe describir tema, objetivo, marco teórico y principales aportes al campo estudiado.
- **Palabras clave:** máximo 5 o que no excedan una línea. Evite expresiones que puedan dificultar su indexación.
- **Traducción:** título, resumen y palabras clave deben traducirse a una segunda lengua.
- **Epígrafe:** Debe estar integrado al desarrollo argumentativo del artículo.
- **Presentación del artículo:** máximo una página. No repetir el resumen.
- **Primer apartado:** mínimo 5 pág.
- **Segundo apartado:** mínimo 5 pág.
- **Tercer apartado:** mínimo 5 pág.
- **Conclusiones:** texto autocrítico (una página) donde se señale los logros y las carencias de la investigación. No repita lo consignado en el resumen y la introducción. No es necesario que escriba la palabra conclusiones.
- **Bibliografía:** Listado de obras efectivamente citadas. Mínimo 10, máximo 15 referencias. Numeración consecutiva, orden alfabético, Times New Roman 10, justificado, interlineado 1.5, sangría francesa 0.8 cm. Todas las entradas deben llevar el apellido del autor, sin importar que este se repita; estas entradas deben organizarse cronológicamente y, en caso de estar publicadas el mismo año, se diferenciarán con letras minúsculas (2000a, 2000b). Ejemplos:

Libro: Apellido, N. (año). *Título del libro*. Ciudad: Editorial.

Rivas Polo, C. (2005). *Revista Mito: vigencia de un legado intelectual*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Capítulo de libro: Apellido, N. (año). Título del capítulo. En N. Apellido (Ed). *Título del libro* (pp. xx-xx). Ciudad: Editorial.

Weinberg, L. (2014). Crítica literaria y trabajo intelectual. En S. Vivas Hurtado (Coord.). *Utopías móviles. Nuevos caminos para la Historia intelectual en América Latina* (pp. 90-117). Bogotá: Diente de León, Editorial Universidad de Antioquia.

Artículo de revista: Apellido, N. (año). Título del artículo. *Título de la publicación* volumen (número), pp. xx-xx.

Acevedo, C. (2010). Eduardo Caballero Calderón: panorámica de su obra ensayística. *Estudios de Literatura Colombiana* 27, pp. 119-134.

Artículo de revista en línea: Apellido, N. (año). Título del artículo. *Título de la publicación* volumen (número). Disponible en enlace [d.m.a]

Alstrum, J. J. (1986). La poesía de Luis Carlos López y la tradición de la antiliteratura en las letras hispánicas. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 23 (7). Recuperado de <http://www.banrepultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti4/bol7/poesia.htm> [8.02.2014]

Artículo de revista con DOI: Apellido, N. (año). Título del artículo. *Título de la publicación* número, pp. xx-xx. DOI:

López Mejía, A. (2015). Los personajes afrodescendientes en “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”. *Estudios de Literatura Colombiana* 37, pp. 15-27. DOI: 10.17533/udea.elc.n37a01.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE RESEÑAS Y ENTREVISTAS

Reseñas

Crítica —no meramente informativa— de obras literarias colombianas, de autores colombianos o de estudios sobre las literaturas colombianas publicados recientemente.

- Estructura: Título de la obra reseñada. Nombre del autor, editor, traductor o compilador. Ciudad: editorial, año, número de páginas. Nombre, correo electrónico e institución académica del reseñista. No debe llevar notas a pie de página ni epígrafes ni bibliografía final.
- Formato: .doc, tamaño carta, margen 3.0 cm. en todos los lados.
- Cuerpo del texto: Times New Roman 12, justificado, interlineado 1.5, sangría izquierda 1.2 cm. en la primera línea, sin espacios entre párrafos.
- Extensión: máximo 5 páginas.

Entrevistas

Solo se publicarán diálogos con escritores colombianos vivos. Puede seguirse el modelo tradicional de pregunta-respuesta o transcribir las palabras del entrevistado.

- Estructura: Título (con nombre del entrevistado), fecha y lugar de la entrevista (en nota a pie de página). Nombre, correo electrónico e institución académica del entrevistador.
- Formato: .doc, tamaño carta, margen 3.0 cm. en todos los lados.
- Cuerpo del texto: Times New Roman 12, justificado, interlineado 1.5, sangría izquierda 1.2 cm. en la primera línea, sin espacios entre párrafos.
- Extensión: máximo 5 páginas.

