

Estudios de
Literatura
Colombiana

48

ENERO - JUNIO 2021
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

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.dallemant@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 OLMO
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.
poeppe@sprachlit.uni-regensburg.de

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

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

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

COMITÉ CIENTÍFICO
DR. AUGUSTO ESCOBAR MESA
Université de Montréal, Canadá
aesobar1974@yahoo.es

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

DR. ERNESTO MÁCHLER 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

AUXILIAR EDITORIAL
VALENTINA NOREÑA

ASISTENTE EDITORIAL
CHRISTIAN BENAVIDES MARTÍNEZ

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

REVISIÓN RESÚMENES TRADUCIDOS
VALENTINA LUNA (INGLÉS)

TRADUCCIÓN NORMAS PARA AUTORES
ANDRÉS ARANGO
VINÍCIUS DOS SANTOS

DIAGRAMACIÓN
CHRISTIAN BENAVIDES MARTÍNEZ
christianbmit@gmail.com

IMPRESIÓN DIGITAL
CHRISTIAN BENAVIDES MARTÍNEZ
christianbmit@gmail.com

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

PERIODICIDAD
Semestral

CARÁTULA
La casa paterna, agosto de 1864
Fuente: reproducción tomada de:

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/](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 2021

PRESENTACIÓN

Estudios de Literatura Colombiana es una publicación científica arbitrada 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.
- 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. El Pequeño Guíñol y otras tragedias.....11

DOSSIER / DOSSIER

Carlos Rincón. Lector, crítico, fabulador.....19

Alejandro Sánchez Lopera, University of Pittsburgh, Estados Unidos

Juan David Escobar, Universidad Nacional, Colombia

El cambio en la noción de lectura: Carlos Rincón y la práctica de la teoría literaria...23

Pablo Valdivia, Europa-Universität Viadrina, Alemania

Colombia inmanente. Escribir la historia desde la estética política (y no desde la mentira).....41

Alejandro Sánchez Lopera, University of Pittsburgh, Estados Unidos

Constelaciones y simulacros: Walter Benjamin y Jorge Luis Borges en la obra de Carlos Rincón.....59

Juan David Escobar, Universidad Nacional, Colombia

Carlos Rincón, editor de Hernando Téllez y Hernando Valencia Goelkel.....77

Jonathan Beltrán Alvarado, Fundación Colegio Santa María, Colombia

CONFERENCIA DEL DOSSIER / DOSSIER LECTURE

Carlos Rincón: la matriz metafórica de su método crítico.....97

Sarah González Keelan de Mojica, Académica independiente, Colombia

ENTREVISTA / INTERVIEW

Colombia inmanente: conversación con Jorge Mario Múnera sobre su encuentro con Carlos Rincón.....115

Alejandro Sánchez Lopera, University of Pittsburgh, Estados Unidos

Juan David Escobar, Universidad Nacional, Colombia

ANEXOS DEL DOSSIER / ANNEXES

Cuando dioses, héroes, duelos y fiestas de la Antigüedad —Lam, Borges, García Márquez— andaban por espacios latinoamericanos.....127

Carlos Rincón, Freie Universität Berlin, Alemania

Recuerdos de una posible historia del porvenir de Carlos Rincón.....129

Karlheinz Barck, Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Alemania

ARTÍCULOS ARBITRADOS / REFEREED ARTICLES

Experimentación y representación en la novela colombiana actual: Juan Cárdenas, Margarita García Robayo y Juan Álvarez.....135

Andrea Torres Perdigón, Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

Verdad y performatividad: La personificación ambigua en Fernando Vallejo....153

Xavier Villacreses Benavides, University of British Columbia, Canadá

El verso libre en “Poemas de la yolatría” de *Suenan timbres* de Luis Vidales.....171

Luis Eduardo Lino Salvador, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Silencio y contemplación: rasgos de lo místico en la poesía de Jorge Cadavid...191

Daniel Clavijo Tavera, Universidad Eafit, Colombia

Un matrimonio interétnico en *Andágueda* (1946), de Jesús Botero Restrepo....209

Juan Carlos Orrego Arismendi, Universidad de Antioquia, Colombia

Estudio de la recensión en la novela *El maestro de escuela* del escritor colombiano Fernando González.....225

Edwin A. Carvajal-Cordoba, Félix Antonio Gallego Duque, Universidad de Antioquia, Colombia

Bogotá: rostros de marginación y delincuencia juvenil en tres cuentos de Luis Fayad.....245

Álvaro Antonio Bernal, University of Pittsburgh at Johnstown, Estados Unidos

Objetos en el espacio doméstico: materialidades, sujetos y prácticas en la novelística de Tomás González.....281

Wilmar A. Ramírez López, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

CONFERENCIA / LECTURE

Barranquilla. Ciudad y literatura en la novela de Andrés Salcedo.....301

Consuelo Posada, Universidad de los Antioquia, Colombia

RESEÑAS / REVIEWS

***Un librero*.....311**

Liany Vento García, Universidad de Concepción, Chile

***El libro y la vida. Ensayos críticos sobre la obra de Héctor Abad Faciolince*.....315**

Antonio Chicharro, Universidad de Granada, España

***El agua de debajo*.....319**

Ernesto Mächler Tobar, Université de Picardie Jules Verne, Francia

***Arca e Ira. Con/versaciones en tiempos de deshumanización*.....325**

Sebastián Díaz Martínez, The City University of New York, Estados Unidos

EDITORIAL

DEL PEQUEÑO GUIÑOL Y OTRAS TRAGEDIAS

¿Cómo va responder la literatura colombiana de los próximos años ante la gran tragedia que estamos viviendo hoy en el país? Y por gran tragedia no me refiero a la pandemia que nos cambió la vida desde comienzos de 2020; este problema lo irá resolviendo la ciencia: a la hora de escribir estas líneas, ya algunos de los grandes laboratorios, como Pfizer, Moderna y la RDIF, habían anunciado que tenían lista la vacuna —el pasado 8 de diciembre, Pfizer y BioNTech comenzaron la vacunación en Reino Unido—, y seguramente la irán distribuyendo por todo el planeta a lo largo del 2021. Ojalá que en el afán por la supremacía del mercado, en la lucha contra la Covid-19 no cometan otros errores graves contra la salud humana. Por nuestra parte, encomendémonos al Ministerio de Salud y Protección Social para que el virus nos encuentre ya vacunados.

Volviendo al comienzo, al aludir a “la gran tragedia” que estamos viviendo me refiero a este peligroso coctel de violencia y corrupción, combinado con una alta dosis de deslegitimación del Gobierno, con un presidente que desde que ocupó la silla presidencial —y no digamos que desde que asumió las riendas del país, porque seríamos imprecisos— se ha ocupado más en la búsqueda de legitimar lo ilegítimo que de conducir los destinos de Colombia. Así, siguiéndole la corriente a su partido y sobre todo a su mentor, por el afán de cumplir la promesa de “hacer trizas” el Acuerdo de Paz que con tantas dificultades logró firmar el presidente Juan Manuel Santos con la guerrilla de las Farc en 2016 —y por el cual fue premiado con el Nobel de Paz, para despecho de sus contradictores—, el mandatario de turno le ha dado la espalda también al país, y ha prestado oídos sordos a la gran tragedia humanitaria que se cierne en gran parte del territorio nacional, y contra la cual, a diferencia del mencionado virus, no se ve vacuna posible a corto ni a mediano plazo. Así, a medida que por la negligencia de los responsables desde las instituciones del Estado se han empoderado las bandas criminales en el país, también se han multiplicado las masacres —u “homicidios colectivos”, como ha pretendido llamarlo el Gobierno—, los asesinatos contra líderes sociales, y cada vez

crece más la sombra que se cierne sobre la juventud de Colombia, al tiempo que los grupos ilegales se disputan los territorios y las rutas para el tráfico de drogas.

Mientras estos y otros fenómenos como la corrupción en todas las esferas del Estado proyectan cada día una sombra más grande, el presidente de turno le da la espalda al país para concentrar su mirada en una cámara con la que intenta agrandar una imagen que cada vez luce más etérea. Verlo gesticular en la pantalla días tras día, repitiendo un discurso insulso e innecesario, cuando tiene allí a funcionarios mucho más calificados e idóneos para hablar de los procesos relacionados con la pandemia, me recuerda un pasaje de la dedicatoria que dejó César Uribe Piedrahita en su novela *Mancha de aceite* (1935):

En Venezuela no conocí las intrigas capitalinas de las altas esferas oficiales. Si alguien desea conocerlas encontrará documentos suficientes en la crónica palaciega que escribió Fernando González al correr del automóvil que seguía al de “Su Compadre”. Allí están vivos los historiones, los camareros y cortesanos, las mujercillas, el lascivo Capellán alcohólico y resto de los fantoches que figuran en la tragicomedia de ese Gran Griñol (Uribe, 1992, p. 183).

Por “Gran Griñol”, o Gran Guiñol, el autor alude al espectáculo del ridículo organizado en torno a Juan Vicente Gómez, el dictador venezolano que en *Mancha de aceite* tiene su álgter ego en el general J. A. Sánchez. Y cuando menciona la crónica palaciega de Fernando González sobre su “Compadre”, alude a la obra *Mi Compadre*, del escritor y filósofo de Envigado, un relato biográfico en el que se exaltó al dictador venezolano Juan Vicente Gómez, quien efectivamente era su compadre, pues este en 1931 se convirtió en el padrino de bautismo de Simón, el hijo menor del escritor envigadeño.

Y a propósito de corrupción, el mismo Uribe Piedrahita ya advertía en su novela sobre los altos índices de corrupción que había en el gobierno colombiano; esa denuncia de entonces nos lleva a pensar que en 85 años no ha habido mejoría sino que, por el contrario, hoy la situación es mucho peor:

Porque las compañías hacen alarde de beneficiar a los nativos e imponen un sistema de sobornos que cubre desde los altos personajes del gobierno hasta los más infelices servidores públicos. Por toda esa trama sorda que sospechamos. Porque usan los hombres como simples cartuchos de tiro al blanco y desechan el cascarón. Porque han hecho de este pueblo y de todos los que tienen el infortunio de poseer petróleo, unos pueblos esclavos (Uribe, 1992, p. 241).

En tiempos mucho más recientes, el periodista y escritor Juan Gossaín escribió en el prólogo de *Que les den cárcel por casa*, una compilación de sus crónicas relacionadas con la corrupción en Colombia, cuyo título es bastante elocuente:

Cicerón, el gran pensador romano, exclamó un día ante el Senado que el crimen más abominable consiste en servirse de un cargo público para el enriquecimiento personal. Lo que quiero decir es que la corrupción es una plaga más destructiva que el coronavirus, porque la corrupción destroza lo visible y lo invisible, lo tangible y lo intocable, lo físico y lo espiritual.

De manera, pues, que, para volver a lo que dije al principio, mi único propósito al autorizar la edición de este libro, y el de los editores al publicarlo, es que quede como una constancia histórica de lo que ha sido para Colombia esta época penosa. Que sea un testimonio, aunque nos duela (Gossaín, 2020, s. p.).

Volviendo a la dedicatoria de *Mancha de aceite*, esa imagen de Gran Guñol me hace pensar en un presidente —expresidente— muy famoso en estos tiempos, ese que tiene facciones y movimientos circenses, y que después de perder la presidencia gritó a los cuatro vientos que le habían robado las elecciones, y lo más gracioso de todo es que muchos republicanos le creyeron, y utilizaron ese pretexto para promover sus odios, aunque él nunca logró demostrar el tal fraude, y por eso muchos de sus propios copartidarios tuvieron la cordura de invitarlo a aceptar la derrota.

Y si ese personaje norteño es el Gran Guñol, en Colombia tenemos a nuestro Pequeño Guñol, gesticulando incansablemente cada día, en un horario triple A, atendiendo asuntos rutinarios que corresponden a otros funcionarios, mientras el país se ahoga en las inundaciones producidas por el invierno, pero sobre todo por las sangres derramadas por las bandas criminales que campean a lo largo y ancho del país. Cuando veo al Pequeño Guñol, recuerdo también al personaje de *El gran Burundún-Burundá ha muerto*, de Jorge Zalamea (2018), de quien el narrador nos cuenta que “Hablabla como se sufre una hemorragia o se padece un flujo. Hablabla como se vacía una carreta de grava. Como revienta una granizada. Como se vuelca un río en catarata. Hablabla el Gran Burundún-Burundá como su nombre lo indica” (p. 50).

Así, pues, mientras Colombia se revuelve entre las violencias y la corrupción, mucho más dañina que la misma Covid-19, hoy podemos preguntarnos, sin asomos de exageración: ¿cómo va a responder la literatura colombiana de los próximos años ante la gran tragedia que estamos viviendo hoy en el país? ¿A qué estrategias acudirán los escritores para hacer creíble lo que para un lector desprevenido habría de resultar increíble? Bien lo advirtió Gabriel García Márquez en una entrevista para la RTVE: “El gran reto de la novela es que te la creas línea por línea, pero lo que descubre uno es que ya en América Latina, la literatura, la ficción, la novela, es más fácil de hacer creer que la realidad” (Navarro, 1995). Esta sentencia, pronunciada hace 25 años, hoy tiene más vigencia que nunca, si hablamos de corrupción y de violencia en Colombia.

Razón tenía Carlos Rincón, un intelectual que dedicó gran parte de su ejercicio académico al estudio de la literatura y la cultura colombiana —como podrá apreciarse en el dossier con el que se le rinde homenaje en este volumen—, cuando afirmó en la conferencia “Cómo los colombianos llegaron a ser normativamente pluriculturales”, dictada en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia en junio de 2012:

[...] el estado colombiano no ha sido capaz de proporcionar a su población bienes públicos indispensables: derecho a la vida, *habeas corpus*, propiedad, leyes, tribunales, escuelas, hospitales, bancos, seguridad. Por lo demás, la violencia ejercida o propiciada por organismos estatales; la infraestructura que está deteriorada, es insuficiente, o no existe; y la corrupción como componente inseparable de las formas de gobernar han sido denunciadas de manera reiterada. Y al igual que en otros estados, las pugnas sangrientas por posesión de tierras e ingresos provenientes de narcotráfico y recursos minerales (Rotberg), en Colombia estas han sido la regla (Rincón, 2020, pp. 304-305).

El número 48

Abrimos esta edición con un dossier dedicado al crítico Carlos Rincón, el cual contiene: la presentación —por Alejandro Sánchez Lopera y Juan David Escobar Chacón, coordinadores del dossier—, cuatro artículos, una entrevista y una conferencia. En cuanto a los artículos, en “Colombia inmanente. Escribir la historia desde la estética política (y no desde la mentira)”, Alejandro Sánchez Lopera presenta un análisis de las dos últimas obras de Rincón publicadas en Colombia; en “El cambio en la noción de lectura: Carlos Rincón y la práctica de la teoría literaria”, Pablo Valdivia presenta una reflexión sobre la génesis de los aportes teóricos de aquel; en “Constelaciones y simulacros: Walter Benjamin y Jorge Luis Borges en la obra de Carlos Rincón”, Juan David Escobar Chacón propone una reflexión sobre la relación que el estudioso colombiano estableció con dos de sus autores preferidos; y en “Carlos Rincón, editor de Hernando Téllez y Hernando Valencia Goelkel”, Jonathan Beltrán Alvarado propone una comprensión metafórica sobre las tareas que Carlos Rincón cumplió como crítico y editor de las obras de estos dos autores colombianos. En la entrevista “Colombia inmanente: conversación con Jorge Mario Múnera”, Alejandro Sánchez y Juan David Escobar indagan por las reflexiones del destacado fotógrafo y su experiencia con Carlos Rincón; y en la conferencia “Carlos Rincón: Maestro en Metáforas y Constelaciones”, Sarah González Keelan de Mojica hace un recorrido por la experiencia intelectual de Rincón. Cerramos el dossier con dos textos breves y que estaban inéditos: “Cuando dioses, héroes, duelos y fiestas de la Antigüedad —LAM, BORGES, GARCÍA MÁRQUEZ— andaban por espacios latinoamericanos”, el boceto del proyecto que Carlos

Rincón tenía en mente y que no pudo concretarse por su partida, y “Recuerdos de una posible historia del porvenir de Carlos Rincón”, que son las palabras de despedida pronunciadas por Karlheinz Barck en el Instituto Latinoamericano de la Freie Universität de Berlín, por la jubilación de Rincón. Estos son los textos que conforman el homenaje al maestro, considerado uno de los más grandes intelectuales colombianos, y a quien tuvimos durante muchos años, hasta su partida, como miembro del Comité Científico de nuestra revista *Estudios de Literatura Colombiana*. Va nuestra expresión de gratitud, *in memoriam*.

En la segunda parte de esta edición presentamos un conjunto misceláneo de ocho artículos, una conferencia y cuatro reseñas. Empezamos con “Experimentación y representación en la novela colombiana: Juan Cárdenas, Margarita García Robayo y Juan Álvarez”, donde Andrea Torres Perdigón presenta un análisis de tres obras respectivas de estos escritores colombianos contemporáneos, a partir de las relaciones entre *exploración y representación*; en “Verdad y performatividad: la personificación ambigua en Fernando Vallejo”, Xavier Villacreses Benavides estudia el concepto de autorreferencialidad en la obra de este escritor antioqueño; en “El verso libre en ‘Poemas de la yolatría’ de *Suenan timbres* de Luis Vidales”, Luis Eduardo Lino Salvador propone un análisis microtextual en algunos de los poemas que conforman esta obra; en “Silencio y contemplación: rasgos de lo místico en la poesía de Jorge Cadavid”, Daniel Clavijo Tavera explora la relación entre lenguaje poético y mística en la obra de este poeta nortesantandereano; por su parte Juan Carlos Orrego analiza el caso de “Un matrimonio interétnico en *Andágueda* (1946), de Jesús Botero Restrepo”; Edwin Carvajal Córdoba y Félix Gallego Duque nos presentan un “Estudio de la *recensio* en la novela *El maestro de escuela* del escritor colombiano Fernando González”; luego Álvaro Antonio Bernal nos ofrece su lectura “Bogotá: rostros de marginación y delincuencia juvenil en tres cuentos de Luis Fayad”; y con un tema cercano al anterior, Pablo Guarín Robledo nos habla de las “Violencia(s) (in)visible(s) en la obra de Tomás González: los casos de *Primero estaba el mar*, *Temporal* y *Abraham entre bandidos*”, y cerramos con otra visita al mismo escritor del artículo anterior: “Objetos en el espacio doméstico: materialidades, sujetos y prácticas en la novelística de Tomás González” es la propuesta de Wilmar Andrés Ramírez López.

“Barranquilla. Ciudad y Literatura en la novela de Andrés Salcedo” es la conferencia que nos presenta Consuelo Posada Giraldo, donde, a partir de la novela *El*

día en que el fútbol murió, que tiene como protagonista al futbolista brasileño Heleno de Freitas, la autora plantea una reflexión sobre el contraste entre la ciudad real y la ciudad ficticia, a propósito de las representaciones de Barranquilla en la novela.

Y al final, viene la acostumbrada sesión de reseñas, donde encontramos cuatro propuestas de lectura: Liany Vento Ventura nos invita a leer *Un librero*, de Álvaro Castillo Granada; María del Pilar Ramírez Gröbli nos presenta *El libro y la vida. Ensayos críticos sobre la obra de Héctor Abad Faciolince*, de C. Quesada y K. Vanden Bergh; por su parte Ernesto Mächler Tobar nos presenta la reseña de *El agua de abajo*, de Juan Leonel Giraldo, y finalmente Sebastián Díaz Martínez nos recomienda *Arca e Ira. Con/versaciones en tiempos de deshumanización*, de Miguel Rocha Vivas.