Los autores publicados recibirán dos ejemplares de la revista. Cada autor es responsable de las ideas (interpretaciones, enfoques, conceptos) expresadas en su trabajo. Estas no representan el pensamiento del Comité editorial ni del Comité científico de *Estudios de Literatura Colombiana*. En términos generales, la revista acoge los estándares de calidad editorial reglamentados por el Comité de Ética en Publicaciones (COPE, por sus siglas en inglés). Los derechos de reproducción y reimpresión de los artículos publicados en la revista *Estudios de Literatura Colombiana* pertenecen al editor. Los autores deben esperar seis meses y solicitar por escrito al Comité editorial el permiso de reproducción del material publicado.

SUBMISSION GUIDELINES

Estudios de Literatura Colombiana is a peer-reviewed journal published for undergraduate and graduate students and researchers whose object of study is related to Colombian literature. The phenomenon we now understand as Colombian literature is comprised of several kinds of literature that are written and spoken in indigenous, African, and European languages. *Estudios de Literatura Colombiana* is published twice a year by the Doctorado en Literatura and Maestría en Literatura at Universidad de Antioquia.

Types of contributions published by *Estudios de Literatura Colombiana*

The fundamental aim of the journal is to publish original and unpublished academic papers derived from research. Reflection articles, interviews, and reviews are also included. All contributions should deal with Colombian literature. Proposals for comparative studies are also accepted as long as the source is cited in the original language and the links between these other literatures and Colombian literature are established. Articles are accepted in Spanish, English, Portuguese, French, and German. The journal also accepts studies that deal with indigenous literature written in their ancestral language and African literature in *palenquero* and *raizal*.

Article Submission

This journal receives submissions on a rolling basis. They may be sent to its email address (revistaelc@udea.edu.co) or be uploaded through the preliminary register in the *Open Journal System* Platform (<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc>). Received articles (whose receipt does not guarantee publication) must be unpublished and may not be submitted simultaneously to any other journal. Only one paper per author will be allowed. No author may publish in two consecutive issues of *Estudios de Literatura Colombiana*. Every submission must contain three files:

- Article: the author's name should *not* be included.
- CV: author's full name, institutional affiliation, email address, degree, title of the research project from which the paper is derived, research group, areas of research, current position, and most recent publications.
- The completed *Declaración de responsabilidad y transferencia de derechos de autor* (Author Statement of Responsibility and Copyright Release Agreement) form.

Cut-off dates

- February 15th: papers will be reviewed for the July-December issue of the same year.
- August 15th: papers will be reviewed for the January-June issue of the following year.

Evaluation process (papers)

- Editorial board. Articles will be evaluated according to the following criteria: academic writing, relevance, originality, and investigative rigor. Authors whose paper is not approved will be notified via email.
- Peer reviewers. The journal frequently works with external evaluators (outside of Universidad de Antioquia). Each text will be evaluated by double-blind peer review. Two experts in the field will have twenty days to issue its verdict. They may accept or reject the article (with or without modifications). The evaluations will be sent to the author via email. If the results of the reviews are radically opposed, assessment will be requested of a third evaluator.
- Adjustments. Authors will have a ten-day period to submit the paper in accordance with the reviewers' suggestions.
- Editing. Once the article has been reviewed and adjusted, it will be subjected to a proofreading process. The editorial board may ask for additional editing.

INSTRUCTIONS TO AUTHORS

Format

- Format and length: Word file, letter size paper, 3.0 cm margins on all sides. Including abstract, references, and citations, length between 6000 and 8000 words.
- Text: Times New Roman 12-point font, justified, 1.5 line spacing, left indentation 1.2 cm on the first line with no spaces between paragraphs.
- Quotations of more than 40 words (and epigraphs): a separate paragraph without quotation marks, 10-point font size, justified, 1.0 line spacing, 1.2 cm left indentation. When omitting pieces of text, use ellipsis points within brackets [...]. Quotations and epigraphs must not exceed 10% of the text. Any quotation requires a comment indicating its relevance within the article. No works that simply copy and paste quotation after quotation will be accepted.
- Quotations of less than 40 words: regardless of language, they should be incorporated into the text using double quotation marks, indicating fragments elided with ellipsis points within brackets [...]. Use the following citation style:
 - With the author's name before the quotation: author (year), "quote in double quotation marks" (pages).
 Contrario a lo planteado, Foucault (1992) propone que "el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y en medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse" (p. 12).
 - Without the author's name: "quote in double quotation marks" (author, year, pages).
 Otros investigadores consideran que "el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y en medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse" (Foucault, 1992, p. 12).
- Footnotes: 10-point font size, justified, 1.0 line spacing, 0.8 cm left indentation. Footnotes should be reserved for strengthening the approach, and excessive use should be avoided. Do not include references or quotations. Try to convey only one idea per footnote per page. If the footnote exceeds the regular length of a paragraph (15% of a page), consider incorporating it into the main text.