Esta es, queridos lectores, la propuesta que les trae de la revista *Estudios de Literatura Colombiana* en su edición 48. Como siempre, les damos las gracias a ustedes por aceptar esta invitación, y a cada uno de quienes de una u otra manera hacen su aporte para esta publicación de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la Universidad de Antioquia. A todos, ¡gracias!

Andrés Vergara Aguirre

Director editor

Referencias bibliográficas

- Gossáin, J. (2020). *Que les den cárcel por casa*. Bogotá: Intermedio.
- Navarro, A. C. (1995). La vida según... [Entrevista con Gabriel García Márquez para la RTVE].
- Rincón, C. (2020). Documentos. Homenaje a Carlos Rincón 1937-2018. *Rhela. Historia de la Educación Latinoamericana*, 22 (34), pp. 293-338, enero-junio.
- Uribe Piedrahita, C. (1992). *Mancha de aceite*. En *Toá y Mancha de aceite*. Medellín: Ediciones Autores Antioqueños, pp. 181-348.
- Zalamea, J. (2018). *El gran Burundún-Burundá ha muerto*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Biblioteca Básica de Cultura Colombiana.

DOSIER
CARLOS RINCÓN
DOSSIER

PRESENTACIÓN DOSIER

CARLOS RINCÓN LECTOR, CRÍTICO, FABULADOR

El 24 de diciembre de 2018 falleció Carlos Rincón en Berlín. Unas horas después, muchos de los que en algún momento compartimos con él nos enteramos de ese inesperado hecho por algún obituario marginal en el periódico o en la página de alguna de las instituciones en las que construyó su itinerario intelectual. El fallecimiento del crítico cultural, maestro, gestor cultural y traductor resonó como el eco de una piedra que cae en un profundo pozo... luego se fue apagando lentamente. Casi seis meses después, un grupo de alumnos del profesor Rincón y yo nos reunimos para hablar de ese silencio y de las preguntas que nos suscitaba su enorme, fragmentada e inconclusa obra. Reflexionábamos sobre el olvido deliberado de la academia colombiana frente a su obra; sobre lo incómodo de su pensamiento para las instituciones encargadas de la construcción de la memoria en el país; sobre sus afinidades con ciertos autores, entre ellos Hans Blumentberg, Guilles Deleuze, Walter Benjamin y Jorge Luis Borges; sobre el trato particular que tenía con sus estudiantes; sobre la aventura que significaba emprender un proyecto editorial con él; sobre su papel en la crítica latinoamericana a lo largo de más de 50 años; y sobre su visión de la recepción de la estética y la filosofía en la Universidad Nacional de Colombia.

Fruto de esas conversaciones, surgió el deseo de hacer un homenaje a su obra y a su trabajo. Inicialmente, y gracias al apoyo de los Departamentos de Literatura y de Filosofía de la Universidad Nacional de Colombia, dicho homenaje se realizaría en una jornada completa el 31 de octubre de 2019 en el auditorio Margarita González del edificio de Posgrados de Ciencias Humanas. Sin embargo, el evento no fue ajeno a las contingencias del país: el 31 de octubre la Universidad Nacional se estaba preparando para el paro nacional convocado para el 21 de noviembre; por esta razón, el ambiente, además de académico, era el de las asambleas estudiantiles, la movilización y los bloqueos de edificios. A eso de las dos de la tarde, y debido a las protestas, el evento debió suspenderse. En esta primera jornada participaron Alejandro Sánchez Lopera,

coeditor y gestor de este proyecto; Pablo Valdivia, exalumno de Carlos y profesor de la Universidad de Viadrina; Cristian Moreno, filósofo y exalumno de la Universidad Nacional; Jonathan Beltrán, editor de *Sombralarga*; y, por último, Jorge Mario Múnera, uno de los fotógrafos más importantes de la historia colombiana contemporánea —cuyas fotografías usa Rincón en uno de sus libros—. La segunda jornada se realizó con el apoyo del Instituto Caro y Cuervo en el auditorio Ignacio Chaves el 19 de noviembre. Este día, a pesar de una lluvia torrencial, nos reunimos toda una tarde para continuar escudriñando la obra de Carlos Rincón. Allí participaron Víctor Viviescas, dramaturgo y profesor del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional; Sarah González de Mojica, profesora retirada de la Universidad Javeriana, compañera de aventuras intelectuales de Rincón; Constanza Toquica, directora del Museo Colonial; y, por último, Paola Montero, coeditora y coautora de *Fealdad gracia y libertinaje. Estética y modernidad en el pensamiento colombiano* (2018). Este dossier es, de alguna manera, la continuación y expansión de las reflexiones leídas en esas dos jornadas. Es nuestra contribución para preservar el legado intelectual que dejó Carlos Rincón.

Para el lector no iniciado, quizá valga la pena nombrar algunos hechos relevantes de su fascinante biografía. Carlos Rincón nació en Bogotá en 1937. Se doctoró en Leipzig (antigua RDA) en 1965 con una disertación sobre el teatro de García Lorca bajo la dirección de Werner Krauss, reconocido académico alemán que fue condenado a muerte y cuya pena fue conmutada por el régimen nazi por cargos de alta traición, y de Werner Bahner, otro reconocido romanista. Durante su estancia en Alemania fue apadrinado por Elisabeth Hauptmann, colaboradora de Bertolt Brecht y miembro del *Berlin Ensembler*. Entre 1965 y 1981 contribuyó con traducciones para la mítica revista *ECO* de autores como Walter Benjamin, Theodor Adorno, Mijail Bajtín, Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, entre otros. Durante los años ochenta fue consejero de Ernesto Cardenal, importante teólogo de la liberación que en aquel entonces era el Ministro de Cultura del gobierno creado por el Frente Sandinista de Liberación Nacional en Nicaragua. Durante toda su carrera participó en los comités editoriales de revistas como *Crítica Literaria Latinoamericana* del Centro de Estudios Cornejo Polar (Lima/Berkeley), *Travesía. Journal of Latin American Studies* (Londres) y *Estudios de Literatura Colombiana* (Universidad de Antioquia). Entre sus publicaciones en español se destacan *El cambio en la noción de literatura* (1978), *La no-simultaneidad de lo simultáneo* (1995), *Mapas y pliegues. Ensayo de cartografía cultural y de lectura del neobarroco* (1996), *García Márquez, Hawthor-*

ne, *Shakespeare, de la Vega & Co. Unltd* (1999), *Avatares de la memoria cultural en Colombia. Formas simbólicas del Estado, museos y canon literario* (2010) e *Íconos y mitos culturales en la invención de la nación en Colombia*. En sus últimos años editó la obra crítica de Hernando Téllez y Hernando Valencia Goelkel, así como la obra del filósofo Francisco Posada.

El lector de este dossier se dará cuenta de que la obra de Carlos Rincón atraviesa casi medio siglo de historia de la teoría crítica y cultural mundial y latinoamericana. En sus obras se anudan el marxismo, el postestructuralismo, la teoría postmoderna, la teoría de la recepción, los estudios literarios, los estudios culturales y los estudios poscoloniales de una forma original y subversiva. Los textos incluidos en este dossier abordan problemas transversales a su trabajo intelectual: la (i)legibilidad, las artes de la lectura, las condiciones que posibilitan regímenes de interpretación, la memoria cultural, la crítica a las instituciones, el lugar de la cultura latinoamericana en el sistema global, la escritura como forma de abordar la complejidad, entre otros. Aparece aquí el Rincón hermeneuta; el autor polémico que inquiere por los sinsentidos y los lapsus; el pragmático que afronta la multiplicidad; el ácido crítico de momentos lúcidos y de sinsalidas; el estratega que dejó esbozos, preguntas por proseguir, mapas por poblar. El hacedor de mundos y plegables, de origami, dibujante de rutas por dónde “adelantar los debates”.

Para finalizar, quisiéramos agradecer particularmente a Gerda Schattenberg, viuda de Carlos, quien se mantuvo al tanto de lo que hacíamos en Bogotá, y que con generosidad nos ofreció material inédito para el dossier —el boceto de *abstract* del último proyecto de investigación de Rincón, así como el texto con las palabras que leyó Karlheinz “Carlo” Barck en 2003 en el Instituto Latinoamericano de la Freie Universität de Berlín, con motivo del acto de *Emeritierung* de Rincón. También nos facilitó el manuscrito de Carlos que ilustra la portada de esta edición de la revista, y la fotografía con la cual cerramos el presente dossier. Agradecimientos también a Paola Montero y a Cristian Moreno, egresados del Departamento de Filosofía de la Universidad Nacional, por su colaboración y compromiso en la realización del homenaje del cual surge esta colaboración con la *Revista Estudios de Literatura Colombiana*. Sin ellos, seguramente esto no hubiera sido posible.

Alejandro Sánchez Lopera y Juan David Escobar Chacón

University of Pittsburgh

Universidad Nacional de Colombia

EL CAMBIO EN LA NOCIÓN DE LECTURA: CARLOS RINCÓN Y LA PRÁCTICA DE LA TEORÍA LITERARIA*

DER WANDEL IM LEKTÜRE-BEGRIFF: CARLOS RINCÓN UND DIE PRAXIS VON LITERATURTHEORIE

Pablo Valdivia¹

* Artículo derivado de la ponencia “El cambio en la noción de lectura: Carlos Rincón y la práctica de la teoría literaria” presentado en el Homenaje a Carlos Rincón el 31 de octubre de 2019 en la Universidad Nacional de Colombia.

Cómo citar este artículo: Valdivia, P. (2021). El cambio en la noción de lectura: Carlos Rincón y la práctica de la teoría literaria. *Estudios de Literatura Colombiana* 48, pp. 23-40. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n48a01>

¹ <https://orcid.org/0000-0002-4382-7126>
valdivia@europa-uni.de
Europa-Universität Viadrina, Deutschland

Resumen: este artículo de reflexión parte de la hipótesis de que los diferentes aportes teóricos de la obra de Carlos Rincón surgen de una preocupación inicial por la lectura. La lectura, en tanto práctica cultural y objeto de teoría literaria, además de permitir un diálogo de muy diversas metodologías, es manifestación de una posicionalidad latinoamericana que no se define de manera esencialista, sino como actitud crítica.

Palabras clave: lectura; crítica; teoría literaria; estudios latinoamericanos.

Zusammenfassung: Dem Beitrag liegt die These zugrunde, dass das Gesamtwerk von Carlos Rincón seinen Ausgangspunkt in der Problematisierung des Lesens findet. Die Lektüre, die sowohl eine kulturelle Praxis ist als auch ein literaturtheoretischer Gegenstand, erlaubt dabei nicht nur einen Dialog von sehr unterschiedlichen methodischen Ansätzen, sondern erweist sich zugleich als eine Manifestation einer lateinamerikanischen Positionalität, die gerade nicht als Essentialität, sondern als kritische Haltung zu verstehen ist.

Schlagwörter: Lektüre; Kritik; Literaturtheorie; Lateinamerika-Studien.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 15.02.2020

Aprobado: 28.10.2020

Publicado: 18.12.2020

Copyright: ©2021 *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/)



A veces creo que los buenos *lectores* son *cisnes*
 aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores.
 Jorge Luis Borges

Genealogías

El deseo de narrar una biografía intelectual coherente de Carlos Rincón se ve enfrentado con la no ligera dificultad que representa un panorama en el que a primera vista lo único constante es el cambio. De hecho, los diversos textos de Carlos Rincón no solo son testigos de una vida itinerante, sino igualmente de los tantos giros que dieron los estudios literarios en general y los latinoamericanos en particular. En los cincuenta años en los que Rincón participó activamente en el campo literario desde 1955 hasta 2010 aproximadamente, se dieron cambios fundamentales y debates interminables —tanto así que se puede narrar la transformación de las humanidades tomando como caso paradigmático la crítica literaria de las últimas seis décadas—. Ahora bien, ¿cómo tratar esas diferencias?, ¿cómo tratar una historia de la diferencia a través de un mismo personaje?

Para ello, nos podríamos servir de un modelo conocido y poderoso que permita generar una coherencia desde la diferencia: podríamos progresar en tres pasos, basados en un modelo que en Francia sigue siendo autoridad académica para narrar una biografía intelectual: tesis, el joven crítico literario; antítesis, el adulto de tendencia marxista, y síntesis, el profesor maduro, pionero y defensor apasionado de los estudios culturales.

Obviamente, este tipo de lectura presupone una coherencia desde un final que se presenta como culminación necesaria, superando e integrando lo anterior. Aceptar este modelo —el cual dificulta pensar la simultaneidad de los diferentes estratos— nos limita a pensar su obra desde las respuestas que nos da el intelectual de los estudios culturales latinoamericanos. Al ser así, será ante todo ese el Carlos Rincón que leemos y recordamos.

Tiene, sin duda, esta narración su grano de verdad. Los estudios culturales le permitieron pensar aquello que alguna vez se suponía que era —siguiendo la ideología de la *Kulturnation*— privilegio de las letras de las ‘civilizaciones’: comprender la actualidad y especificidad cultural de ese espacio cultural-discursivo que Rincón solía llamar “América Latina”.

Sin embargo, tal modelo narrativo tiene su lado problemático. Su principal inconveniente es la narrativa teleológica que reproduce. Tal narración es problemática

porque, al preferir la respuesta ante la pregunta, la necesidad ante lo posible, nos seduce a ver lo anterior como algo provisorio y de valor secundario. La reflexión teórica, en esta visión, es sinónimo de progreso. Pero obviamente no es necesario comprender los estudios culturales como la superación de los enfoques anteriores. Quisiera por ello proponer en las siguientes reflexiones que se comprendan los estudios culturales como la rearticulación de una preocupación constante que desde sus primeros textos está presente. La multitud de enfoques y sus posibles respuestas, más que atestiguar un “desarrollo”, revela la persistencia de un problema que pide ser repensando constantemente. Repensar su biografía intelectual de tal manera se sirve de una perspectiva que podríamos llamar genealógica —una perspectiva que ha sido fundamental para el pensamiento de Rincón, como lo revelan sus múltiples trabajos sobre la constitución de mitos y cánones nacionales en Colombia—.

Concretamente, propongo comprender su obra multifacética desde una problemática inicial que considero central tanto en lo teórico-metodológico como en lo práctico-didáctico: el problema de la lectura. Pensar la lectura es, a mi parecer, el hilo conductor en la obra de Carlos, un hilo que más allá de una respuesta definitiva, nos invita a poner en relación rizomática muy diversos enfoques que se deben a las diferentes dimensiones de la práctica de leer. Propongo así ver en su obra una constelación de propuestas equivalentes para pensar la lectura —un acto tan intelectual como físico, tan sociohistórico como idiosincrático, tan determinado como imprevisible—. Recordando el contexto de la teoría literaria en el que Rincón trabajó, no nos ha de sorprender tal preocupación por la lectura: la teoría literaria entre los años 60 y la primera década de este milenio —pensemos en libros como *Opera aperta* de Umberto Eco y los aportes de la escuela de Konstanz, pero también en la crítica formulada por Terry Eagleton y la finalmente institucionalizada crítica de la deconstrucción— se deja resumir como el esfuerzo por tomar en serio el proceso de la lectura.

De la importancia de la lectura nos habla ya el primer libro que Rincón publica en español. En *El cambio en la noción de literatura* —libro que lo habría de establecer como un teórico clave de la literatura latinoamericana— el crítico colombiano se propone, entre otras cosas, contextualizar críticamente las propuestas de la estética de la recepción.

Pero la lectura es más que una cuestión de teorizar el proceso de lectura. Leer, ante todo, es la manifestación de una relación. No sorprende entonces que es lo pri-

mero de lo que nos habla el libro. Antes de entrar en cualquier argumento, en los agradecimientos, leemos un acto de confianza genealógica. Más que una afiliación teórica o metodológica subraya algo que es, a mi parecer, aún más decisivo para todo intelectual. Rincón (1978) le da las gracias a la persona que le “enseñó a leer” (p. 5), su maestro Tomás Ducay.

Las informaciones sobre la lección de Ducay son escasas. Importa más preguntarse: ¿qué significa aprender a leer con alguien? Me imagino una respuesta desde mi propia experiencia cuando gocé del privilegio de aprender a leer con Rincón: sus seminarios a los que asistí durante mi maestría en la Freie Universität de Berlín me hicieron comprender que aprender a leer requiere de alguien con la capacidad y la valentía para enseñar a hacerlo. Parece una obviedad, pero no lo es porque enseñar a leer no es transmitir interpretaciones. Enseñar a leer, en este caso, significó la exposición de una lectura concreta, detallada y extensa que no se contentaba con una conclusión. La conclusión no era lo principal, sino la comprensión del proceso de la lectura de una manera más consciente y compleja. Las lecturas que Rincón desarrollaba en sus seminarios nos revelaron así el lado performativo —y por ello contingente hasta cierto punto— de la lectura. Para Rincón, enseñar a leer implicaba ante todo un acto de exposición en una situación muy concreta; enseñar es mostrar(se), no demostrar. Evitando todo esoterismo intelectual, no se trataba de contentarse con un resumen global de las cosas y pretender que solo los iluminados llegaran a su comprensión, sino de exponer detalladamente los ingredientes concretos de tal o tal afirmación. En cierto sentido, aquellos seminarios eran ejercicios de crítica genealógica. En ellos se nos revelaba la curiosa afinidad entre una lectura atenta y la crítica genealógica. En ambos casos, la afirmación global nunca estaba fuera de la historia respectivamente de un conjunto textual. Era posible por ello reconstruir o deconstruir en detalle sus condiciones de posibilidad. La crítica genealógica —un tipo de crítica que asociamos con Nietzsche y Foucault—, además de ofrecernos herramientas potentes para revisar las grandes narraciones de la fundación de la modernidad occidental, se nos reveló como *ethos* de toda lectura crítica. En vez de reproducir grandes narraciones o necesidades interpretativas, se trataba de pensar las (im)posibilidades concretas de toda afirmación y representación. No buscábamos significados absolutos y totales, sino comprender lo más concretamente posible los significados como expresión de sus condiciones de posibilidad tanto materiales como ideológicas.

Tal crítica tiene como efecto que toda afirmación termina siendo una posibilidad más o menos contingente. La lectura es el espacio de lo posible. Enseñar a leer, por ello, no obedece al propósito de fundar una escuela o al deseo de dejar una herencia fija por administrar y preservar —de hecho, si bien fue un maestro que marcó de manera decisiva a sus “discípulos”, en el fondo no dejó escuela, pero sí una actitud de lectura que es pensada desde la posibilidad de la diferencia—. Aprender a leer es aprender a leer de otra manera, es aprender a leer nuevamente. La lectura así mantiene una relación estrecha y constante con la diferencia: la lectura —y de antemano quisiera subrayar que nuestra noción de lectura no se reduce a la esfera textual— es proliferación de diferencias. La diferencia, entonces, no solo se articula en las proposiciones expresadas por cada uno, sino —y quizás, ante todo— en las lecturas (otras) que sabemos realizar y que hacemos posibles al leer detalladamente. Lectura como diferencia y diferencia como lectura —hacemos aquí una primera aproximación a la inquietud por la lectura en el pensamiento de Carlos Rincón—.

Lectura de lectura

¿Qué convierte la lectura en un interrogante tan persistente? ¿Cómo pensar la diferencia en términos de lectura? El desafío de pensar la lectura se deja resumir con dos preguntas que aparecen en un libro que Rincón publicó en 1999 y que sirven como título de un capítulo. Allí, el autor nos habla de manera íntima de su propia lectura de una novela de García Márquez: “¿Por qué leer? ¿Cómo leer?” (Rincón, 1999a, p. 39).

Tanto el orden como la combinación de estas preguntas nos dan una primera impresión del panorama de su reflexión. Tratándose de dos preguntas diferentes a nivel sistemático y teórico, estas dos dimensiones se hacen sin embargo inseparables en toda lectura concreta. Pensar la lectura requiere no solo una reflexión inter y transdisciplinaria, sino igualmente enfocar el proceso de lectura a muy diferentes niveles. Así nos permite ver hasta qué punto el crítico literario —lector que se dedica principalmente a detalles lingüísticos—, el teórico de inclinación marxista y el profesor de estudios culturales pueden coexistir y dialogar sin hablar un mismo metalenguaje. Si bien el lenguaje teórico puede variar, las preguntas siguen siendo las mismas: “¿Por qué leer? ¿Cómo leer?”. En vez de proponer un desarrollo en cuyo trascurso un paradigma es sustituido por el siguiente, propongo comprender la teoría y el *performance* de lectura que Rincón desarrolló a lo largo de su obra como

un conjunto teórico que se va ampliando y contextualizando sin aspirar a falsas coherencias. La lectura como objeto de estudio ilustra de manera ejemplar que trabajar con varios enfoques teóricos no es falta de consistencia, sino expresión de una voluntad de comprender las cosas en su complejidad multifacética.¹ La diferencia puede ser igualmente un *ethos* teórico.

Si, por ejemplo, la pregunta *cómo leer* puede parecer un interrogante más bien metódico y parte integral de la crítica (literaria) profesional, ello no excluye el hecho de que leer es una práctica cultural e histórica que no se realiza en una esfera abstracta e ideal. Sin embargo, la importancia del “cómo leer” nos lleva a lo que la crítica tradicional llamaba *la inmanencia de la lectura*. Si bien Rincón nunca pensó que existiera una lectura pura, sí nos hizo comprender que leer un texto literario es una interacción con una estructura definida que no puede ni debe ser ignorada por completo. En este contexto vale recordar que si los seminarios de Carlos Rincón —y me refiero ante todo a las clases de pregrado y maestría— recobraron cierta fama dentro de la Freie Universität Berlin, fue porque siempre eran ejemplos de un *close reading* intenso sin pretender que tal *close reading* fuera la meta última. Vale la pena subrayar que en sus seminarios no se admitían lecturas superficiales; diversas y hasta contradictorias, sí, pero nunca superficiales. En algunos seminarios no pasábamos de unos cinco o seis párrafos que solo después de haber sido deletreados palabra por palabra se discutían de manera más general. De esa pasión de lector atento y detallado nos habla también un título de un artículo suyo: “Del amor y los demonios, páginas 9 a 11; o, sobre la reescritura de las ‘foundational fictions’ norteamericanas” (Rincón, 1999b).

Al contrario, “por qué leer” es una pregunta que difícilmente puede ser respondida desde la lectura inmanente y por el crítico literario. Por más virtuosa y erudita que sea su interpretación, no responde y autoriza el mismo acto de leer. El acto de leer —hoy más que nunca— no es algo evidente o natural. Para Rincón —y eso es válido tanto para el Rincón ‘marxista’ como para el Rincón de los estudios culturales—, toda lectura es necesariamente expresión de una configuración cultural internalizada que permite (o no) que una persona se dedique a leer un libro de literatura (latinoamericana) de cierta manera (o no).

¹ Me parece llamativo que Hans Ullrich Gumbrecht (2000, p. 13) destaca ese detalle en su homenaje. Según el romanista alemán, Rincón se destacaba por querer comprender las cosas de manera cada vez más complejas (“Deine bedingungslose Suche nach höchstmöglicher Qualität und Komplexität ist es, was mein im Stillen angewandts Konzept von Weltklasse bestimmt.”).

Si bien la lectura concreta muy probablemente corresponde a la configuración cultural internalizada del lector, es muy posible, sobre todo en la modernidad tardía, que el contexto de la lectura y la configuración del campo literario no sean idénticos y que tal tensión provoque un proceso de reflexión más general sobre la formación de entidades culturales. Se trata de tensiones que sin duda alguna se hacen aún más notorias en el caso de un lector latinoamericano que lee un texto latinoamericano en el así llamado primer mundo, como es el caso en la escena inicial del libro que contiene las preguntas mencionadas arriba y cuyo título algo extravagante es *García Márquez, Hawthorne, Shakespeare, De la Vega & Co. Unltd.*

En la siguiente lectura detallada del comienzo de este libro —lo que en este caso equivale a decir: una lectura de una lectura— parto de la hipótesis de que el mismo, a primera vista tan personal y menos académico que los demás, nos propone en el fondo una reflexión decididamente teórica sobre la lectura, al comentar y documentar de manera altamente autorreflexiva su lectura concreta de una novela. Así, en vez de formalizar el acto de leer —como lo hizo en su momento Wolfgang Iser sirviéndose de la fenomenología de Husserl—, Rincón se expone como lector. El interés metodológico de pensar la lectura —disidente, diferente— reside precisamente en su resistencia a ser formalizada del todo —algo propio de todo acto verdaderamente performativo—. Es por ello mismo que se requieren todo tipo de precisiones sobre el acto concreto.

Siendo quizás su texto más experimental, en este libro Carlos Rincón (1999a) demuestra, al comentar constantemente su propia lectura de la “nueva novela de García Márquez” (s.p.), cómo en el acto de leer se cruzan muy diferentes aspectos y estratos. También por ello pensar la lectura requiere trabajar con varios enfoques teóricos. Leer es poner en práctica el cruce de muy diversos estratos. Es por eso mismo que la lectura no es presentada aquí ni a un nivel puramente abstracto o formal ni como una simple anécdota personal. Más bien, este libro comienza con una descripción tan personal como intertextual, tan concreta como estilizada. Cuando Rincón comienza su lectura de *Del amor y otros demonios*, cita de manera implícita *Se una notte d’inverno un viaggiatore*: “Vas a principiar la nueva novela de García Márquez [...]. Relájate” (s.p.). Lo que en el texto de Calvino se presenta como palabra dirigida directamente al lector —un prefacio que pide una lectura atenta, absoluta y distanciada de su entorno— aquí es motivo para hablar no solo del lector Rincón y su bagaje cultural, sino de los múltiples

estratos que en ese preciso momento de la lectura se cruzan y que hacen imposible una total inmanencia de la lectura. La lectura de Rincón, si bien cita a Calvino, se realiza en un contexto muy concreto que no es negado u ocultado, sino expuesto y entretejido con una cantidad de textos y contextos.

Empecemos por la pregunta aparentemente más sencilla: ¿quién es ese lector? El lector que aquí se propone a leer una novela de García Márquez es un lector informado y académico. Sabe que leer un texto siempre es un ejercicio de intertextualidad —un hecho que así actualiza y reproduce toda una configuración cultural—. Se nos presenta a primera vista como lector que domina el canon de la literatura occidental, tanto la bien establecida —la primera cita se refiere a Balzac— como la ‘postmoderna’ que obviamente prefiere. Revela tal preferencia tanto el hecho de citar a Calvino, que entonces fue uno de los nombres icónicos de la literatura postmoderna, como su propia escritura llena de citas implícitas y altamente autorreflexiva.

Pero habrá que ser más precisos: además nos revela que se trata de un lector que piensa la posmodernidad con y desde la experiencia cultural latinoamericana. De ello nos hablan varios detalles: la autodescripción es acompañada por una descripción muy concreta del lugar preciso de su lectura. En vez de ir a la biblioteca prefiere leer en el sofá de la sala de su casa en Berlín. Si bien este gesto nos invita a pensar inmediatamente en Marcel Proust, autor del prototipo del lector que se retira del mundo para leer, es igualmente inevitable notar varias y cruciales diferencias entre este lector y aquel que el novelista francés hizo famoso en sus primeros capítulos de su *Recherche*: la lectura de Rincón no es una escena solitaria. Está su hija, quien entre el piano y los videos le ofrece unas “claves inmediatas de lectura” (Rincón, 1999a, p. 1) —claves para otra lectura, claves para situar y ubicar el acto de leer de otra manera—. No como refugio a la esfera abstracta del goce estético o la memoria involuntaria, sino como una negociación *in actu* de la producción de sentidos y significados.

Es importante notar ciertas inversiones y cambios —alteraciones que se deben no solo a la particular figura del lector Rincón, sino igualmente al hecho de leer un texto latinoamericano—. Si Calvino y Proust piden un retiro decidido para perderse y fundirse con la lectura, esta escena busca amplificar y concretar el contexto de la lectura. Descifremos entonces la escena que más que una simple reconstrucción de las condiciones concretas resulta ser la cita alterada de una cita alterada: García Canclini (1992), en su famoso libro sobre las “culturas híbridas”, comienza con

una descripción de una constelación aparentemente improbable de objetos para ilustrar un rasgo particular de la modernidad latinoamericana: “¿Cómo entender el encuentro de artesanías indígenas con catálogos de arte de vanguardia sobre la televisión?” (p. 14). Pregunta que obviamente cita la definición del surrealismo de Breton: el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección.

Acostado en un sofá en el sur de la Berlín occidental y gracias a su hija, Rincón por su parte deja coincidir “la nueva novela de García Márquez” tanto con el video del *Rey León* y *Pour Elise* de Beethoven como con fragmentos y alusiones a las obras de Proust, Calvino, Balzac & Co. Rincón nos ofrece tal escena para comprender no solo el enunciado interpretativo de su propia lectura, sino igualmente formarnos una idea de las tensiones y contradicciones que toda lectura expone a diferentes grados: si el piano —instrumento burgués por excelencia según Pierre Bourdieu— nos recuerda que esta es una lectura que puede contar con un capital cultural notable, los videos de la hija incluyen un estrato cultural que el prólogo de Calvino excluye explícitamente y que García Canclini incluye enfáticamente: la televisión. Dicho de otra manera: la lectura es práctica cultural que no se puede aislar del todo; el sofá de este lector no es un sofá aislante.

Así, y a diferencia de lo que se observa en muchas escrituras académicas, sobre todo en el contexto anglosajón, donde se insiste sobre los rasgos determinantes del autor —en este caso: hombre, blanco, heterosexual, clase alta, conocedor del capital cultural occidental—, Rincón nos ofrece una escena que no solo revela estos atributos, sino que además nos brinda la posibilidad de reconfigurar tales atributos. No se trata de limitarse a identificar el rol del sujeto que lee. Lejos de insinuar una lectura pura, libre de toda interferencia sociocultural, se trata más bien de reconocer la autoridad e importancia de las circunstancias —circunstancias que no obedecen del todo al lector—, sin por ello negar una relativa autonomía de la lectura y un cierto sentido propio del texto. Más allá de los rasgos determinantes de un sujeto concreto, se trata entonces de dejar espacios para otras lecturas capaces de descifrar la constelación cultural en su particularidad y contingencia. Toda lectura es el comienzo de otra lectura. Para Rincón, son las circunstancias concretas las que nos ofrecen las claves para comprender la lectura como práctica cultural, para luego formular, en el mejor de los casos, críticamente alternativas a lo que las condiciones nos parecen someter

sin alternativa alguna. Irónicamente es justo esta escena tan íntima la que nos permite hablar de un lector Rincón cuya lectura nos permite ir más allá de los rasgos determinantes del lector. El acto de leer, sin ser algo completamente independiente de tales condiciones, tiene el carácter de un evento que nos permite preguntarnos —aunque sea posteriormente— por el potencial innovador de una lectura concreta. La innovación de una lectura no solo y necesariamente se articula como una nueva interpretación. También se muestra en la capacidad de reconfigurar el espacio literario, de ampliar la historia literaria con otras historias, tradiciones y otros contextos diferentes a los tradicionalmente autorizados y asociados. Saber leer, entonces, no solo es la capacidad de construir un sentido únicamente a través del texto, sino ante todo la capacidad de reconfigurar los significados.

De ello nos habla otra reescritura: como en el caso de Proust también el comienzo de este libro está impregnado de un recuerdo. Carlos Rincón rememora cuando su abuela le leía *La letra escarlata* cuando era joven. Tal recuerdo no solo se deja asociar con un texto fundamental de la literatura francesa. Igualmente alude al hecho de que se dispone a leer una novela de García Márquez. No olvidemos que la fuente principal para los *Cien años de soledad* del premio Nobel fueron las narraciones de su abuela —un personaje que en el caso de Proust no apoyaba la lectura de su nieto—. Se funden así la más avanzada escritura literaria europea sobre la lectura, el recuerdo infantil personal y la insistencia sobre el origen oral de todo acto narrador. O dicho de otra manera: esta escena expone la no-simultaneidad de la palabra literaria —no-simultaneidad particularmente notable en las letras latinoamericanas—. Pensar la literatura no como una esfera e historia abstracta y propia es y sigue siendo uno de los lemas metodológicos fundamentales de los estudios latinoamericanos. Por ello mismo es de suma importancia que en esta escena, tan cargada de referencias literarias, no haya un simple origen. La historia literaria no solo nos habla de la literatura o míticamente de una palabra oral primordial. La historia literaria es cruce.

En esta reflexión se expresa una premisa metodológica y teórica que Rincón ya había formulado en 1978, en el libro que lo convirtió, casi de un día a otro, en una referencia fundamental si se habla de teoría literaria latinoamericana: *El cambio en la noción de literatura*: “el texto literario no es exclusivamente aquel cuyo objeto resulta constituido sólo en y a través del lenguaje y que la literatura no es una producción de ficciones sino de efectos específicos” (Rincón, 1978, p. 18). Ahora, estudiar los

efectos de lectura requiere ubicar al texto en un sentido muy concreto. Y para poder hacerlo es necesario una crítica teórica que en el año 1978 se asociaba con una crítica marxista y que más tarde se identificaría con los estudios culturales: en ambos casos es necesario ir más allá de la interpretación. ¿Cómo leer entonces? Leyendo y descifrando lo más concretamente posible la misma lectura.

Esta premisa se traduce en políticas académicas muy concretas que en el caso de la Freie Universität se articulaba como una tensión entre la romanística alemana tradicional y la latinoamericanística.² Quisiera ilustrar tal tensión con una anécdota. La obligación de ser siempre más eficientes, lema universitario global desde los años 90, un día de 1997, condujo a la discusión sobre si de verdad era necesario que el Instituto de Estudios Latinoamericanos de Universidad libre de Berlín (LAI) ofreciera un curso de metodología. El Instituto de Romanística propuso abrir sus cursos metodológicos para los estudiantes del Instituto de Estudios Latinoamericanos y así ahorrarle a la universidad un curso entonces redundante. Y sí, los textos fueron en parte los mismos: Jakobson, Iser, Genette, etc. Pero no se trataba de leer otros textos, sino —cosa que como estudiante de primer semestre apoyé de inmediato, pero que pude entender plenamente solo muchos años después— de leer de otra manera. El *close reading* de la teoría —y no solo de textos literarios— es lo que mejor prueba que trabajar con los mismos textos no necesariamente conlleva a las mismas conclusiones. Más bien, el *close reading* de la teoría de Rincón nos enseñó una etapa necesaria para afilar no solo nuestras herramientas hermenéuticas, sino de concretar las diferentes precondiciones de acceso, las diferentes políticas de lectura y “aplicación”. Una vez más: lectura es ejercicio de diferencia y diferenciación. El final de la historia: el magíster de literatura latinoamericana mantuvo el curso de metodología con éxito; de hecho, llegó a ser una marca de identidad en el instituto. El argumento fue: es necesario tal curso porque leemos de otra manera. Lo decíamos con facilidad, aunque hubiésemos sido incapaces de precisar esa diferencia si nos hubiesen preguntado.

Esta anécdota, que es sumamente política al mismo tiempo, me permite precisar otro aspecto que es fundamental para la lectura. La comprensión tardía y más bien intuitiva de una posible diferencia que se presenciaba en las diferentes lectu-

² No es sorprendente notar que la romanística que toma en cuenta la literatura latinoamericana tiende a ser, al menos en el caso alemán, de orientación socioliteraria.

ras sin ser explicable no solo se debió a mis propias limitaciones como estudiante de primer semestre. Leer y comprender qué y cómo leemos es algo que requiere tiempo. Un tiempo que —y de ahí que tal afirmación es altamente política— en las prácticas académicas de hoy en día cada vez es más difícil de justificar. Con ello quiero insinuar que si el sistema de evaluaciones inmediatas con el que hoy contamos ya hubiese existido en aquel entonces, estoy seguro de que las evaluaciones de los seminarios de Carlos, al menos en pregrado, no habrían recibido la calificación que se merecían, empezando por mi propio voto. Para comprender algunas cosas se requiere tiempo —que en tiempos de la eficiencia no tenemos—. Y otra reflexión: creo que el desarrollo de la academia actual en las humanidades, al menos en Alemania, es tal que personas con un perfil tan destacado, pero poco usual como el de Carlos Rincón, ya casi no encuentran cabida en el sistema académico. Esa especulación la articulo para invitarlos a pensar sobre el estado actual de nuestras disciplinas. ¿Qué pasa con las humanidades si se inscriben plenamente al dispositivo de la excelencia? ¿Y cómo formular alternativas? De nuevo, entonces: ¿Por qué leer? ¿Cómo leer? Una posible respuesta: críticamente. Las humanidades, que según Rincón tenían que ser críticas o simplemente dejaban de ser, no tienen otra justificación que su capacidad de lectura. La lectura crítica —que no necesariamente coincide con el tipo de lectura que se impone en la excelencia académica— no se contenta con la decodificación, sino que además ha de posibilitar leer de otra manera. Lo posible finalmente no es respuesta inmediata, sino un estado que abre procesos. La lectura crítica no es la que ofrece resultados inmediatamente medibles, sino la posibilidad de una futura lectura diferente.

Legibilidad: la lectura y las políticas del deseo

La pregunta por la lectura es crítica si la entendemos como una interpelación por lo posible, ante todo lo posible de la comprensión. Si bien puede parecer la clásica pregunta hermenéutica, en el caso de Rincón es una que ante todo es política. Y para ser más precisos: es una pregunta de crítica ideológica. Si bien Rincón nunca se articuló como un marxista ultraortodoxo, vale constatar que algunas preguntas de la crítica marxista han sido fundamentales para su reflexión sobre la lectura y la literatura. Lo revela el uso extenso y constante que hace de la expresión de la “ideología burguesa” —expresión que se encuentra también en textos de los años 90—.

La crítica ideológica permite reformular la pregunta de la lectura como manifestación de una cierta condición y política de legibilidad. Nos sirve de ilustración el siguiente párrafo de *El cambio en la noción de literatura*: “Es en ellas [las críticas de Manuel Pedro González] sobre todo en donde vemos sellarse, como incapacidad práctica de comprensión de los nuevos textos, la bancarrota del tipo de crítica burguesa representada por él” (Rincón, 1978, p. 103). La crítica ideológica permite describir las interpretaciones que realizamos como manifestación de una política de producción de sentido internalizada. Es finalmente la crítica ideológica lo que revela la relación íntima entre las preguntas del “por qué leer” y del “cómo leer”. Sin ofrecer en este espacio reducido una definición de la categoría de ideología en general y en la obra de Rincón en particular, quisiera proponer comprender bajo ideología aquella formación cultural que asegura, hasta cierto punto al menos, la interdependencia y una cierta, aunque nunca total, correspondencia entre el “por qué” y el “cómo”, entre el hábito y los sentidos.