- Bold: only for titles and subtitles.
- Italics: titles of books, journals, films, TV programs, and microfilms.
- Double quotation marks: direct quotations (less than 40 words), titles of articles, book chapters, titles of stories and poems, ironic comments, jargon, and specific terms of an argot.

Structure

- Title: should clearly and concisely state the specific content of the article (book, author and theoretical aspects investigated). Avoid using abbreviations. It is recommended that the title not exceed one line.
- Abstract: (100 words maximum): should describe the topic, purpose of the article, theoretical framework, and main contributions to its field of knowledge.
- Keywords: up to five words and not exceeding one line. Avoid expressions that may make indexing difficult.
- Translation: title, abstract, and keywords must be translated into a second language.
- Epigraph: must be integrated into the argumentative development of the article.
- Presentation of the article: maximum one page. Do not repeat the summary.
- First section: 5 pages minimum.
- Second section: 5 pages minimum.
- Third section: 5 pages minimum.
- Conclusions: self-critical text (one page) pointing out the achievements and shortcomings of the research. Do not repeat what is stated in the summary and introduction. There is no need to include the word “conclusions.”
- Bibliography: the list of references must only include the works quoted in the article (min. 10, max. 15). It should be placed at the end of the article, consecutively numbered with Arabic numerals, alphabetically organized, Times New Roman font, 1.5 line spacing, and with hanging indentations of 0.8 cm. All entries should include the author, disregarding repetition. Pieces by the same author must be chronologically organized. If there are quotations of works by the same author published in the same year, lower case letters must be placed next to the year (e.g., 2000, 2000b, 2000c), in order to differentiate the sources. Some examples of the most common references:

Book: Author, A. (year). *Title of book*. Location: Publisher..

Rivas Polo, C. (2005). *Revista Mito: vigencia de un legado intelectual*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Book chapter: Author, A. (year). Title of chapter or entry. In A. Editor & B. Editor (Eds.). *Title of book* (pp. xx-xx). Location: Publisher.

Weinberg, L. (2014). Crítica literaria y trabajo intelectual. En S. Vivas Hurtado (Coord.). *Utopías móviles. Nuevos caminos para la Historia intelectual en América Latina* (pp. 90-117). Bogotá: Diente de León, Editorial Universidad de Antioquia.

Journal article: Author, A. (year). Title of article. *Title of periodical* volume (number), pp. xx-xx.
Acedo, C. (2010). Eduardo Caballero Calderón: panorámica de su obra ensayística. *Estudios de Literatura Colombiana* 27, pp. 119-134.

Online journal article: Author, A. & Author, B. B. (Date of publication). Title of article. *Title of Online Periodical* volume (issue number if available). Retrieved from <http://www.someaddress.com/full/url/> [d.m.y]

Alstrum, J. J. (1986). La poesía de Luis Carlos López y la tradición de la antiliteratura en las letras hispánicas. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 23 (7). Disponible en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti4/bol7/poesia.htm> [8.02.2014]

Journal article with DOI: Author, A. & Author, B. B. (year). Title of article. *Title of Journal* volume (number), pp. xx-xx. DOI:

López Mejía, A. (2015). Los personajes afrodescendientes en “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”. *Estudios de Literatura Colombiana* 37, pp. 15-27. DOI: 10.17533/udea.elc.n37a01.

GUIDELINES FOR REVIEW AND INTERVIEW SUBMISSIONS

Reviews

The review must be critical —not merely informative—and should cover recently published Colombian literary works or works of research on Colombian literature.

- Structure: Title of the reviewed work. Author, editor, translator, or compiler. Location: publisher, year, page numbers. The name, email address, and academic institution of the reviewer. It must have no footnotes or bibliography.
- Format: Word format, letter size paper, 3.0 margins on all sides.
- Text: Times New Roman 12-point font size, justified, 1.5 line spacing, 1.2 cm left indentation on the first line with no spaces between paragraphs.
- Length: 5 pages maximum.