No hace falta recurrir al lenguaje marxista de la crítica ideológica, un lenguaje tan pasado de moda hoy en día que se nos hace casi opaco —como la relación de superestructura y base—, para comprender de qué se trata. En los mismos textos de Carlos podemos encontrar un concepto que traduce tales inquietudes directamente a la lectura y les da, al mismo tiempo, otro giro crítico. De la crítica ideológica política a una crítica ideológica cultural en un sentido más pleno: la legibilidad. Preguntarse por la legibilidad es una forma de crítica ideológica que además de las relaciones de poder toma en cuenta lo no-simultáneo de lo simultáneo que, al menos potencialmente, se realiza en un acto preciso. La pregunta por la legibilidad no en vano fue una de las preferidas de Rincón en sus seminarios. Recuerdo bien que, al comentar un párrafo de *El laberinto de la soledad*, Rincón nos preguntó: ¿Cómo es posible que se llegue a tal conclusión? Y si bien se notó una cierta indignación por la simplificación que encontró en el texto de Octavio Paz, aquella pregunta no fue para nada retórica. Se trataba de preguntarnos bajo cuáles condiciones una conclusión podía ser dicha como algo convincente. No se trataba simplemente de denunciar “lo falso”, sino de pensar sobre lo que la posibilidad de tal afirmación implicaba. De ello también habla claramente en un ensayo sobre Carlos Fuentes como lector del Quijote que, dicho sea de paso, habla casi tanto del lector Rincón como de Fuentes. Cito —y por resumir lo dicho hasta ahora y por ser un párrafo que parece salido directamente de un semi-

nario suyo *in extenso*— el comienzo de tal texto que comienza con una cita de Milan Kundera para luego preguntarse:

¿Quién enuncia esta no-disyuntiva o esa sinonimia? ¿Quién, en general, podía enunciar hacia mediados de los años 70 esa sinonimia o esta no-disyuntiva? No preguntamos quién certificaba su justeza o su veracidad, sino simplemente ¿quién podía declararse garante para suscribir esa fórmula: Cervantes o la crítica de la lectura? En fin, ¿qué acto crítico, en cuanto proceso y como performance intelectual, buscaba establecer en esa forma de otro orden de legibilidad? (Rincón, 2005, p. 258).

Preguntarse por el “orden de la legibilidad” no solo es una posible descripción de lo que debería hacer una crítica ideológica, sino que se inscribe en y transforma a un discurso teórico que, a primera vista al menos y por preguntarse por la condición de posibilidad de un cierto enunciado, parece ser la aplicación de la crítica discursiva que Foucault había desarrollado en los años 60 y 70. Sin embargo, el término de legibilidad —central en esta reflexión— tiene una historia que nos lleva a otros contextos. Es de interés porque se trata de una historia muy ligada a la crítica cultural alemana que Rincón observaba y seguía con muchísima atención. Me limitaré a comentar dos posibles fuentes de un término que ya con su doble sufijo revela su origen alemán (Weber, 2010).

Sin duda alguna, al hablar de legibilidad, Rincón tenía en mente al crítico y filósofo alemán Walter Benjamin. Principalmente en el Benjamin tardío, el concepto de legibilidad, fusionando reflexiones teológicas y marxistas, sirve para insistir en que, aún bajo la condición de una historia catastrófica, existe la posibilidad de una lectura justa y adecuada en la que la verdad de un texto se revela. Creo que esa reflexión es fundamental para Rincón, aunque le dé otro giro al agregar una dimensión más. Ello se manifiesta particularmente en su concepto de la no-simultaneidad de lo simultáneo: también es posible una lectura “verdadera” en la periferia de la cultura. En ese sentido, no es tanto la dimensión estrictamente temporal y político-mesiánica que ha sido trabajada por Giorgio Agamben la que le interesa a Rincón cuando habla de legibilidad, sino la posibilidad de “otro orden” en la condición actual y global de una cultura postmoderna y periférica, es decir: en y desde América Latina. No es el futuro inminente de la salvación, sino la posibilidad de reconfiguración cultural la que está en el centro de la pregunta por la legibilidad.

La segunda fuente es igualmente ilustrativa y llamativa: de alguna manera al margen de la escuela de Konstanz y al mismo tiempo siendo su centro intelectual

—una posición que a lo mejor aplica para el mismo Rincón y los estudios latinoamericanos en Alemania—, fue el filósofo Hans Blumenberg quien contribuyó decisivamente a popularizar y desarrollar el término “legibilidad” como instrumento de crítica epistemológica e histórica. El autor de la metaforología puede ser de interés en el contexto de una crítica cultural latinoamericana si, en un gesto ya descrito, insistimos en que la legibilidad no solo es expresión de una constelación histórica —occidental—, sino que además de ello es algo que se encuentra en permanente negociación sincrónica —global—. Si la tradición alemana se preguntaba ante todo por la diacronía de la legibilidad —esa sería la “aplicación” metódica de la legibilidad que nos ofrece Jauß—, las críticas de Rincón enfatizan además el cruce sincrónico que se realiza con toda lectura. Esa perspectiva adicional, por más obvia que parezca, ha sido el punto ciego tanto de la escuela de Frankfurt como de la estética de la recepción. No nos debe sorprender que, en ese mismo texto sobre Fuentes, Rincón constata con referencia clara a la escuela de Konstanz lo siguiente: “si se trata de saber si bastaba [...] desplazar el foco del acto crítico en el lector, por benéfica que, ciertamente, haya podido resultar esa estrategia, la respuesta es: no” (Rincón, 2005, p. 273). Darle a la legibilidad, además de una dimensión temporal, una dimensión espacial reconfigura la pregunta por la legibilidad de manera fundamental. En vez de hablar en modo abstracto de “posiciones históricas” nos invita a pensar las constelaciones de la lectura de manera más concreta e igualmente considerar las posiciones espaciales. La legibilidad así recobra un potencial crítico que en la crítica ideológica tradicional al menos estuvo presente —si bien muy formalizada como “base” o “conciencia de clase”— y que en la crítica discursiva y epistemológica tendía a ser neutralizada por una macroperspectiva histórica y muchas veces eurocéntrica. En Rincón, esta crítica se traduce en lecturas muy concretas que tienen como objeto de estudio textos que hoy en día casi no leemos. Ya desde sus comienzos, Rincón ha sido no solo crítico literario, sino igualmente —y diría hasta principalmente— crítico de críticos. La lectura de los otros es la clave para descifrar la legibilidad y así la configuración cultural de un cierto contexto. Finalmente, hablar más bien de lectura y menos de literatura le permite, desde los años 80, dejar de pretender que el texto literario sea el medio de preferencia para estudiar las representaciones y expresiones culturales, sin por ello renunciar a toda la capacidad crítica desarrollada por los estudios literarios.

Ya en este contexto se hace cada vez más claro en qué sentido el acto de leer es más que un simple ejercicio literario y textual. El acto de leer tiene importancia paradigmática no por estar asociado tradicionalmente con los estratos culturales más altos, sino porque nos hace comprender la estrecha relación que existe entre la lectura concreta y la reflexión crítica sobre aquella constelación cultural que produce, permite y excluye ciertas legibilidades. Ya desde *El cambio en la noción de literatura* Rincón insiste en salvar la lectura como herramienta cultural, aún bajo condiciones mediáticas diferentes: “Ya Benjamin mostraba que la lectura no se hace superflua, como la fotografía lo hizo con la pintura” (Rincón 1978, p. 169). La lectura merece ser salvada por varias razones: no solo es manifestación de múltiples relaciones diacrónicas y sincrónicas; además se presta como modelo para una reflexión crítica de nuestra realidad multimedial y multicultural. El ejercicio de leer(nos) recobra así una dimensión política que va más allá del mensaje y de la respuesta. Salvar la lectura es salvar la crítica y la diferencia porque la lectura, al menos en el sentido en que la trabaja Rincón, siempre es manifestación de una situación concreta que incluye el cruce de muy diversos códigos e historias.

Sin duda alguna, la obra de Carlos, además de sus respuestas, nos dejó también una pregunta, quizás una tarea. Regreso a su libro sobre la “nueva novela de García Márquez”. El título del prólogo es: “Un presente”. El presente —y para ser precisos, el presente de la lectura, lo más concreto y al mismo tiempo lo menos descifrable en la comunicación literaria— es necesariamente uno indeterminado: *un* presente de algo. Esa opacidad se debe no solo al hecho de no poder dar cuenta de todos los aspectos que influyen en ese presente. También, y ante todo, la opacidad se debe al hecho de que una fuerza imprescindible de la lectura es indefinida por definición: el deseo. Rincón habla de sí como un lector con sus “propias dosis de intereses, pasiones, la expectativa de crecientes placeres” (Rincón, 1999a, s.p.). La legibilidad de un presente es entonces no solo expresión de una constelación cultural y su manifestación, sino igualmente manifestación de un deseo, de una manera de desear. En el ya citado capítulo “¿Por qué leer? ¿Cómo leer?” leemos: “Podía aventurarme a la exploración del deseo, podía leer el texto con ayuda de teorías del deseo” (Rincón, 1999a, p. 52).

¿Cómo y por qué leer, si tomamos en cuenta al deseo? ¿Qué significa el deseo en un contexto de lectura? ¿Cuál es el deseo de la lectura? ¿El sentido, como lo había propuesto Wolfgang Iser? La respuesta solo puede ser no. Rincón, quien conocía

íntimamente la crítica que Susan Sontag había expresado contra la estética de la recepción, nunca se contentó con el sentido de un texto al leerlo. Entonces, ¿cuál es el deseo de la lectura? La escena inicial del libro nos ofrece una clave para comprender qué es lo que la lectura desea más allá del sentido. La lectura es manifestación y creación de relaciones. El deseo de la lectura es el deseo de y por una cierta relación —de textos, significados, contextos, etc.—. Relación, crítica, deseo. Esa triada nos hace pensar en un crítico que fue fundamental para Carlos Rincón: Jean Starobinski. Fue el crítico suizo quien insistió en el saber de la literatura y de la crítica como un saber de la relación (Valdivia Orozco, 2013). Saber leer es saber relacionar —en todos los sentidos—. Y leer críticamente es mantener(se) la capacidad de poder relacionar(se) de otra manera sin por ello dejar de ser fiel al texto. Es ahí donde recobran su valor crítico las lecturas de las expresiones culturales latinoamericanas. No nos hablan tanto de una esencia; más bien nos enseñan que aún en este capitalismo tardío no todas las relaciones son del todo necesarias. De manera correspondiente, la significación, al no obedecer a un solo deseo, es aquel fenómeno ambivalente que sin ser necesario tampoco es arbitrario del todo. Cito otra vez *El cambio en la noción de literatura*: “Debe entonces [el lenguaje] su posibilidad de significar, no a su capacidad de referirse a los objetos en el mundo, sino a las actitudes culturales de que es investido por sus usuarios” (Rincón, 1978, p. 236). La pregunta que queda abierta para una nueva crítica es aquella por el deseo. Las preguntas por la legibilidad que implican también una crítica del deseo, crítica de lo que “investimos como usuarios” —palabra más actual que nunca— serían entonces: ¿Cómo desear? ¿Por qué desear? Una respuesta, barroca sin duda y altamente política, podría ser: no dejar de diversificar los deseos. No desear lo mismo y no desear de la misma manera.

Epílogo

La última vez que visité a Carlos Rincón en su apartamento en Berlín me regaló un ejemplar de casi todos sus libros más recientes. La generosa dedicación —“en amistad constante”— hoy la entiendo de otro modo que en aquel entonces. Pensaba que se refería a todo lo compartido. Sin duda, también se trataba de resumir una relación de maestro-discípulo que se manifestó en un ambiente de amistad. Hoy prefiero pensar que la dedicatoria se refiere a una relación aún por crear, una relación futura. Cuando, muy sorprendido, le di las gracias y me pregunté en voz alta dónde los iba a guardar

y qué iba a hacer con ellos, Carlos solo me dijo: “No tiene importancia. Llévate los y si puedes, los lees”. Dijo leerlos, no citarlos. A lo mejor porque sabía que los efectos de la lectura importan más que la simple cita. La lectura, más que la cita, manifiesta el presente de toda crítica.

Referencias bibliográficas

- García Canclini, N. (1992). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Sudamérica.
- Gumbrecht, H. U. (2000). Mein lieber, lieber Carlos. En N. Badenberg, F. Nelle, E. Spielmann (Coords.). *Exzentrische Räume. Festschrift für Carlos Rincón* (pp. 11-16). Stuttgart: Verlag Hans-Dieter Heinz.
- Rincón, C. (1978). *El cambio en la noción de literatura*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Rincón, C. (1999a). *García Márquez, Hawthorne, Shakespeare, De la Vega & Co. Unltd*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Rincón, Carlos (1999b). Del amor y otros demonios, páginas 9 a 11: O, sobre la reescritura de las “Foundational Fictions” norteamericanas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 25 (50), pp. 199-224.
- Rincón, C. (2005). Carlos Fuentes lector del Quijote-Cervantes o la crítica de la lectura. En S. de Mojica, C. Rincón (Eds.). *Lectores del Quijote (1605-2005)* (pp. 257-300). Bogotá: Instituto Pensar.
- Valdivia Orozco, P. (2013). Concordia discors: Das Wissen der Kritik. Eine (Re-)Konstruktion mit Jean Starobinski. Lendemains. *Etudes comparées sur la France* 38 (150/151) pp. 44-58.
- Weber, S. (2010). *Benjamin's -abilities*. Cambridge: Harvard University Press.

COLOMBIA INMANENTE. ESCRIBIR LA HISTORIA DESDE LA ESTÉTICA POLÍTICA (Y NO DESDE LA MENTIRA)*

IMMANENT COLOMBIA. WRITING HISTORY FROM POLITICAL AESTHETICS (AND NOT FROM LIES)

Alejandro Sánchez Lopera¹

* Una primera versión de este texto fue presentada en el coloquio “Homenaje a Carlos Rincón. Rutas de la crítica cultural y literaria en Colombia y Latinoamérica”, en octubre 31 de 2019. Esta versión ajustada de esa ponencia conserva los rasgos de la presentación oral. Agradezco los comentarios de Sven Schuster.

Cómo citar este artículo: Sánchez Lopera, A. (2021). Colombia inmanente. Escribir la historia desde la estética política (y no desde la mentira). *Estudios de Literatura Colombiana* 48, pp. 41-57. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n48a02>

¹ <https://orcid.org/0000-0003-1602-2071>
als219@pitt.edu
University of Pittsburgh, United States

Resumen: este texto fue escrito en respuesta a la muerte del destacado crítico literario colombiano Carlos Rincón (1937-2018). Analiza sus dos últimos libros de autor publicados en Colombia, *Íconos y mitos culturales en la invención de la nación en Colombia* (2014) y *Avatares de la memoria cultural en Colombia. Formas simbólicas del Estado, museos y canon literario* (2015). El análisis se hace no sobre el contenido específico de ambos libros, sino sobre su maqueta, su plano. No se revisa *qué* dijo Rincón allí; se estudia *cómo* dijo lo que dijo. Se plantea que ese *cómo* permite entrever fragmentos de la historia de una Colombia global desde el ángulo de la estética política.

Palabras clave: Carlos Rincón; estética; historia de Colombia; verdad; mentira.

Abstract: This text was written in response to the death of the prominent Colombian literary critic Carlos Rincón (1937-2018). It analyzes his last two authored-books published in Colombia, *Íconos y mitos culturales en la invención de la nación en Colombia* (2014) and *Avatares de la memoria cultural en Colombia. Formas simbólicas del Estado, museos y canon literario* (2015). The analysis is done not on the specific content of both books, but on their sketch, their plan: the text does not review *what* Rincón said. Instead, it studies *how* he said what he said. It is suggested that this *how* allows us to glimpse fragments of the history of a global Colombia from the angle of political aesthetics.

Keywords: Carlos Rincón; aesthetics; Colombian history; truth; lies.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 15.02.2020

Aprobado: 28.10.2020

Publicado: 18.12.2020

Copyright: ©2021 *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/)



“Eres también aquello que has perdido”

Jorge Luis Borges

Los conjurados

La partida de Carlos Rincón en diciembre de 2018 dejó un sinnúmero de preguntas abiertas sobre el ejercicio de la crítica, la relación de la literatura con la teoría y el inestable lugar de América Latina en el mundo. Pues, ¿qué hacía un latinoamericano traduciendo tempranamente a Benjamin, Bajtin y a Adorno, desplazando el punto de vista desde las influencias hacia la estética de la recepción, al tiempo que dialogaba con Sergio Ramírez sobre la desestabilización norteamericana en Nicaragua?

Interrogantes como estos hablan de la potencia de su trabajo, así como de algunas de sus desventuras y el lugar tantas veces marginal que ha ocupado su obra escrita, que combinó con la enseñanza desde 1970 en Alemania, primero en el Romanisches Institut de la Karl-Marx-Universität de Leipzig, y luego en la Freie Universität de Berlín, donde fue profesor emérito. Hay un interrogante en particular que, a mi modo de ver, expresa la confusión, molestia y ansiedad frente al trabajo de Rincón: ¿cómo alguien nacido en la periferia osaba pasar en sus textos de un continente a otro, de un autor e idioma a otros, sin pena ni permiso solicitado? En sus momentos más lúcidos y creativos, así como en los de más vacilación y debilidad, Rincón viene entonces a nuestro encuentro con más dilemas de los que tal vez esperábamos.

Para recorrer parte de esos momentos, me centraré en sus dos últimos libros de autor publicados en Colombia, donde entre luminosidades y penumbras nos ofrece un retrato particular —de corte estético, es mi lectura— de esa maraña de hábitos entretejidos entre la cultura, la economía y la política de un país en medio de la globalización. El primero de ellos, *Íconos y mitos culturales en la invención de la nación en Colombia* (2014), abarca artículos sobre pluriculturalidad, símbolos coloniales, bicentenarios y mitomanías como la de la Atenas Suramericana; y el segundo, *Avatares de la memoria cultural en Colombia. Formas simbólicas del Estado, museos y canon literario* (2015), contiene textos variados sobre símbolos, escudos y mapas, canon literario y políticas museográficas. El arco temporal que cubren ambos libros es igualmente variado, o mejor, segmentado, pues Rincón elige cortes en diferentes momentos: desde la Colonia, con un estudio del retrato del conde de Cartagena, el general Pablo Morillo, hasta el momento actual, con un retrato fotográfico de 2012 del entonces presidente Juan Manuel Santos, nieto segundo del expresidente Eduardo Santos (1934-1938), quien aparece

rodeado, en una perversa repetición, de varios de los demás ministros y expresidentes de su generación. Si proyectáramos sobre esa fotografía una suerte de maqueta subyacente imaginaria, siguiendo el análisis de Rincón de la génesis de la superficie pintada del retrato de Morillo —composición, agregados, bocetos—, encontraríamos en esa foto-retrato una instantánea de una genealogía anti-nietzscheana, entendida como linaje y no como *procedencia*, como tronco —la mismidad, el “eso mismo” carcomiéndose, re-trayéndose, en una suerte de repetición sin diferencia— (2014c).

Es cierto que criticar las complicidades de grandes sectores de las academias colombianas, letrados e intelectuales “públicos” ya no es algo novedoso. Menos en las últimas décadas con la oleada de críticas a la “ciudad letrada”. Pero Rincón no solo se adelantó décadas a esas críticas —incluso a la de Ángel Rama, quien, de hecho, recogió las botellas que Rincón arrojó al mar con sus traducciones de Bajtín y Benjamin—;¹ siempre fue más allá, franqueando la línea. Instauró, en un movimiento similar al de Rafael Gutiérrez Girardot, una polémica no tanto contra alguien, sino contra algo sumamente reverencial en nuestro país: efectuó, en tono irónico y oblicuo, un ataque a la majestad de las instituciones y de los valores.

Luego de desmontar la glorificación de Rafael Pombo y Jorge Isaacs, de evidenciar, en palabras de Gabriel García Márquez, a la literatura colombiana como “un fraude a la nación”, Rincón procede a mostrar lo que significó el exceso de gramáticos —y la práctica ausencia de filólogos— en Colombia.

Entre todos los conocimientos elementales que podían faltarles [a Caro, Cuervo, Suárez y Marroquín] uno habría de resultar destructivo. La visión que podían tener de la historia y la filología hizo que les fuera ajena, entre otras básicas, la idea de que a través de los tiempos la edición de textos hispanos, considerados por ellos “anteclásicos” o “clásicos”, habían respondido siempre a necesidades y exigencias políticas, sociales y culturales diferentes. No pudieron darse cuenta de que la fijación de un texto resultaba inseparable de una actividad hermenéutica o que la autoridad de *los* textos y con ella su “fortuna póstuma” se fundamentaba en la práctica de la lectura (Rincón, 2014a, p. 231).

Es decir, ausencia total de las mediaciones mínimas, obnubilados como estaban esos gramáticos por la refundación y el reinicio de Grecia en los Andes. Es precisamente a esas mediaciones a las que apuntan los trabajos de Rincón, a la operación de los modos de socialización, particularmente a la luz de ciertas medialidades: objetos, instituciones, símbolos. Socialidades y medialidades que son fáciles de nombrar mas no de discernir; de enunciar mas no escudriñar en su operación efectiva.

¹ Esto lo cuenta Rincón en una entrevista que le hizo Sarah González de Mojica (2000, p. 414).

Pienso por ejemplo en el “consenso” que hubo, y hay, en diversos sectores, sobre la “postergación de la modernidad” en Colombia. La enorme diferencia de Rincón con respecto a esos diagnósticos es que su obra muestra no *qué es*, sino *cómo funciona* esa esquivada y multifacética relación colombiana y latinoamericana con “lo moderno”. Frente a la significativa literatura en torno a nuestra no modernidad o nuestra antimodernidad, los textos de Rincón inquieran no si hay o no dominación de estratos reactivos o refractarios al acontecimiento, o bloqueos a “lo moderno” (y “lo posmoderno”). Más bien, cómo operan las dominaciones y los sedimentos que conducen a ello. Específicamente, cómo operan los prejuicios tanto en los discursos como en las prácticas. Sus dos últimos libros tratan de entender, en su practicidad, cómo hemos llegado a ser lo que somos —para poder quizás dejar de serlo, o ser otra cosa, cambiando el verbo ser por el de devenir—. Lo que queda por saber es, si a diferencia de quienes han lamentado esa postergación de la modernidad colombiana, Rincón logra inmiscuirse en la suerte de “empresa radical del desengaño” que toma distancia de la decepción frente a eso que hemos sido.

Es por eso que frente a la acidez de su crítica a “lo propio”, algunos críticos entonces ven en el esfuerzo de Rincón una suerte de universalismo velado, de “patrón Occidental de evolución universalizado”, como es el caso del historiador Renán Silva (Silva, 2017, p. 140). En eso tiene parte de razón el crítico, pues Rincón, no obstante conocer bastante el desacople de los tiempos y las no simultaneidades, a veces sucumbe a la tentación de la falta —aludiendo a que a nadie, a ninguna institución se le ocurrió esto o aquello—. El asunto, sin embargo, es aún más complejo, pues Colombia ni siquiera estaba en sintonía con los sucesos y procesos de las otras naciones latinoamericanas y caribeñas —por no hablar, del resto del mundo—. En la apostilla a su análisis del retrato de Morillo titulada *Sin el pathos*, Rincón avanza una comprobación, “sin el *pathos* de una gran conclusión anticipada”:

Bolívar y su ejército inscribieron el nuevo país dentro de un gran ciclo histórico, pero no en la época de las revoluciones. Ese país no hizo suya la lección de Saint-Domingue, tampoco los cambios que dieron lugar al mundo moderno, ni conoció anarquismo o nacionalismo democrático (Rincón, 2014b, p. 137).

Más que ante un patrón evolutivo universal, estamos frente a un análisis efectivamente global, un plano donde lo local, por más autóctono, propio o pintoresco que se quiera, es un haz de relaciones en permanente flujo y contaminación con el mundo. Por más consignas identitarias y territoriales que profiera el ideólogo o el gramático,

opera una especie de jalonazo, si se quiere ontológico, de transversalidad, ya que “no existen términos simples anteriores a las relaciones, porque esos términos ya son, por sí mismos, relaciones” (Scavino, 1999, s.p.). En ese sentido, leer lo que efectivamente se produjo, sin el correlato de lo que sucedía simultáneamente en otras partes, puede llevar a enfocar autores que escribían como si Marx, Nietzsche o Freud no hubieran existido. Podemos mirar lo que existe. Pero si lo existente es mediocre, mezquino, o conduce a la impotencia, entonces hay que mirar hacia otro lado, hacia muchos lados a la vez, multiplicando los puntos de vista. Es decir, si lo que tenemos es Miguel Antonio Caro y Rafael Núñez, estamos en serios aprietos si se quiere construir un punto de vista “crítico”, o novedoso. Tomemos el debatido caso de la filosofía. El problema no es tanto si hay o no filosofía, pensamiento, en o de América Latina o Colombia: el punto es el modo de relación con el concepto. Ernesto Hernández (2019) lo plantea bellamente de esta manera, para el territorio latinoamericano:

[...] en América Latina se trata de una no-filosofía, en el sentido en que es el movimiento de un pensamiento por inscribirse en un plano filosófico que busca, ese movimiento, captar el concepto que, sin embargo, le es ajeno... es simplemente una intuición susceptible de error. En esa misma medida, se dan algo así como dos modos, dos modalidades para captar el concepto, una que busca captar el concepto por imitación (Dussel, o los epígonos de Ortega y Gasset...); y otra —infinitamente más potente— que busca captar-usar el concepto pero por medios desemejantes, tal la literatura, tanto el poema como la novela, el cuento (Borges y Vallejo) (s.p.).

En ese sentido, allí donde algunos lectores ven simple pedantería o erudición en Rincón, parecen más bien asomarse líneas para iniciar preguntas de investigación: insinuaciones que dejó un fabulador para seguir poblando mapas cuyo trazado sigue siendo incierto. Su obra parece más bien un plegable, un complejo plegado: un origami. Un conjunto de pliegues que, quizás, otros más desplegarán después. Esos pliegues que componen el trabajo de Rincón son, por supuesto, desiguales entre sí. Y no dan tregua alguna al lector. Por eso leer en heterogeneidad es lo que permite no simplemente ver retazos en los textos de Rincón. Permite captar que en cada pliegue están todos los demás: en cada punto está el universo entero, “el agua está llena de peces, los peces de agua”. Es el ejemplo que Deleuze (2006) encuentra en Leibniz: cada pliegue, una meseta; y al final, mil mesetas más: “Escuchan el mar y oyen el ruido de una ola... Oigo el ruido de una ola, distingo una ola... Y Leibniz dice que no oirían la ola si no tuvieran una pequeña percepción inconsciente de cada una de las gotas” que forman la ola (p. 37). Entonces el pez son las líneas del mar que son él,

la gota es la lluvia; la gota es el mar y toda el agua, toda el agua del mar. De “El Mar en la Plaza”, como bien lo vio Rincón en su insuperable uso de la serie de pinturas de Gustavo Zalamea, *El mar en la plaza, naufragio*, para estallar la mitomanía de la “Bogotá griega”. El mar que es Achab y Atenas naufragando en Sudamérica, que rebasa las cordilleras para inundar la plaza. La ballena blanca norteamericana que naufraga junto al Titanic travestido en Capitolio en los Andes, juntando el lado latino y el lado norte de América en único mar. “El mar en la plaza” es el del “presagio”, dice Zalamea. La plaza de Bolívar es la plaza del naufragio, escribe Rincón.²

Por supuesto, Rincón no está solo en este esfuerzo crítico. Hay dos vetas de trabajo que considero muy valiosas, y con las cuales se puede contrastar su trabajo. La primera, todo un conjunto de historias que se están escribiendo “desde abajo”, que muestran lo porosas que son las estrategias de sujeción.³ Y muestran las resistencias, las pequeñas desobediencias. La segunda, es el estudio del corpus efectivo (no el corpus deseado o anhelado) de lo que se escribió en Colombia —lo cual es un camino no exento de paradojas, como mencioné—.⁴ A mi modo de ver, Rincón es quien ha llevado más lejos la segunda y quien, además, provee la descripción más minuciosa posible de las dominaciones estético-políticas —para poder entonces saber a qué se resisten las desobediencias—. Lo llamativo de Rincón es que, no sin vacilaciones, cruza géneros de escritura y tabiques disciplinares sin caer en la rentable proclama de la transdisciplinariedad —más adelante volveré sobre esto—. De ahí su particular estilo de pensar y escribir, y la pregunta que dejó como problema en vías de construcción: la cuestión estética en Colombia.

En uno de sus últimos textos, el postfacio al libro derivado del proyecto de investigación *Fealdad, gracia y libertinaje. Estética y modernidad en el pensamiento colombiano [1940-1960]*, Rincón plantea cómo la debilidad en la reflexión sobre la cuestión estética, la incapacidad de sedimentarla en términos institucionales —no existen, según él, estudios sistemáticos sobre la cuestión estética en Colombia—, va a abrir un flanco

² Véase la entrevista a Gustavo Zalamea sobre su serie de óleos en <http://untelevision.unal.edu.co/detalle/article/gustavo-zalamea.html>

³ Pueden verse, entre otros, el volumen compilado en 2015 por Max Hering Torres sobre microhistorias de la transgresión.

⁴ En este grupo encontramos, por ejemplo, los proyectos de Germán Marquínez Argote, y el de Manuel Rodríguez Miranda con la Biblioteca Virtual del Pensamiento Filosófico en Colombia, así como los recientes trabajos de Carlos Arturo López, Damián Pachón y Juan Guillermo Gómez, entre otros.

inesperado para quien estaba esperando la constitución de esferas civiles autónomas, o la rutinización de las prácticas de conservación de los símbolos e imágenes colectivas.

De acuerdo con su análisis, en el marco de la modernización de la vida cotidiana finalizando la Segunda Guerra Mundial se habían dado en Colombia reflexiones sobre la belleza y la fealdad en los trabajos de Hernando Téllez y Eduardo Caballero. No obstante, en medio de dicha modernización, la estética se había hecho presente a través del consumo de mercancías y símbolos de algo que a muchos siempre ha parecido banal: “En Colombia la estética no ingresaba en ella [la vida cotidiana] con las artes populares, como en ese manifiesto práctico que representó Frida Kahlo y su Casa Azul en Coyoacán, sino muy sectorialmente, a través de la moda” (Rincón, 2018b, pp. 357-358). Todo esto conduciría a una historia sensorial, para la cual Rincón ha dado ya algunas puntadas, y suturas, para seguir captando las fabulaciones, y simulaciones, que pululan en nuestro cuerpo social.

Especialmente una de ellas: la incapacidad de producir mentiras en el arte y desde el arte y no en el sentido psicológico o moral, esto es, el no ser capaces de crear ilusiones para soportar, con frialdad, el carácter cruel y horrendo de la vida. En lugar de asumir, en sobriedad, ese carácter escindido e irremediable de la vida, se asume la voluntad de vivir sin adversarios y eliminarlos, uno a uno. Esto sitúa los dos libros de Rincón más allá de una disposición o experiencia frente al objeto artístico, pues no se trata solo de una historia de los diferentes hábitos de los estratos sociales. Es un trazado del juego de distancias, de separaciones —gobernantes y gobernados, placer y dolor, gozo y sufrimiento—. Es decir, no es pues una historia de lo que se ve —las formas—. Es una historia de lo no visible —las fuerzas—, de lo distinto y lo disímil, tal como escribe Jean-Luc Nancy (2002) en *La imagen-lo distinto*:

Lo distinto se mantiene apartado del mundo de las cosas en tanto que mundo de la disponibilidad. En ese mundo, las cosas están disponibles a un tiempo para el uso y de acuerdo con su manifestación. Lo que se retira de ese mundo no es de ningún uso, o bien de un uso por completo diferente, y no se presenta en la manifestación (una fuerza no es precisamente una forma: se trata además de entender en qué sentido la imagen no es una forma y no es formal) (p.11).

Pero, ¿pensar la estética en un país tan violento?, dicen algunos; frente a las urgencias, ¿hay acaso tiempo para ello?, inquietan otros. Dada la magnitud de las violencias y desigualdades que han existido en Colombia, el trabajo de Rincón a veces es visto como un ejercicio barroco, excesivo; interesante, pero quizás innecesario. Además de

incomprensible, dicen varios más —a lo cual, de paso, Nietzsche diría que “hay algo ofensivo en ser comprendido”, pues “comprenderlo todo es perdonarlo todo”—.⁵ No obstante, en lugar de deslizarnos hacia la “estetización de la política” que diagnosticó Walter Benjamin (2003) en su momento, en cómo en el humano que se autocontempla “su autoenajenación ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden” (pp. 98-99), estos dos libros de Rincón ejecutan, precisamente, una estética de lo desigual, esto es, de las jerarquías.

Podemos establecer otro contraste de su trabajo con un libro reciente sobre historia de la Colombia de mediados del siglo xx. Me refiero al aclamado libro del historiador Robert Karl, *La paz olvidada. Políticos, letrados, campesinos y el surgimiento de las FARC en la formación de la Colombia contemporánea*, publicado en 2018 y presentado por el reconocido politólogo y economista norteamericano James Robinson como “una reinención profunda de la historia colombiana, que hemos estado en mora de hacer”. En efecto, es un libro que puede ser leído sin el bagaje y exigencia presentes en los textos de corte histórico-estético de Rincón.

No obstante, al no asentarse en un punto de vista distante de la convención universitaria, o proveer al menos una malla conceptual sobre lo que entiende por violencia, por ejemplo, termina haciendo una hagiografía de las élites colombianas, un elogio del liberalismo colombiano —por eso el libro hace parte del consenso sobre lo “benéfico”, pacífico y civilizador que para muchos fue el Frente Nacional [1958-1974]—.⁶ De hecho, el “éxito” de su prosa puede explicarse también por su cercanía al estilo neoconservador ya practicado por historiadores como Malcolm Deas y Eduardo Posada Carbó.⁷ Un libro que, al final, es incapaz de verdad. De decir verdad. Los dos últimos libros de Rincón sobre historia, política y cultura en Colombia pueden, en principio, llegar a menos lectores. Pero dicen verdad. Son capaces de ir y volver, en el juego de distancias, cercanías y separaciones, de la *esthesis*, la sensación, a la *stasis*: al retrato tanto de la guerra civil entre tipos sociales, como

⁵ Puede verse el texto de Rodrigo Zuleta (1997) sobre Rincón.

⁶ Pienso aquí en la saga de politólogos historiadores como Fernán González, Eduardo Pizarro e incluso Marco Palacios y Francisco Gutiérrez Sanín. En tiempo reciente, quizás el libro más sintomático de este enfoque “benéfico” es el compilado por Mónica Pachón, Eduardo Posada Carbó y Carlos Caballero: *Cincuenta años de regreso a la democracia. Nuevas miradas a la relevancia histórica del Frente Nacional* (2012).

⁷ Debo la alusión al éxito del libro de Karl, en relación con la escritura neoconservadora de Deas y Posada, a Sven Schuster.

del sobrante, de la fracción y facción que no caben ni cuentan, la imagen del disenso y la discordia: la diferencia.⁸ “Ahí están, esos son”, escribe Rincón en su radiografía de las élites a partir de la foto ya aludida, tomada durante la alocución presidencial al dar a conocer el fallo del Tribunal de La Haya sobre el diferendo con Nicaragua en 2012 (Rincón, 2014c, p. 338). “Ahí están, esos son”, dice, recortando la consigna de otras épocas —que finalizaba en “los que venden la nación”—, suturándola —ya ni siquiera aparece la nación para ser vendida—, en este penoso retrato de quienes además conforman parte de la respuesta al reciente mural sobre las miles de ejecuciones extrajudiciales perpetradas por el Ejército, borrado por las Fuerzas Armadas en Bogotá: “¿Quién dio la orden?”⁹ Ahora, ¿qué significa escribir un libro legible? ¿Legible para quién? O, mejor, si se está escribiendo parte de la historia de las verdades y las dominaciones, ¿por qué habría que ser complaciente con el lector? Dice Mariano Rodríguez (2019), a propósito de aristocracias y elitismo, de Nietzsche:

Para descubrir ciertas verdades, para tratar con ellas, hace falta valor, mucho valor, y por supuesto no todo el mundo es valiente (¿o vais a decir que sí, que todos somos iguales en este punto?). Para descubrir ciertas verdades, en el caso de Nietzsche, hace falta tener una dilatada experiencia de la enfermedad y del dolor, y no todo el mundo la tiene, indiscutiblemente (p. 167).

Es decir, una cosa es la igualdad entre los humanos, otra el riesgo que implica el entrar en un proceso de verdad. En términos del cuidadoso análisis de Foucault, otro nietzscheano, isegoría —igualdad de palabra, igualdad en el derecho a la palabra— e isonomía —igualdad ante la ley— no son lo mismo que parresia —decir verdad—.¹⁰ Si este decir verdad se desplaza hacia las instituciones de conocimiento, resulta claro que el estilo de pensamiento y de escritura de Rincón es un abierto desafío al retorno de los hábitos de la ciencia empírico-analítica a las humanidades y las ciencias sociales: la indexación, la medición, la era de los “productos”. De nuevo, ¿legible para quién? Los textos de Rincón polemizan contra la tendencia a reducir el conocimiento al “resultado de un proyecto de investigación”. En esa tendencia se pulverizan al tiempo la heteronomía de estilos y lo que se entiende por lo “empírico”. Precisamente los dos últimos libros de Rincón muestran que un archivo sólido es tan “empírico” como

⁸ Sobre la noción de *stasis* puede verse la impresionante investigación de Nicole Loraux “Reflections of the Greek City on Unity and Division” (1991).

⁹ <https://www.justiciaypazcolombia.com/campana-por-la-verdad-mural-quien-dio-la-orden/>

¹⁰ Véase la distinción que hace Foucault (2009) en *El gobierno de sí y de los otros* (pp. 162-163).

lo que la llamada metodología cuantitativa denomina el “dato”. Sobre todo, muestra que problemas bien contruidos atraviesan de manera fundamental aquello que, precisamente, consideramos como “empírico”.

No sorprende entonces que un historiador tan anti-posmoderno como Renán Silva, en su reseña ya mencionada del libro *Avatares de la memoria*, tome prestada la expresión que Lucien Febvre utilizó para analizar el trabajo del polémico Julien Benda —un “volumen con formato de novela”—: “Historia de tesis”. Esto es, un clamor, hecho a partir de deducciones, un llamado a-sistemático... en últimas, casi que un panfleto. Tampoco es casual que Benda se haya opuesto a cualquier tipo de particularismo en una postura antinacionalista y anticonservadora. Rincón sería, al final, un lúcido diletante. Lo clave aquí es el estilo de Rincón, el moverse entre lo macroscópico y lo microscópico, el juntar los rasgos de una época con los pormenores, la analítica transversal con la anécdota, el archivo y el concepto. La cuestión es que, más que a Benda, Rincón quizás se acerca al tono de un historiador como Carlo Ginzburg en *Mitos, emblemas e indicios* y en *El hilo y las huellas*. En todo caso, si estamos frente a una “novela” al leer los textos de Rincón —y ¿por qué no?—, sería cuando menos una novela psicoanalítica: multicausal, polivalente, traidora. “Nuestra imperiosa necesidad de hallar nexos causales”, escribe Freud (2010),

[...] se conforma con que cada proceso tenga una causa demostrable; pero en la realidad exterior difícilmente sucede tal cosa, pues cada fenómeno parece estar más bien sobredeterminado, presentándose como efecto de múltiples causas convergentes. Intimidado ante la insuperable complejidad del suceder, nuestro conocimiento opta por un nexo determinado, en contra de otro; establece contradicciones inexistentes, sólo debidas a la arbitraria destrucción de relaciones más amplias (p. 131).