Interviews

Only dialogues with living Colombian writers will be published. You may follow the traditional question and answer model or transcribe the interviewee's words.

- Structure: title (with interviewee's name), date and place of the interview (in a footnote). The name, email address, and academic institution of the interviewer.
- Format: Word format, letter size paper, 3.0 margins on all sides.
- Text: Times New Roman 12-point font size, justified, 1.5 line spacing, 1.2 cm left indentation on the first line with no spaces between paragraphs.
- Length: 5 pages maximum.

Published authors will receive two copies of the journal. Each author is responsible for ideas (interpretations, approaches, and concepts) expressed in their work. These ideas do not represent the opinions of the Editorial Board or the Scientific Committee of *Estudios de Literatura Colombiana*. In general, the journal adheres to the editorial quality standards regulated by the Committee on Publication Ethics (COPE). The rights of reproduction and reprinting of articles published in the journal *Estudios de Literatura Colombiana* belong to the editor. Authors should wait six months and make a written request for permission to reproduce their published material to the Editorial Board.

NORMAS PARA AUTORES

Estudios de Literatura Colombiana é uma publicação científica idealizada e dirigida para estudantes de graduação, pós-graduação e pesquisadores cujo objeto de estudo esteja relacionado com as literaturas do país. O fenômeno que entendemos agora como literatura colombiana está conformado por várias literaturas que são escritas e falam línguas indígenas, afrodescendentes e europeias. *Estudios de Literatura Colombiana* é publicada semestralmente e é editada pelo Doctorado en Literatura e pela Maestría en Literatura da Universidad de Antioquia.

Tipos de textos que publicados na *Estudios de Literatura Colombiana*

O objetivo fundamental da revista é publicar artigos acadêmicos originais e inéditos derivados de pesquisa. Além disso, são incluídos artigos de reflexão, entrevistas e resenhas. Toda colaboração deve versar sobre as literaturas colombianas. As propostas de estudos comparados também são aceitas, sempre e quando sejam citadas as fontes no seu idioma original e sejam estabelecidos os vínculos entre essas outras literaturas e as literaturas colombianas. São recebidas colaborações em espanhol, inglês, português, francês e alemão, mas não serão excluídos os estudos que tenham por objeto as literaturas indígenas escritas em sua língua ancestral e as literaturas afro em palenquero e raizal.

Envío de textos

A revista recebe colaborações através do correio eletrônico revistaelc@udea.edu.co e pela página <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/elc>, mediante inscrição prévia dos autores na plataforma *Open Journal System*. Os artigos enviados (cujo recebimento não implica em sua publicação) não podem ser apresentados simultaneamente a nenhuma outra publicação e devem ser inéditos. Será admitida somente uma colaboração por autor e o mesmo não poderá publicar em duas edições seguidas. Cada proposta deve conter três arquivos:

- Artigo: não pode incluir o nome do autor.
- Currículo: nome completo, instituição, email, último título obtido, título da pesquisa da qual provém, grupo e linha de pesquisa, cargo atual e últimas publicações.
- Declaração de responsabilidade e transferência de direitos autorais (enviada pela revista).

Datas limite

- 15 de fevereiro: os artigos serão avaliados para o número julho-dezembro do mesmo ano.
- 15 de agosto: os artigos serão avaliados para o número janeiro-junho do próximo ano..

Processo de avaliação (artigos)

- Comitê editorial. Serão empregados os seguintes critérios: escrita acadêmica, pertinência, originalidade e rigor investigativo. O autor cujo texto não seja aprovado será notificado por correio eletrônico.
- Pares avaliadores. A revista recorre com frequência a avaliadores externos à Universidade de Antioquia. Cada texto será avaliado mediante sistema duplo cego (*double-blind peer review*) por dois especialistas no tema, que contarão com vinte dias para emitir seu veredicto. Eles podem aceitar (com ou sem modificações) ou rejeitar o artigo. As avaliações serão enviadas ao autor por correio eletrônico. Caso sejam radicalmente opostas, a revista recorrerá a um terceiro avaliador.
- Ajustes. O autor contará com dez dias de prazo para adaptar seu artigo às sugestões dos avaliadores.
- Correção de estilo. O artigo ajustado passará para a correção de estilo. O Comitê editorial da revista pode solicitar correções adicionais.