Parte de esas relaciones más amplias consiste no solo en situar a Colombia en un plano global, transnacional, sino en algo que va más allá de contar el pasado: las relaciones entre literatura e historia apuntan tanto a contar, narrar o escribir la historia (el pasado, digamos) como a “elucidar las operaciones temporales (causalidad, cruzamiento, inversión, condensación, etcétera)” (De Certeau, 2007, p. 46), pues, como dice Michel de Certeau, “la literatura es el discurso teórico de los procesos históricos” (p. 41). Es decir que si estamos frente a una novela de corte psicoanalítico, la pregunta entonces ya es otra: ¿es una buena o una mala novela?, ¿evalúa de manera sugerente los síntomas del cuerpo social que disecciona? Si esto es así, esta-

mos ante la posibilidad de que las “novelas psicoanalíticas” de Rincón se alejen de las tendencias hostiles a la vida que Nietzsche halla en los modos de vida y de escritura convencionales, oponiéndolas así a la escritura del hombre moral, quien “con sus normas absolutas” emprende el recuento del pasado desde los saberes disciplinados —la historia—. Con Rincón la pregunta se desplaza del *qué ha pasado* hacia el *qué nos ha pasado*. Y, ¿qué no deja de pasar en nosotros?

En su conferencia “El Nacimiento de la tragedia” en el evento “Nietzsche Vivo”, finalizando el siglo xx, Ramón Pérez Mantilla (2018), colega de Rincón, recordaba que en dicho libro Nietzsche está haciendo una contraposición valorativa muy importante, “nada menos que entre moral y arte, determinándola en la medida en que el arte estaría del lado de la apariencia, del engaño, de la óptica, del perspectivismo e incluso del error, mientras que la moral parecería estar muy cercana a la veracidad de Dios” (p. 276). La cuestión es si estamos o no dispuestos a salir del análisis moral de la política, de la literatura, de la estética. Y por ahí va Rincón, al tomar el camino de trazar las fuerzas no visibles. Es entonces la suya tanto una estética de las perspectivas —¿quién habla?, ¿quién es el que quiere eso?—, como una estética en perspectiva, errática, centáurica y no ciclópea, dotada de mil ojos en vez de uno solo. Capaz no solo de ponerse a tono con la dispersión, sino de ser dispersión, de ser meandro. Mil ojos, mil lenguajes y textos interferidos, reciclados y reutilizados por Rincón en los textos que compuso. El pensamiento, como bien lo vio Peirce (2012), más que a encadenamientos y eslabones, responde a cables: el mundo y el pensamiento no están encadenados, en cadenas y eslabones: están cableados, por “un cable cuyas fibras pueden ser muy delgadas, siempre y cuando sean suficientemente numerosas y estén íntimamente conectadas” (p. 73). El estilo de Rincón es, lo anotamos en otro momento, pragmatista; elabora una crítica pragmática de la “voluntad de verdad” (Sánchez Lopera, 2012).

Por eso frente a la sugerencia de hacer de Rincón un diletante, puede preguntarse si aquello que parece fragmentación temática —como se sabe, Rincón abordó el barroco, la memoria, el *boom*, las literaturas mundiales, el posmodernismo, etc.—, ¿no sería más bien su intento de medirse con lo que se llama “teoría”? Y, de otra parte, ¿no es esto síntoma, en parte, de un cierto tipo de intelectual que tiende a desaparecer? No se trata de una cuestión de brillantez intelectual, aunque la haya —así eso irrite a algunos de sus críticos y al sentido común de nuestra época—. Lucidez que, sin em-

bargo, fascinaba, desconcertaba, y situaba en dilemas a algunos de sus estudiantes.¹¹ Más bien se trata de una forma de relacionarse con el saber que al mismo tiempo usa y difiere de nuestros soportes actuales de memoria, escritura y oralidad. Los usa, pues los textos de Rincón nunca dejaron de ser palimpsestos e hipervínculos, operaciones de montaje y desmontaje, donde escribir es siempre reescribir, combinar: al analizar a Borges, Rincón recurre a la palabra inglesa *coat*, que “es tanto colcha de retazos de tela como cento o centón, obra hecha con frases completas o versos de otras obras, vueltos a combinar” (Rincón, 2004, p.15). Su propia escritura también rozará esas operaciones combinatorias, contaminando a la crítica con las artes del tejido y la literatura, envuelta ahora en un manto (o *patchwork*) que a cada movimiento cambia de pliegue.

La suya es, en suma, una temporalidad no simultánea de la escritura —“trans-medial”, como de hecho llama a la literatura de Borges: una escritura, a su vez, de aquello que es simultáneo, pero que no es copia; diverge, es desemejante... simulacro—. Eso también explicaría la renuencia a acoger la obra de Rincón no solo en Colombia; también en Alemania y Estados Unidos. Por eso es que en parte Rincón genera tanta resistencia frente a su escritura, en tanto un crítico como Ángel Rama sigue generando tanta aceptación a lo largo y ancho de las Américas: pues Rincón se intenta instalar en el mundo de los simulacros, que es el nuestro. Y que fue el de Borges, y su literatura, por lo cual “la posibilidad de la repetición construida sobre la (di)similitud es su corolario” (Rincón, 2004, p. 15). Por eso, a su vez, Rama dijo lo que dijo sobre Borges, según nos cuenta Rincón en el marco de la discusión de las imposibilidades del “qué hacer con Borges” en la década del 50 del siglo xx. “No tiene entonces por qué sorprender”, escribe Rincón, “la manera tan enfática como Ángel Rama situaba en 1959 a Borges, desde la *Revista Nacional* de Montevideo, dentro de su particular visión de la historia de la literatura y los vínculos que imaginaba con el devenir histórico”:

“Él [Borges] ha socavado la tradición realista de las letras españolas, pero su tarea ha sido de simple destrucción y nada ha hecho para imponer paralelamente la creencia en un tras mundo fantástico que legitime sus historias fantásticas. Ha jugado con él, pero a pesar de ser un creador de cuentos fantásticos ha dejado indemne el mundo realista que sostiene la literatura realista” (Rama). Es notable que ni por un momento hayan pensado en considerar a Borges en relación con Joseph Conrad, Edward M. Foster, James Joyce o Thomas Stearn Eliot, con los acentos sinceros y honestamente asqueados ante su sociedad y las instituciones que la definían (Rincón, 2004, p. 50).

¹¹ Un breve testimonio de uno de sus alumnos puede leerse en: <https://elcacha.co/2018/carlos-rincon-critico-cultural/> También puede verse el relato, no exento de dilemas y problemáticas, que narra el propio Rincón sobre su experiencia con un grupo de estudiantes colombianos, en el posfacio al libro *Fealdad, gracia y libertinaje. Estética y modernidad en el pensamiento colombiano [1940-1960]*.

Recordemos que la filosofía de la diferencia, seducida también por Borges, ha ejecutado un notable juego de ópticas con la noción de simulacro en tanto disimilitud, ensamblaje y reunión simultánea, y disimulo —el movimiento desde el esto *es* lo otro a esto *deviene* lo otro, esto se *repite* en tanto otro—: “simular es, originalmente, venir juntos”, dice Foucault (1999, p. 205). Mundo de simulacros entonces, fantasmático, sin sustancias ni autenticidades. Por lo demás, no hay que olvidar que la fragmentación es un problema para un pensamiento que se construya desde la unidad; es decir que sí es posible que los fragmentos, los rastros, se relacionen —solo que lo hacen en términos que no son los de la unidad—. Cabe además preguntar: ¿y si en lugar de dispersión o fragmentación, lo que hay en su obra es una manera de componer mundos y literaturas dispares, mundos simulados y virtuales? Es, de nuevo, la gota y la ola y el mar de Leibniz. Sobre Rincón se puede decir lo que él mismo dijo sobre Gerardo Reichel-Dolmatoff, otro polémico autor: “Su trayecto logró ser, en ese sentido, modelo de *translatio* entre culturas y entre mundos, traslado de significaciones de una orilla a otra” (Rincón, 2015, p. 275).

Esto, claro, no implica que deje de haber truncamientos. A pesar de que Rincón vuelca la obra de Reichel-Dolmatoff sobre el flujo de la etnología y la arqueología globales, siguen abiertos los interrogantes sobre el pasado nazi de esta figura central de la antropología colombiana. Dada la sutileza con que maneja las artes de la ironía, sorprende cómo Rincón casi que pasa por alto esta situación, confinándola a una nota explicativa al pie de página, sin convertirla en un problema a pensar.¹² Está, asimismo, la nota un tanto exaltada sobre la publicación de la obra de Hernando Téllez por parte del Instituto Caro y Cuervo, institución a la que tantas veces criticó ácidamente (Rincón, 2018a, pp. 15-18). En momentos así, Rincón parece sucumbir a la tentación de volver a presentar lo que ya estaba ahí, repetir lo dado, o lo que debió haber estado allí: clamar por más re-presentación.

Más allá de esos lapsus, el trabajo de Rincón se sitúa a contrapelo de tantos sociólogos, politólogos e historiadores que, desencantados, han dado el viraje de

¹² El rol de Gerardo Reichel-Dolmatoff, como figura central de la antropología colombiana, es polémico debido a su pasado nazi (explicito durante 1934-1936). El mismo Rincón da cuenta de ello en una nota al pie de página (2015, pp. 263-264). Puede verse el dossier de la *Revista Antípoda* n.º 27 de 2017 —con textos de Claudio Lomnitz, Erna von der Walde, Gerhard Drekonja-Kornat y Roberto Suárez M.— para una revisión a fondo de la polémica, desatada por la intervención de Augusto Oyuela en el LIV Congreso Americanista, Vienna, Austria, en julio 17 de 2012. No obstante, la intervención de Oyuela, bastante moralista, se acerca más al sermón en torno al “padre” muerto de la arqueología.

la desilusión y ahora condenan las resistencias y las insurgencias como vandálicas —este presente, dicen, no es momento para revueltas—. En efecto, los dos últimos libros de Rincón hacen una crítica de la dominación tecnocultural del intelectual público predominante en Colombia: del anticomunista posmoderno, miembro de una tecno-academia que, en parte, saltó de las aulas a las oficinas públicas con la reciente reelección del proyecto reaccionario en Colombia. Intelectuales que, más que un caso excepcional o local, conforman un *tipo social* que responde a la pregunta nietzscheana por el “*quién*”, “¿*quién* valora?”, “¿*quién*, qué tipo de humano?”¹³ —tipología para la cual Rincón dejó señas diversas—. Solo que el *quién* es aquí un tipo de humano presa de un particular afecto, el desprecio. Podría decirse que estos intelectuales tienen un problema con el tiempo: bien sea con el pasado o con el presente, asemejándose al sujeto reactivo descrito por Alain Badiou. Por eso quieren disciplinarlo y someter las formas de narrarlo.

El ejemplo más perverso es el del actual director del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) en Colombia, quien después de escribir lo que escribió sobre “la mentalidad de las élites sobre la violencia en Colombia”, hoy no solo se pliega a ellas en el presente, sino que es uno de sus escribas en la reescritura negacionista de lo que ha pasado.¹⁴ También está lo sucedido con el director actual del Archivo Nacional, Enrique Serrano, quien de paso defiende una culposa hipótesis (reactiva) sobre la Conquista y el “ser” nacional, al preguntar “¿por qué fracasa Colombia?”¹⁵ y con el actual fiscal general, el abogado y amigo desde sus tiempos de estudiante del actual presidente, Francisco Barbosa, quien en cuestión de meses pasó de defender de forma acérrima el acuerdo de paz con la insurgencia FARC-EP, a atacarlo con la virulencia tipológica del hombre del resentimiento. O el (ya hoy ex) director del “Museo de la Memoria”, que con el emblema de que “no se debería censurar ninguna posición”, de “libertad de opinión”, por lo cual “deberían tener espacio todos”, convierte la memoria de lo común en memoria estatal, habilitando el *todo vale*.¹⁶ Todo un movimiento restaurador, neoconservador, que

¹³ Esto es lo que Gilles Deleuze (2002) llama “La pregunta nietzscheana, ‘¿quién?’” (pp. 73, 110, 177).

¹⁴ <https://www.elspectador.com/noticias/politica/el-basta-ya-no-representa-el-amplio-espectro-de-investigadores-dario-acevedo-articulo-879878>

¹⁵ Puede verse una crítica de la postura reactiva de Serrano, a la luz de la historia crítica, en Schuster (2016).

¹⁶ <https://www.elspectador.com/colombia2020/el-museo-de-la-memoria-seguira-siendo-de-las-victimas-rafael-tamayo-articulo-876750>

convierte a la ya mencionada isegoría —igualdad en el derecho a la palabra— en una suerte de metaderecho donde cada cual tiene “su verdad”, esto es, en el “cada cual verá” del *anything goes* nihilista —lo cual termina, además, suprimiendo la parresia, el decir verdad—.

Y aquí es donde toma toda su fuerza la mentira —la mentira en tanto falso pluralismo—. Mas no se trata aquí de la mentira en sentido religioso; de la mentira en sentido moralista. De ser “honesto” —en el sentido cívico o ético—. Dice Nietzsche (2008): “Nadie ha llegado a comprender el problema de la veracidad. Lo que se dice contra las mentiras son ingenuidades de maestro de escuela, y sobre todo el mandamiento de ¡‘no mentirás!’” (p. 6 [332]). En efecto, Rincón se toma el paciente y terrible trabajo de contrastar la experiencia colombiana con la experiencia global. No solo la enuncia, como hacen las élites políticas, económicas y culturales con sus simulaciones y auto monumentalizaciones. Al final lo que muestra Rincón es el poder de la mentira sostenida a nivel de todo el cuerpo social: no las potencias de lo falso, es decir, lo falso en tanto valor extra-moral, sino el poder de una mentira que crece perversamente al interior de la moral (intra-moral). Retrata, pues, las consecuencias vividas en Colombia por una generalizada “voluntad de no conocer”, una voluntad desconectada de la experiencia.

Porque con Rincón no se trata de una “denuncia”, de mostrar un secreto oculto. El presunto “secreto” ya está confesado por doquier, en las calles, en las redes sociales, y hasta en los medios masivos de comunicación. La cuestión es hacer visible lo que no está oculto —pero es invisible—. Así eso invisible sea atroz. Pues solo estando a la altura de lo vergonzoso que hemos podido llegar a ser es que se atisba la novedad —el acontecimiento, con toda su peligrosidad—. Es decir que se trata de describir nuestros horrores. Pero hacerlo sin resentimiento. Como lo intentó hacer Rincón. Y es a eso a lo que su partida nos invita.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (urtext)*. México D.F.: Editorial Itaca.
- De Certeau, M. (2007). La “novela” Psicoanalítica. Historia y Literatura. En *Historia y Psicoanálisis. Entre Ciencia y Ficción* (pp. 1-22). México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, G. (2002). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.

- Deleuze, G. (2006). *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*. Buenos Aires: Cactus.
- Foucault, M. (1999). La prosa de Acteón. En *Entre filosofía y literatura. Obras Esenciales* (Vol. 1, pp. 201-213). Barcelona: Paidós.
- Freud, S. (2010). Moisés y La Religión Monoteísta. En *Moisés y la religión monoteísta* (pp. 64-113). Madrid: Alianza Editorial.
- Hernández, E. (2019). *Nietzsche*. Comunicación personal. 6 Oct.
- Karl, Robert. (2018). *La paz olvidada. Políticos, letrados, campesinos y el surgimiento de las FARC en la formación de la Colombia contemporánea*. Bogotá: Librería Lerner.
- Nancy, J. L. (2002). La imagen-lo distinto. *Revista Laguna* 11, pp. 9-22.
- Nietzsche, F. (2008). *Fragmentos Póstumos II (1875-1882)*. Madrid: Tecnos.
- Peirce, C. S. (2012). Algunas consecuencias de cuatro incapacidades. En *Obra Filosófica Reunida. Tomo I (1867-1893)* (pp. 72-99). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Mantilla, R. (2018). El Nacimiento de la Tragedia. En P. Montero, D. Figueroa y A. Bernal (Eds.). *Fealdad, gracia y libertinaje. Estética y modernidad en el pensamiento colombiano [1940-1960]* (pp. 275-288). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Rincón, C. (2000). Comunicación trasatlántica. Entrevista a Carlos Rincón. En E. Spielmann, F. Nelle y N. Bandenberg (Eds.). *Exzentrische Räume. Festschrift für Carlos Rincón*. Stuttgart: H.D. Heinz.
- Rincón, C. (2004). Mapa, distopía, simulacro: *El Inmortal*, de Jorge Luis Borges. En C. Rincón y J. Serna Arango (Eds.). *Borges, lo sugerido y lo no dicho*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Rincón, C. (2014a). 1885: La Atenas suramericana en la capital de la modernité. En *Íconos y mitos culturales en la invención de la nación en Colombia* (pp. 197-240). Bogotá: Universidad Javeriana.
- Rincón, C. (2014b). El ícono negativo por excelencia. Celebración y escarnio del Conde de Cartagena, General Pablo Morillo. En *Íconos y mitos culturales en la invención de la nación en Colombia* (pp. 117-135). Bogotá: Universidad Javeriana.
- Rincón, C. (2014c). En lugar de un epílogo: una fotografía para recordar. En *Íconos y mitos culturales en la invención de la nación en Colombia* (pp. 321-338). Bogotá: Universidad Javeriana.
- Rincón, C. (2015). Consideraciones morales sobre el oro sagrado de los indios y el Museo del Oro del Banco de La República. En *Avatares de la memoria cultural en Colombia. Formas simbólicas del Estado, museos y canon literario* (pp. 233-286). Bogotá: Universidad Javeriana.
- Rincón, C. (2018a). Homenaje a Hernando Téllez 1908-1966. Tres Fichas. *Revista Iberoamericana* LXXXIV (262), pp. 15-18.

- Rincón, C. (2018b). Posfacio. Informe para una academia: sobre un proyecto de libro acerca de estética moderna en Colombia. En P. Montero, D. Figueroa y A. Bernal (Eds.). *Fealdad, gracia y libertinaje. Estética y modernidad en el pensamiento colombiano [1940-1960]* (pp. 345-364). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Rodríguez, M. (2019). Redimir a Nietzsche (por enésima vez). *Logos. Anales Del Seminario de Metafísica* 52, pp. 161-69.
- Sánchez Lopera, A (2012). Carlos Rincón y la crítica de voluntad de verdad. Una pragmática de la crítica literaria. *Estudios de Literatura Colombiana* 30, pp. 81-107.
- Scavino, D. (1999) Diferencias y repeticiones. *Clarín. Suplemento de cultura*. 4 de abril.
- Schuster, S. (2016). Reseña del libro *¿Por qué fracasa Colombia? Delirios de un país que se desconoce a sí mismo*. *Desafíos* 28 (2), pp. 427-433.
- Silva, R. (2017). Sobre el fracaso de una nación. *Avatares de la memoria cultural en Colombia. Formas simbólicas del Estado, museos y canon literario*. Carlos Rincón. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 51 (93), pp. 139-140.

CONSTELACIONES Y SIMULACROS: WALTER BENJAMIN Y JORGE LUIS BORGES EN LA TEORÍA CRÍTICA DE CARLOS RINCÓN*

CONSTELLATIONS AND SIMULACRA: WALTER
BENJAMIN AND JORGE LUIS BORGES IN
CARLOS RINCON'S CRITICAL THEORY

Juan David Escobar Chacón¹

* Artículo derivado de la ponencia “Constelaciones y simulacros: Walter Benjamin y Jorge Luis Borges en la obra de Carlos Rincón” presentado en el Homenaje a Carlos Rincón el 31 de octubre de 2019 en la Universidad Nacional de Colombia.