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ARTIGOS

Formato

- Formato e extensão: .doc, tamanho carta, margem 3.0 cm. em todos os lados. Mínimo 6000 e máximo 8000 palavras, incluindo resumo, bibliografia e citações.
- Submissões em português devem observar o Novo Acordo Ortográfico (decreto nº 6.583).
- Corpo do texto: Times New Roman 12, justificado, com espaçamento entre linhas de 1.5, parágrafos recuados à esquerda 1.2 cm. na primeira linha, sem espaços entre parágrafos.
- Citações superiores a 40 palavras e epígrafes: parágrafo a parte, sem aspas, 10 pontos, justificado, com espaçamento entre linhas de 1.0, parágrafo recuado à esquerda 1.2 cm. Fragmentos suprimidos entre [...]. Não devem exceder 10% do corpo do texto. Toda citação exige um comentário que indique sua pertinência dentro do artigo. Não serão aceitos trabalhos que se limitem a copiar e colar uma citação atrás da outra.
- Citações com menos de 40 palavras: Independente do idioma em que se cite, serão incorporadas ao texto entre aspas curvas duplas, indicando os fragmentos suprimidos entre [...]. Seguir estes estilos de citação:
 - Com nome explícito antes da citação: Sobrenome (ano), “citação entre aspas curvas duplas” (páginas).
Contrário a lo planteado, Foucault (1992) propone que “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y en medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (p. 12).
 - Sem nome explícito: “citação entre aspas curvas duplas” (sobrenome, ano, páginas).
Otros investigadores consideran que “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y en medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (Foucault, 1992, p. 12).
- Notas de rodapé: 10 pontos, justificado, com espaçamento entre linhas de 1.0, parágrafo recuado à esquerda 0.8 cm. Devem ser reservadas para fortalecer as abordagens, evitando seu emprego excessivo. Não consigne referências bibliográficas nem citações textuais. Procure transmitir somente uma ideia por nota de rodapé de página. Se a mesma exceder

a extensão regular de um parágrafo (15% de uma página), considere incorporá-la ao texto principal.

- **Negrito:** somente para o título do artigo e o título dos parágrafos.
- **Cursiva:** título de livros, revistas, periódicos, obras de arte, filmes, programas de televisão.
- **Aspas curvas duplas:** citações textuais (com menos de 40 palavras), título de contos, poemas, artigos de revista e jornal, capítulos de livros e outros gêneros curtos incluídos em uma obra maior.

Partes do artigo

- **Título:** deve indicar de maneira clara e concisa o conteúdo específico do artigo (obra, autor e aspectos teóricos pesquisados). Evite o uso de abreviaturas. É recomendável não exceder uma linha.
- **Resumo:** máximo 100 palavras. Deve descrever tema, objetivo, marco teórico e principais contribuições ao campo estudado.
- **Palavras-chave:** máximo 5 ou que não excedam uma linha. Evite expressões que possam dificultar sua indexação.
- **Tradução:** título, resumo e palavras-chave devem ser traduzidas a uma segunda língua.
- **Epígrafe:** Deve estar integrada ao desenvolvimento argumentativo do artigo.
- **Apresentação do artigo:** máximo uma página. Não repetir o resumo.
- **Primeiro capítulo, seção ou parte:** mínimo 5 páginas.
- **Segundo capítulo, seção ou parte:** mínimo 5 páginas.
- **Terceiro capítulo, seção ou parte:** mínimo 5 páginas.
- **Conclusões:** texto autocrítico (uma página) na qual sejam sinalizados resultados e as carências da pesquisa. Não repita o consignado no resumo e na introdução. Não é necessário que escreva a palavra conclusões.
- **Bibliografia:** Lista de obras efetivamente citadas. Mínimo 10, máximo 15 referências.
- **Numeração consecutiva, ordem alfabética, Times New Roman 10, justificado, com espaçamento entre linhas de 1.5, parágrafo francês 0.8 cm.** Todas as entradas devem levar o sobrenome do autor, sem importar que o mesmo seja repetido; estas entradas devem ser organizadas cronologicamente e, caso tenham sido publicadas no mesmo ano, serão diferenciadas com letras minúsculas (2000, 2000a, 2000b). Exemplos:

Livro: Sobrenome, N. (ano). *Título do livro*. Cidade: Editorial.

Rivas Polo, C. (2005). *Revista Mito: vigencia de un legado intelectual*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Capítulo de livro: Sobrenome, N. (ano). Título do capítulo. Em N. Sobrenome (Ed). *Título do livro* (pp. xx-xx). Cidade: Editorial.

Weinberg, L. (2014). Crítica literaria y trabajo intelectual. En S. Vivas Hurtado (Coord.). *Utopías móviles. Nuevos caminos para la Historia intelectual en América Latina* (pp. 90-117). Bogotá: Diente de León, Editorial Universidad de Antioquia.

Artigo de revista: Sobrenome, N. (ano). Título do capítulo. *Título da publicação* volume (número), pp. xx-xx.

Acevedo, C. (2010). Eduardo Caballero Calderón: panorámica de su obra ensayística. *Estudios de Literatura Colombiana* 27, pp. 119-134.

Artigo de revista online: Sobrenome, N. (ano). Título. *Título da publicação* volume (número). Disponível no URL [d.m.a]

Alstrum, J. J. (1986). La poesía de Luis Carlos López y la tradición de la antiliteratura en las letras hispánicas. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 23 (7). Disponible en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti4/bol7/poesia.htm> [8.02.2014]

Artigo de revista com DOI: Sobrenome, N. (ano). Título do artigo. *Título da publicação* volume (número), pp. xx-xx. DOI:

López Mejía, A. (2015). Los personajes afrodescendientes en “Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles”. *Estudios de Literatura Colombiana* 37, pp. 15-27. DOI: 10.17533/udea.elc.n37a01.

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE RESENHAS E ENTREVISTAS

Resenhas

Crítica —não meramente informativa— de obras literárias colombianas ou de estudos sobre as literaturas colombianas publicados recentemente.

- Estrutura: Título da obra resenhada. Nome do autor, editor, tradutor ou compilador. Cidade: editorial, ano de publicação, número de páginas. Nome, correio eletrônico e instituição acadêmica do resenhista. Não deve levar notas de rodapé nem epígrafes nem bibliografia final.
- Formato: .doc, tamanho carta, margem 3.0 cm. em todos os lados.
- Corpo do texto: Times New Roman 12, justificado, com espaçamento entre linhas de 1.5, parágrafo recuado à esquerda 1.2 cm. na primeira linha, sem espaços entre parágrafos.
- Extensão: máximo 5 páginas.

Entrevistas

Serão publicados somente diálogos com escritores colombianos vivos. O modelo tradicional de pergunta-resposta ou transcrição das palavras do entrevistado pode ser seguido.

- Estrutura: Título (com nome do entrevistado), data e lugar da entrevista (em nota de rodapé). Nome, correio eletrônico e instituição acadêmica do entrevistador.
- Formato: .doc, tamanho carta, margem 3.0 cm. em todos os lados.
- Corpo do texto: Times New Roman 12, justificado, com espaçamento entre linhas de 1.5, parágrafo recuado à esquerda 1.2 cm. na primeira linha, sem espaços entre parágrafos.
- Extensão: máximo 5 páginas.

Os autores publicados receberão dois exemplares da revista. Cada autor é responsável pelas ideias (interpretações, enfoques, conceitos) expressadas no seu trabalho. Estas não representam o pensamento do Comitê editorial nem do Comitê científico de *Estudios de Literatura Colombiana*. Em termos gerais, a revista acolhe padrões de qualidade editorial regularizados pelo Comitê de Ética em Publicações (COPE, por suas siglas em inglês). Os direitos de reprodução e reimpressão dos artigos publicados na revista *Estudios de Literatura Colombiana* pertencem ao editor. Os autores devem esperar seis meses e solicitar por escrito ao Comitê editorial a autorização de reprodução do material publicado.



Título texto evaluado:

I. ¿Presenta conflictos de intereses? Si su respuesta es afirmativa, el artículo no continúa siendo evaluado. Por favor, justifique:

Sí

NO

Justifique:

Si no presenta conflictos de esta clase, evalúe la propuesta de acuerdo con los siguientes ítems. **No es necesario hacer correcciones de formato y estilo al archivo recibido, solo indique si tiene problemas de escritura.** Si usted detecta que el artículo ya fue publicado en otra revista, marque la opción NO publicable.