Cómo citar este artículo: Escobar Chacón, J. (2021). Constelaciones y simulacros: Walter Benjamin y Jorge Luis Borges en la teoría crítica de Carlos Rincón. *Estudios de Literatura Colombiana* 48, pp. 59-76. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n48a03>

¹ <https://orcid.org/0000-0001-6664-3509>
jdescobar@unal.edu.co
Universidad Nacional (sede Bogotá),
Colombia

Resumen: este artículo indaga en la relación que Carlos Rincón estableció con dos de sus autores predilectos: Walter Benjamin y Jorge Luis Borges. Esto se realiza a partir del análisis del funcionamiento del concepto de “constelación” y de “simulacro” en las concepciones que Carlos Rincón tuvo sobre la historia, la escritura y el ejercicio académico. Además de los puntos de intersección con Benjamin y Borges, se ejemplifica lo mencionado anteriormente mediante la revisión de la estructura de uno de los últimos libros que el intelectual colombiano editó en vida: *María la de El Paraíso. El juicio televisivo de la novela de Jorge Isaacs: los ecos y el dolor de lo que pudo haber sido y no fue*.

Palabras clave: Carlos Rincón; constelación; simulacro; crítica latinoamericana; teoría literaria.

Abstract: This article delves into the relationship between Carlos Rincon's work and two of his predilect authors: Walter Benjamin and Jorge Luis Borges. To this end, the functions of concepts such as “constellation” and “simulacrum” are analyzed within the frame of Rincon's conceptions about history, writing and academic praxis. Besides the intersections with Benjamin's and Borges's works, the relationship above mentioned is exemplified by reviewing one of the last books Rincon edited: *María la de El Paraíso. El juicio televisivo de la novela de Jorge Isaacs: los ecos y el dolor de lo que pudo haber sido y no fue*.

Keywords: Carlos Rincón; constellation; simulacrum; Latino American critical theory; literary theory.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 15.08.2020

Aprobado: 05.11.2020

Publicado: 18.12.2020

Copyright: ©2021 *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 1968, el crítico, teórico e intelectual colombiano Carlos Rincón (1937-2018) publicó en la revista *Eco* una de las primeras traducciones de “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” de Walter Benjamin. De la experiencia de la traducción de este texto, Rincón diría en una entrevista realizada por Sarah González de Mojica:

Creo que hace unas décadas en América Latina traducir fue echar mensajes al mar metidos dentro de una botella [...] traduje en *Eco* ‘La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica’. Críticos mexicanos lo hallaron allí. En 1970 aparecieron también en *Eco* unas treinta páginas de Bajtín con el título “Carnaval y literatura”, lo principal de sus tesis, y en 1977 el ensayo completo de “Epopéya y novela”. Esas botellas las encontraron y las abrieron otros con resultados distintos, Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal, entre otros (citado en González de Mojica, 2002, p. 115).

La mención de este hecho es significativa en la vida intelectual de Rincón no solo por la importancia del texto en la historia de la recepción que se hacía del filósofo alemán en Latinoamérica, sino porque precisamente este acto tuvo “eco”, una respuesta en el trabajo de otros grandes críticos latinoamericanos. Tanto los textos de Benjamin como otros autores traducidos por Rincón fueron formas de establecer una amistad, una conversación, que nos recuerdan así lo que Paul Celan creía de los libros (y por extenso de las letras): son voluminosas cartas a los amigos. Pero no solo eso. Como gran lector, su obra fue también una respuesta a sus autores predilectos, una manera de entablar un diálogo con los “muertos”. Esto se evidencia, por ejemplo, en cómo evoca a Benjamin en “La vanguardia en Latinoamérica” (1989), texto en el que describe una fantasía: Benjamin escapa de la persecución judía en Europa y, gracias a Erich Auerbach,¹ quien lo recomienda para que dicte una cátedra en São Paulo, camina por las calles de la metrópolis latinoamericana:

París era para Benjamin la ciudad convertida en biblioteca, aquel espacio en donde, como ‘iluminación profana’ y componente de un ‘materialismo antropológico’, se podía cumplir el descubrimiento de *le merveilleux quotidien*. Pensar a São Paulo como espacio de la lectura de Benjamin, resultó una forma de duelo (Rincón, 1989, p. 52).

La imagen de un tiempo no vivido, de una realidad distinta, se vuelve una manera de despedir a un viejo amigo, de añorarlo intensamente. Algo similar ocurre con Jorge Luis Borges, a quien Rincón le dedica un detallado y erudito análisis de su obra “El inmortal”. En este texto, Rincón se apropia de procedimientos borgeanos como el

¹ Véase Auerbach, Erich y Benjamin, Walter. *Correspondencia 1935-1937*. Buenos Aires: Godot Ediciones, 2015.

vértigo de las referencias, la superposición de cartografías culturales y, por último, los simulacros. A pesar de que Borges y Benjamin parecen autores sin conexión alguna, las ideas de ambos tienen puntos de entrecruzamiento en la obra de Carlos Rincón, quien además de digerir e interiorizar algunos de sus postulados, los rearticula en sus propias posturas sobre la Historia, la cultura y la crítica. De esta manera, en este texto reflexionaré sobre las resonancias de la constelación benjaminiana y el simulacro borgeano en la obra de Carlos Rincón.

El lugar del lector en la configuración de constelaciones

Uno de los aspectos notables de la escritura de Rincón es, sin duda, la enorme cantidad de referencias a textos que pertenecen a diferentes ámbitos discursivos y zonas geográficas. En el campo de la literatura, por ejemplo, es común que el lector encuentre relaciones asombrosas entre obras latinoamericanas, europeas, musulmanas y orientales de diferentes épocas. A veces dichas relaciones se hilan finamente mediante la aparición de una cita que revela el lugar de cada una en la abstracción de una idea; en otras ocasiones, Rincón da la puntada final de su argumento con la construcción de una imagen que expone el sentido de las ideas abiertas que ha dejado en el lector a lo largo de la lectura. Así, Rincón, al igual que Borges, juega con el horizonte interpretativo y con las expectativas de su potencial lector. El sentido no está dado: es una revelación o una iluminación que debe llegar repentinamente. Independientemente del éxito o fracaso de los recursos que Rincón usa para generar un tipo de lectura, es posible analizar cómo estos recursos son un mecanismo cuyo horizonte surge de la imagen de la constelación.² En las últimas décadas esta metáfora se ha vuelto un lugar común en los estudios culturales y literarios no solo por su valor en el análisis historiográfico de los procesos culturales globales, sino por su cercanía con otros conceptos que surgen de la espacialización de la cultura como los de cartografías, mapas y redes culturales.

En las ciencias humanas es común que se pierda el rastro del momento en el que una determinada imagen, metáfora o concepto va adquiriendo un valor epistemológico-

² Esta palabra, proveniente del latín *constellatus* (colección de estrellas), hacía referencia a una “conjunción de planetas” que, según las creencias de los antiguos, ejercía una influencia en asuntos humanos. La palabra tuvo pequeñas variaciones semánticas a lo largo de los siglos: a comienzos del siglo XIV, *constellacioun* hacía referencia a “la posición de los planetas en el zodiaco”; en los albores del siglo XIV remitió a “uno de los patrones de estrellas reconocidos por los antiguos” (Online Etymology Dictionary, s.f.).

co y epistémico en el campo. Este concepto y sus usos, para el caso de Rincón, pueden rastrearse en los escritos de Walter Benjamin. En *Teorías y poéticas de la novela. Localizaciones latinoamericanas y globalización cultural* (2004), Rincón, en una clara crítica a la historiografía de origen formalista, opone la “serie literaria” a la “constelación”, considerándolas mutuamente excluyentes. La primera, entroncada con la visión positiva de la historia, se presenta como un recurso obsoleto de corte diacrónico para dar cuenta de la narrativa latinoamericana durante y después del *boom*; mientras que la “constelación”, en tanto permite vislumbrar lo semejante, se hace más pertinente para analizar el carácter afín de novelas como *Cien años de soledad*, *El otoño del patriarca*, *Terra Nostra*, *Midnight’s Children*, *Die Blechtrommel* o *Gravity’s Rainbow*. La constelación dilucida la forma en la que estas novelas se vinculan, se intersectan, dialogan, divergen y se iluminan en tiempos de la aldea global:

En su multiplicarse de las acciones, las figuras, los mundos narrados, y con la división del sujeto narrativo en múltiples instancias, puede afirmarse que esas novelas comparten un denominador común. Comparten características y convenciones temáticas, técnicas, recursos formales y estrategias discursivas (Rincón, 2004, p. 179).

A pesar de este “denominador común”, dice Rincón, el uso de los recursos mencionados depende de su función en “audiencias específicas” (p. 179). La constelación que propone Rincón busca así mantener la tensión dialéctica entre la semejanza de las obras y su particularidad, en tanto cada una entra en contacto con situaciones temporales y espaciales específicas en el contexto de la globalización y la era del capitalismo avanzado. Es de esta manera que se observa cómo Rincón entronca las teorías de la narrativa posmoderna, la teoría de la recepción y la imagen de la “constelación” benjaminiana.

Al hacer alusión a la “constelación”, Rincón referencia *La doctrina de lo semejante* (1933) [*Die Lehrer der Ähnlich*], texto que Benjamin nunca publicó en vida. Este ensayo contiene una brillante descripción de la “constelación” en el desarrollo de la tesis sobre la relación del hombre con la naturaleza y el lenguaje. Para Benjamin resultaba vital comprender las huellas de una cosmovisión sustentada en actitudes miméticas del mundo y sus ecos en la relación actual que tenemos con la cultura. La imitación de la naturaleza, la relación entre el microcosmos y el macrocosmos, las correspondencias entre el mundo interior y lo exterior, como marco de comprensión de la existencia y parte del sistema perceptivo del hombre, fueron necesarias en su momento y,

aunque parezca que ya no hacen parte del hombre moderno, para Benjamin se hace necesario el estudio de su transformación filogenética.

En cuanto investigadores de las tradiciones antiguas, tenemos que tomar en consideración la posibilidad de que los seres humanos pudieron haber percibido configuraciones manifiestas, es decir, que los objetos tenían un carácter mimético, donde hoy ni siquiera somos capaces de sospecharlo. Por ejemplo, en las constelaciones de las estrellas (Benjamin, 2007, p. 209).

Las estrellas, objetos celestes que parecen permanecer siempre en el mismo lugar, son, para el antiguo místico, un oráculo del pasado, el presente y el futuro, una fuerza determinante, colectiva e individualmente del destino humano (p. 66). Así, para Benjamin, la percepción de lo similar se encuentra cifrada en el encuentro de la mirada del astrónomo con el firmamento. Ocurre en un instante [*Zeitmoment*], de forma intempestiva, al igual que el nacimiento. Para él, “la percepción de lo semejante va ligada en cualquier caso a un destello. Pasa en seguida, posiblemente pueda volver a obtenerse; pero, propiamente, es cosa que no se puede retener, al contrario de otras percepciones” (Benjamin, 2007, p. 210).

En lugar de encontrar “similitudes” entre el mundo de los objetos y la propia existencia, para el hombre moderno esta capacidad se vuelca sobre la relación con los “objetos no-sensuales”, aquellos que se encuentran en la palabra oral y escrita. El lenguaje aparece como un nuevo lugar de interpretación de formas de “similitud”. Así, Benjamin restituye el valor de las capacidades miméticas del hombre a la historia de la percepción y de la cultura. En el texto, Benjamin reemplaza el lugar de la constelación [*Sternbild*] por la de la lengua escrita [*Schriftbild*];³ cambia la posición de las estrellas por la posición de los signos (algo que podría explicar su fascinación con libros como el Talmud y la Torá). Esto no hace, de hecho, que la metáfora de la constelación pierda su valor; al contrario, reestablece su lugar dentro de la esfera del conocimiento, al mismo tiempo que la dota de sentido epistémico y epistemológico. La constelación, en este orden de ideas, se convierte en el instante en el que la mirada crítica se encuentra con una configuración específica de elementos que pertenecen al mundo del lenguaje y la cultura, imagen análoga a la conjunción particular que genera el encuentro del astrólogo con los planetas y las estrellas:

³ Nótese que en alemán ambas palabras tienen la misma estructura morfológica: “Y aquí resulta digno de atención que la palabra escrita, quizá mejor que ciertas combinaciones de sonidos en el lenguaje, clarifique, mediante la relación entre la imagen gráfica [*Schriftbild*] de las palabras o letras y aquello que significa o aquello a lo que le da nombre, la naturaleza de la semejanza no sensorial” (Benjamin, 2007, p. 211).

De este modo, el lenguaje sería el uso supremo de la facultad mimética: un medio al que las capacidades anteriores de percepción de lo semejante han pasado de forma tan completa que ahora el lenguaje representa el medio en que las cosas ya no entran en relación unas con otras de modo directo, como antes sin duda sucedía, en el espíritu del sacerdote o del vidente, sino en sus esencias, en las sustancias más fugaces y sutiles, en fin, sus aromas. En otras palabras: la escritura y el lenguaje son aquello a lo que la clarividencia le ha cedido sus viejas fuerzas en el curso de la historia (Benjamin, 2007, p. 212).

Interpretación de la naturaleza, interpretación de la palabra y, finalmente, interpretación del texto. En el lenguaje y la palabra escrita se cifra la correspondencia entre la experiencia humana y los llamados objetos no-sensuales. Un camino que explica también el paso de la mimesis a la representación. El escritor hereda así las facultades del astrólogo: interpreta los signos del mundo, les da una posición específica en la instauración de una unidad total que parte de su propio tiempo y espacio. Benjamin (2007) dice sobre esto:

A este respecto hay que suponer que la facultad mimética que resulta expresada de esta manera en la actividad del escritor tuvo en todo caso la mayor importancia para lo que era el acto de escribir en los tiempos remotos en que surgió la escritura. Así, se ha convertido la escritura (al lado del lenguaje) en un archivo sensorial de semejanzas, de correspondencias que no son sensoriales (p. 211).

La bóveda celeste, *mutatis mutandis*, es ahora el lenguaje y la cultura. El pensador dota de sentido lo que está allí. No descifra un sentido preestablecido o esencial en estos “objetos no-sensuales”, sino que se lo otorga. Para Benjamin, además de esta dimensión interpretativa, la ciencia y, por extenso, el materialismo histórico y la teoría crítica deben participar del “despertar de la conciencia” de los sujetos. Es quizá en la correspondencia que sostienen T. W. Adorno y Benjamin en la que se fragua una teoría de la “constelación” como “imagen dialéctica” en el campo de la teoría crítica. Para ambos pensadores la “constelación” no tenía cabida en el pensamiento si no revelaba algún aspecto de las condiciones histórico-materiales de las realidades a las que hacía alusión. De hecho, un punto de discusión en sus cartas fue el lugar del materialismo dialéctico en la construcción de “imágenes dialécticas”. Adorno, por su parte, tenía sus reservas frente a la posición de Benjamin en su concepción de las “constelaciones”, ya que no encontraba en ella suficientes argumentos históricos: para él, existía el riesgo de que la imagen dialéctica, no entendida como una *constelación objetiva*, pudiera conducir a una identificación de la mirada crítica con los mitos capitalistas. En otras palabras, la ausencia de una “conciencia histórica” podría generar la naturalización

de los mitos modernos. Por su parte, Benjamin pone en duda el argumento sobre la “objetividad” al enfatizar la importancia del encuentro entre la “imagen dialéctica” y la conciencia del sujeto que la observa. Dicho encuentro para Benjamin tiene esencialmente una dimensión epifánica:

La imagen dialéctica no copia simplemente al sueño —Nunca sugerí eso. Sin embargo, ciertamente considero que ésta contiene en sí misma las instancias ejemplares, esto es, las irrupciones del sueño en la conciencia, y que es de hecho desde esos lugares que la figura de la imagen dialéctica se compone a sí misma como una estrella se compone de muchos puntos relucientes. Aquí también, entonces, se necesita estirar un arco, y forjar una dialéctica: aquella entre la imagen y el acto de “despertar” (citado en Arnott, 2016, p. 144). [Traducción propia del inglés].

Vale la pena notar que en la discusión de ambos intelectuales ya se prefigura un elemento importante para Rincón: la función de la crítica va más allá del desentrañamiento de las fuerzas sociohistóricas que determinan la realidad social. El crítico debe provocar esos encuentros entre la cultura y los sujetos, con el fin de despertar la conciencia histórica de estos últimos. Rincón, quien conceptualmente era alguien pragmático, tomó las impresiones de Benjamin y las recontextualizó en la búsqueda de nuevas respuestas para el desarrollo crítico y teórico de la cultura latinoamericana. En “El crítico, ¿un estratega en las luchas sociales?” (1978), Rincón, además de hacer un recorrido valorativo de la crítica en Latinoamérica de los dos últimos siglos para pensar su función hasta los años setenta, propone que el presente de la vida literaria del continente en aquel entonces se debía pensar desde nuevas coordenadas críticas. Para él, más allá de las condiciones de producción y de recepción de las obras literarias, el crítico se debía remitir al problema de la cultura bajo “la constelación social y política imperante en el subcontinente” (Rincón, 1978, p. 50), en la cual se anudaban a emergencia de Estados militares y la entrada de políticas exteriores que definirían la vida política y económica latinoamericana. Ese presente, para él, debía ser leído bajo el entendimiento de que el pasado y la tradición eran fuerzas actuantes y estructuradoras de la realidad. Algo que hallaba posible en la experiencia de lectura generada por los grandes novelistas latinoamericanos, como Alejo Carpentier. El interés de Rincón por estas nuevas formas de pensar la historia surge indudablemente de las preguntas que trataremos de responder en el siguiente apartado: ¿cuál es la relación entre el tiempo presente y el pasado?, ¿cómo se anudan la constelación presente con las del pasado para producir una imagen del proceso histórico?

Las ruinas de la historia y la cultura como firmamento

Para Benjamin (2014), “articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘como verdaderamente ha sido’. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro” (p. 41). La propuesta benjaminiana aparece como horizonte ético que dispone el material de trabajo de Rincón en varios de sus trabajos, especialmente en los últimos, en los cuales parece ya muy lejano de la posición marxista radical que tuvo en los años setenta. Lejos de hacer una extensa acumulación de referencias vacías y eruditas, para Rincón la proliferación de topónimos y fechas es una manera de generar nuevas conexiones entre el presente y el pasado, así como redes epistemológicas que permiten comprender lo sucedido de forma crítica.

En uno de los apéndices de las “Tesis de la Historia” (1940) [2014], Benjamin alude de una forma renovada a la “imagen dialéctica” de la constelación, pero quizá con más seguridad que en las discusiones con Adorno. Esta palabra, cuyo sentido ya hemos tratado, adquiere un valor fundamental en el contexto de las meditaciones del teórico alemán sobre la historia. En oposición a la idea de causalidad, la metáfora de la constelación aludiría a un grupo de elementos “independientes y distantes”, que a los ojos del observador forman una figura en el firmamento. En el campo histórico, Benjamin parece insinuar que la situación del presente, la constelación actual, puede entrar en contacto con las del pasado. El historiador “funda así un concepto del presente como ‘tiempo-ahora’, en que están regadas las astillas del [tiempo] mesiánico” (Benjamin, 2014, p. 53). Al olvidar el concepto de un tiempo redentor, el pasado permite reconfigurar la idea del presente, y simultáneamente el presente produce el discurso de lo pasado. Este trabajo significa volver una y otra vez sobre la forma en la que el discurso histórico es producido. La potencia de la concepción histórica de Benjamin permite emancipar el discurso del pasado de una historia que se sustenta en la idea de un pretendido *continuum*:

En lo que Benjamin denominaba el ‘ahora del reconocimiento’, lo que ha sido y lo actual se encuentran de manera inmediata, directa, en el resplandor de un relámpago y forman una imagen. Es así como la actualización del pasado puede permitir una reorientación del presente (Rincón, 2018, p. 165).