II. Por favor, argumente su evaluación teniendo en cuenta los siguientes aspectos:

1. Originalidad de la propuesta (tema, análisis de las obras literarias y perspectiva teórica).

Justifique:

2. Rigor investigativo (manejo de fuentes primarias y secundarias).

Justifique:

3. Adecuación y pertinencia de las fuentes efectivamente citadas en el cuerpo del artículo.

Justifique:

4. Coherencia entre el análisis de las obras literarias y el desarrollo argumental de la propuesta.

Justifique:

5. Calidad de la escritura.

Justifique:



CONCEPTO
(Marque un solo campo)

- Artículo científico publicable que se ajusta a los requerimientos académicos de la revista *Estudios de Literatura Colombiana*.
- Propuesta que requiere cambios sustanciales para ser publicada en la revista *Estudios de Literatura Colombiana*.
- Texto definitivamente NO publicable en la revista *Estudios de Literatura Colombiana*.

DATOS DEL/DE LA EVALUADOR/A
(Por favor, diligencie todos los campos)

Nombre y apellidos	
Documento de identidad / Pasaporte ⁱ	
Nacionalidad (indique si posee doble nacionalidad)	
Título académico	
Filiación institucional	
ORCID	
CvLAC (para colombianos) ⁱⁱ	

¡Muchas gracias!

ⁱ Se solicita esta información con el fin de cumplir con uno de los requisitos que exige el Servicio nacional de indexación de publicaciones especializadas seriadas en Colombia (*Publindex*) al momento de registrar los artículos en dicho sistema. En esta plataforma aparece como campo obligatorio el número de identificación de aquellas personas que colaboran en el proceso de doble ciego (*peer review*) para la selección de artículos. *Publindex* asegura que la información es confidencial y, finalmente, dichos registros son utilizados para las estadísticas que clasifican las revistas en categorías “de acuerdo con el cumplimiento de criterios de calidad científica y editorial, y según perfiles de estabilidad y visibilidad reconocidos internacionalmente para las publicaciones científicas”.

ⁱⁱ En caso de no contar con dicho registro o no actualizar su filiación institucional, el sistema asume automáticamente que usted pertenece a la misma institución de la revista, lo cual afecta las políticas y estadísticas en cuanto a endogamia editorial. Agradecemos su tiempo y comprensión por ponerse al día con este formato.

	Editorial	11
ARTÍCULOS ARBITRADOS / REFEREED ARTICLES		
"Mi infancia explica mi vida": Soledad Acosta de Samper y la narración de la niñez		19
Camila Gómez Zuleta, Universidad de los Andes, Colombia		
Existencia y presencia de Maín Ximénez en la vida y obra de Porfirio Barba Jacob		37
Esnedy Aidé Zuluaga Hernández, Universidad Nacional Autónoma de México, México		
Lectores y lectoras en la prensa comunista colombiana: redes epistolares en el periódico Tierra		55
Diana Paola Guzmán Méndez, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Colombia		
El cuento colombiano en el Boletín Cultural y Bibliográfico: un recorrido por la crítica y las publicaciones en los años 60		71
Tania Camila Triana Cuevas y Julio Alberto Bejarano, Instituto Caro y Cuervo, Colombia		
Rafael Humberto Moreno-Durán y Rafael Gutiérrez Girardot: la correspondencia de un escritor y su crítico literario		87
Diego Alejandro Zuluaga Quintero, Universidad de Antioquia, Colombia		
Ficción vérica e inmunización social en los "proyectos piloto" de Enrique Buenaventura y Enrique Lozano		107
Sandra María Ortega Garzón, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia		
El artilugio de un relato policíaco intercalado en El síndrome de Ulises de Santiago Gamboa		129
Álvaro Antonio Bernal, University of Pittsburgh at Johnstown, United States		
Cuerpos difusos. Una lectura queer de tres novelas de ciencia ficción colombiana		145
Juan Alberto Conde Aldana, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia		
CONFERENCIA / LECTURE		
Lámparas en la niebla, de Héctor Rojas Herazo: problemas pre-textuales y textuales de un poemario póstumo		167
Emiro Santos García, Universidad de Cartagena, Colombia		
ENTREVISTA / INTERVIEW		
Darío Ruiz Gómez, para descubrir la ciudad		181
Andrés Vergara Aguirre, Universidad de Antioquia, Colombia		
RESEÑAS / REVIEWS		
El justo medio. Ensayos sobre arte contemporáneo, educación y formación integral, de Pedro Agudelo Rendón		197
Robinson Serna Hincapié, Universidad de Antioquia, Colombia		
El secreto de los Buendía. Sobre Cien años de soledad, de Sultana Wahnón		201
Antonio Chicharro, Universidad de Granada, España		
Ventana o pasillo, de Consuelo Triviño Anzola		207
Darío Ruiz Gómez		