La idea de constelación aparece, entonces, como punto de partida, pero también como punto de llegada, en tanto la relación del presente con el pasado debe generar

una comprensión de la situación actual del hombre y de su porvenir: nuevas constelaciones, nuevos horizontes de sentido. Lo mencionado opera constantemente en los textos de Rincón. De hecho, algo apasionante de leerlos es que las tesis de sus textos se sustentan en sucesos o hechos que tienen un lugar periférico en los relatos que existen sobre la cultura. Al igual que Borges, quien a partir de un canon de autores secundarios en la historia de la literatura genera un modo distinto de leerla, Rincón hace lo mismo al construir relatos a partir de “eventos relegados” que resignifican la historia de la cultura. Esto, más que tratar de establecer “el verdadero relato de las cosas”, resulta en un ejercicio que abre horizontes y posibilidades de pensar la relación de las sociedades y las culturas con su propio presente-pasado. En tanto no clausura un episodio de la historia, los textos de Rincón están sujetos a las relaciones que el lector pueda establecer con el estado de su propio tiempo histórico. El encuentro ocurre a partir de la suma de elementos dispuestos en el texto, los cuales son análogos al brillo de las estrellas en la noche.

Para ilustrar cómo funciona la idea de “constelación” en la obra de Rincón, resulta significativo analizar *María la de El Paraíso. El juicio televisivo de la novela de Jorge Isaacs: los ecos y el dolor de lo que pudo haber sido y no fue*, libro publicado en 2018, pero pensado para 2017, año en el que se conmemoraba la aparición de la icónica novela de Jorge Isaacs. Este libro tiene una estructura heterogénea y poco usual: un proemio en el que Rincón explica la génesis del libro; una serie de reseñas, cuyo objetivo era hacerle un juicio a *María*, de escritores como Germán Arciniegas, Pedro Gómez Valderrama y Hernando Valencia Goelkel publicadas en 1957 y reunidas bajo el título de “El proceso contra *María* y la recepción de su sentencia”; una mención de los miembros del tribunal; un glosario de los términos asociados a la crítica de la novela como idilio, cuadro de costumbres, romanticismo, entre otros; un recuento de las fuentes utilizadas en el libro; y, finalmente, dos ensayos, uno de Barbara Dröscher y otro de Carlos Rincón, el primero titulado “*María* o la ficción fundacional fracasada en Colombia”, y el segundo, “La apoteosis de Jorge Isaacs: crónica de un acto de reconciliación fallido”. Algo excepcional del libro es que Rincón explica en el proemio las razones que lo llevan a publicar los juicios nuevamente, así como la génesis del mismo. Una primera razón se encuentra en la necesidad de rescatar un material que de otra manera habría permanecido oculto y que da cuenta de la lectura de *María* en diferentes momentos de la historia. Una

segunda razón es problematizar las lecturas realizadas desde la teoría y la crítica institucionalizada. Dice Rincón (2018):

[...] se trataba institucionalmente, es ahora claro, de una construcción edificada gracias a conceptos teóricos e imaginaciones plásticas, cuyas formulaciones y enunciados metafóricos estaban destinados a que series de textos resultaran comprensibles. Pero si esos precarios andamiajes convertían más mal que bien acontecimientos y objetivaciones literarias en matrices y modelos, a cada paso su flexibilidad —de la que, en últimas dependían sus pretensiones de validez— estaba puesta a prueba (p. 10).

Esto lo lleva a explicar cómo la teoría de los últimos cincuenta años, encarnada en los giros lingüísticos, icónicos y culturales, desestabilizó y puso a tambalear esta forma de concebir la historia literaria. En últimas, la historia de la lectura, incluidos sus equívocos y “cegueras”, “permite saber sobre lo que es el texto” (p. 11). Algo que, según Rincón, se decidió omitir deliberadamente en los estudios literarios colombianos. Tardíamente, este texto es una reivindicación de un trabajo que hace falta en la historiografía de la literatura colombiana: el de la *Rezeptionsästhetik*.

Lo singular del libro, al igual que en otros trabajos de Rincón, es la superposición de temporalidades que expresan las relaciones entre las motivaciones de su publicación, los textos que conforman el volumen, y la validez de los contenidos del mismo según las necesidades intelectuales del momento. Rincón siente la necesidad de explicar cómo el libro parte de un desencuentro de la lectura de la novela por parte de sus estudiantes en un seminario realizado en Alemania en 1996: su consternación al conocer que a mediados del siglo XIX “hubiera todavía letrados en los Estados Unidos de Colombia, como José María Vergara y Vergara y Miguel Antonio Caro, que recurrían a la retórica normativista para ponerse a buen recaudo y encasillar la novela con los códigos del género idilio” (p. 11); igualmente, el hecho de que la historia de la lectura de *María* no diera cuenta de algunos aspectos contextuales como “la reincorporación a la Nueva Granada de la esclavocracia separatista del Cauca” (p. 12). Esto, que Rincón consideraba inepticia o desidia literaria y cultural, derivó en lo precario de las lecturas que se habían hecho de *María* hasta el momento. Además de la fecha del lanzamiento del libro, desfasada un año del plan original, otras dos temporalidades se anudan en *María la de El Paraíso*: la de 1957, año en que se presentan las lecturas de *María* en la televisión colombiana, y la otra, 1905, año de la “apoteósica” entrada de los restos de Isaacs a Medellín. En su ensayo, Rincón reflexiona sobre la concepción histórica de Benjamin. Las ideas benjaminianas sirven para hacer alusión al pasado

como algo que no es fijo, sino como algo que “tiene efectos permanentes en las fantasías y fantasmagorías de quienes viven” (p. 165). El pasado que retorna incesantemente para darle un mensaje a los vivos. En pocas palabras, este texto reconstruye lo que Carlos Rincón considera el primer hecho medial del país: la peregrinación del cuerpo de Isaacs desde Ibagué, pasando por Bogotá, para ser enterrado en Medellín, según su testamento. Acto que pretendía culminar en la instauración de “un acto de reconciliación después de los 130 días de la Guerra de los Mil días, en la que murieron muchísimos más campesinos y artesanos que en todas las guerras civiles anteriores del siglo XIX” (Rincón, 2018, p. 165). Se podría establecer, por último, que la disposición del material, más que su articulación, es la que funciona como un modo de “constelar” el problema cultural que Rincón está trabajando. Su carácter, casi siempre abierto, a pesar de que se propone tesis contundentes, le otorga al lector la posibilidad de pensar críticamente ese momento de “apertura” hacia al pasado y de reflexión sobre el presente.

Un aspecto sugestivo de la ruta por la que Rincón lleva el lector, a través de cartas, registros, crónicas del evento, entonces, es que coincide con la firma de los acuerdos de paz en 2016. ¿Qué nos dice como lectores que ya antes en Colombia hayamos pasado por procesos similares en los cuales los actos de reconciliación se vuelven actos fallidos en la constitución de una cultura institucionalizada? ¿Qué nos dice el primer acto mediático en Colombia de nuestro propio presente? ¿Son estas solamente coincidencias? ¿Parten de omisiones conscientes del pasado? ¿Sentir que el presente no ha cambiado mucho, no significa que la historia es una historia de represión (en términos psicoanalíticos), en la que lo que es reprimido retorna constantemente? Estas preguntas, así como la potencia del texto de Rincón, recuerdan de alguna manera uno de los últimos párrafos de la ya nombrada *Doctrina de lo semejante* de Benjamin (2007): “Así, la lectura profana (si no quiere dejar de comprender) comparte todavía con la lectura mágica esto: que se halla sin duda sometida a un ritmo necesario, o a un instante crítico, que no debe olvidar ningún lector si es que no quiere irse con las manos vacías” (p. 212). Rincón, lector profano, nos hace caer en la cuenta de que el peso aplastante del pasado sigue allí. Ya lo había dicho Carpentier, es necesario extraer “fecundas enseñanzas de un pasado mucho más presente de lo que suele creerse, en este continente, donde ciertos hechos lamentables suelen repetirse, más al norte, más al sur, con cíclica insistencia” (citado en Rincón, 1978, p. 51).

El entendimiento de la “constelación” presente, en su teoría, debe conllevar la reconfiguración de las posibilidades futuras, algo que quizá Rincón visualizó con las teorías postestructuralistas y su concepto de “simulacro” una década más tarde. Pero, ¿qué es el simulacro? ¿Cómo nos permite comprender la “constelación presente”? ¿Acaso nos permite interpretar nuestra propia situación histórico-ideológica? ¿Cómo se relaciona con su rechazo de las posturas inmanentistas y de la representación de la cultura, y por qué Borges se vuelve tan relevante en su postura crítica?

Borges, la teoría crítica y el simulacro

En el fabuloso cuento de Borges “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (2009a), un equívoco lleva al descubrimiento de una enciclopedia que contiene la geografía, la literatura, la lógica y el lenguaje de un mundo del cual los personajes (Borges y Bioy Casares) jamás habían escuchado. Este dichoso encuentro los lleva a seguir la pista del misterioso artículo, el cual resulta ser un plan fraguado por una secta secreta del siglo XVII que pretende suplantar el conocimiento del mundo real con la de la literatura del mundo imaginado. Al final del relato, los objetos de Tlön van adquiriendo densidad, invadiendo la realidad de los personajes. Nuestro mundo, al final del relato, se convierte en Tlön. Una de las ideas más sugestivas que plantea Borges con esta “ficción” es aquella de que la simulación puede tomar el lugar de lo real y adquirir sus cualidades ontológicas. Esta tesis, que fue un lugar común de discusión para diferentes pensadores del posestructuralismo francés, es igualmente un elemento que Rincón incorpora en su perspectiva crítica. Las constelaciones que Rincón construye en sus textos y con las cuales revisa críticamente la historia se encuentran íntimamente relacionadas con esta idea de simulacro. Me atrevería a decir incluso que Carlos Rincón imbrica estas dos ideas con el fin de liberar ciertos momentos históricos del olvido o de los regímenes de verdad a los que se encuentran sometidos. En últimas, la “voluntad de verdad” de Rincón nos lleva a la posibilidad de revisar críticamente momentos claves en la constitución de nuestra vida política y cultural mediante la demolición de los pilares de una institucionalidad, que para el caso de Colombia erige sus ruinas sobre la negación de su fracaso.

Lo dicho anteriormente permite pensar en los siguientes interrogantes: ¿cómo situar al lector en un pasado que parece olvidado?, ¿cómo generar esta revisión crítica del pasado para pensar nuevos horizontes?, ¿cómo enfrentarnos a verdades que socialmente son difíciles de aceptar?, ¿cómo rearticular los procesos históricos con

aquello que quedó truncado y que vive como un vestigio de algo que no tuvo continuidad discursiva? Para responder a estas preguntas considero necesario, en primer lugar, hacer una rápida revisión del concepto de simulacro y sus implicaciones para el campo de la teoría de la cultura; ello teniendo en cuenta el eclecticismo teórico de Rincón, quien canibalizó tanto a Borges como las teorías de intelectuales franceses como Guilles Deleuze, Michael Foucault y Jean Baudrillard.⁴

Desde el punto de vista teórico, es quizá Deleuze, quien referencia a Borges como una de sus fuentes, el primero en proponer una teoría consistente sobre el simulacro. En *Diferencia y repetición* (1968) [2002], libro clave en su obra, el autor reflexiona sobre la relación entre fenómenos “auténticos” y sus “repeticiones” o “copias”. Para él, la noción de autenticidad carece de un valor por sí misma; de hecho, la copia de un objeto considerado “auténtico”, por ser una ruptura en la continuidad de dicha autenticidad, adquiere un estatus ontológico propio al entrar en relación con un sujeto que la observa. Lo anterior se puede resumir en la siguiente consigna de Hume: “La repetición no cambia nada en el objeto que se repite, pero cambia algo en el espíritu que lo contempla” (citado en Deleuze, 2002, p. 119). El momento actual de la cultura se caracteriza, según él, por el hecho de que todos los modelos de representación de los cuales depende la posibilidad de pensar una sustancia como base de la identidad se encuentran en crisis:

Pero el pensamiento moderno nace del fracaso de la representación, de la pérdida de las identidades y del descubrimiento de todas las fuerzas que actúan bajo la representación de lo idéntico. El mundo moderno es el de los simulacros. Un mundo en el que el hombre no sobrevive a Dios, ni la identidad del sujeto sobrevive a la sustancia. Todas las identidades solo son simuladas, producidas como un “efecto” óptico, por un juego más profundo que es el de la diferencia y la repetición. Queremos pensar la diferencia en sí misma, así como la relación entre lo diferente y lo diferente, con prescindencia de las formas de la representación que las encauzan hacia lo Mismo y las hacen pasar por lo negativo (Deleuze, 2002, pp. 15-16).

Para Deleuze, la experiencia del sujeto moderno se encuentra enfrentada directamente a los simulacros, a diferencia de otros tiempos en los cuales la representación funcionaba como negativo de la realidad. El agotamiento de las categorías de “experiencia”, “sujeto” y “sentido” y de las categorías analíticas propias de la representación

⁴ El concepto de simulacro es originalmente del filósofo y artista francés Pierre Klossowski. Sin embargo, se hace popular en la discusión posmoderna gracias a las lecturas que hacen Michael Foucault y Gilles Deleuze del mismo. Rincón hace una pequeña genealogía del término en su ensayo sobre Borges: “Mapas, distopía, simulacro: El inmortal de Jorge Luis Borges” (2004).

como “analogía”, “identidad” y “ semejanza” (Rincón, 2004, p. 19), vuelcan la atención de Deleuze al problema del simulacro como juego de espejos, en el que se pierde el lugar de origen, de la identidad, de lo idéntico. En ese orden de ideas y en la búsqueda de nuevas energías para la filosofía, el intelectual francés elogia los juegos borgianos sobre libros inexistentes y la “repetición” de lo mismo, que es otra cosa en “Pierre Menard autor del Quijote”.⁵ Borges simula la literatura y, en ese juego de simulación, la reinventa. Lo mismo persigue Deleuze al trabajar con el concepto de simulación: rebasar la filosofía para “la transformación de la filosofía misma”.

Por su parte, Baudrillard en *Cultura y simulacro* (1978) plantea, recordando “Del Rigor en la ciencia” de Borges, microtexto en el que “el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una ciudad” (Borges, 2009b, p. 339), que actualmente los simulacros han reemplazado a lo real. Si antes el mapa funcionaba como una forma de representación del territorio, ahora ocurre lo contrario: el mapa no necesita del territorio, pues él mismo se ha convertido en una forma de “engendrar la realidad”:

El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio —precesión de los simulacros— y el que lo engendre, y si fuera preciso retomar la fábula, hoy serían los girones del territorio los que se pudrirían lentamente sobre la superficie del mapa. Son los vestigios de lo real, no los del mapa, los que todavía subsisten esparcidos por unos desiertos que ya no son los del Imperio, sino nuestro desierto. El propio desierto de lo real (Baudrillard, 1978, p. 5).

Las reflexiones de Baudrillard van de lo teológico (la disputa por la adoración de la imagen entre protestantes y católicos) hasta la construcción de relatos sobre lo político en la vida actual (el escándalo del Watergate). En ambos casos, lo simulado es reemplazado por su simulacro. Para Baudrillard, lo problemático radica en que actualmente lo que antes funcionaba como una forma de representar y abstraer la realidad se instaure como la realidad misma. De hecho, el concepto de imperio y el de simulacro se encuentran íntimamente relacionados en la medida en la que los “cartógrafos”, los creadores de estos simulacros, intentan hacer coincidir el “mapa” con lo real de forma violenta.

⁵ Dice Deleuze al respecto: “Sería necesario llegar a narrar un libro real de la filosofía pasada como si fuera imaginado y fingido. Como se sabe, Borges sobresale en la reseña de los libros imaginarios. Pero va más lejos cuando considera un libro real, por ejemplo el Quijote, como si fuera un libro imaginario, reproducido por un autor imaginario. Pierre Menard, a quien Borges considera a su vez como real. Entonces la repetición más exacta, más estricta tiene como correlato el máximo de diferencia (‘El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos pero el segundo es casi infinitamente más rico’) (Deleuze, 2002, p. 19).

Las dos posiciones se anudan en la propuesta de Rincón. En primer lugar, el colombiano acepta la puesta en cuestión de la idea de “autenticidad”. Esto resulta en la desestabilización de las categorías de identidad, origen, originalidad, copia, verdad y principio, que serán fundamentales en la crítica poscolonial a los universales eurocéntricos y en sus teorías de la “simultaneidad de lo no simultáneo”. En segundo lugar, en la misma línea propuesta por Baudrillard, Rincón afirma que la cultura actual se sostiene sobre el simulacro, es decir, sobre la simulación de actos que adquieren un “estatus” de verdad, pero que han sido contruidos a través de estrategias que pretenden instaurar un orden particular que transforma lo “real” en una especie de desierto. Este reconocimiento de la “cultura como simulacro” a través de Deleuze y Baudrillard, le permite a Rincón cuestionar diversos órdenes que se sustentan en deseos, represiones y proyecciones y, al mismo tiempo, instaurar y proponer nuevos modos de lectura.

Los textos de Rincón, al igual que las “ficciones” borgeanas, son, en ese orden de ideas, simulacros que instauran nuevos puntos de partida para el pensamiento crítico e histórico. En sus textos, Rincón se esfuerza por establecer y expandir cartografías intelectuales que muestran el lugar de los pensadores y autores latinoamericanos en la configuración de los debates intelectuales contemporáneos mundiales. La mera realización de estas cartografías y las referencias expuestas en sus textos son en sí mismas una propuesta política, por cuanto desafían presupuestos críticos y teóricos excluyentes, como por ejemplo, la apropiación del posmodernismo de los juegos de Borges.⁶

La escritura de Borges, propone Rincón, condensa la estrategia del simulacro, a través del juego de la reescritura. En el simulacro se vuelve a contar la tradición para darle nuevas energías y posibilidades. Es, por ejemplo, lo que ocurre en “El inmortal” cuando Borges acude a la estrategia de “*le manuscrit trouve*”, “no solo una de las más antiguas sino de las más prestigiosas de sus convenciones, en la medida en que, silenciada la voz de la musa inspiradora de la épica, garantizó la autoridad para narrar historias imaginadas, hasta que se eclipsó con la ficción moderna” (Rincón, 2004, p. 21). La pro-

⁶ Según Sarah González de Mojica, “La medida del éxito de Borges dentro del canon posmoderno se debe en la década de los ochenta, a su promoción como fundador, por Douwe Fokkema, y como padre legitimador del posmodernismo a partir de las provocaciones teóricas de Hans Robert Jauss. [...] En 1988 Carlos Rincón desplaza esta canonización de Borges y García Márquez basada en la ruptura, a una categoría crítica y fluida que coloca a estos nuevos escritores en el “centro periférico del posmodernismo”. Rincón postula así el descentramiento de los polos propuestos por Barth” (2005, p. 189).

liferación de toponímicos, enmarcada en un discurso simulado de prácticas editoriales de la época (Borges traduce un texto que ha pasado por Londres, Esmirna, Salónica, Macao, Ios), permite leer el texto no solo como ficción, sino como simulacro de cartografías históricas y culturales que están cifradas y que, relacionadas, constituyen modos de leer simultáneamente varias constelaciones culturales. Los simulacros borgeanos constan entonces de dos procedimientos: 1) borradura de los orígenes; 2) instauración de múltiples lecturas del texto a través de la superposición de cartografías. La lectura que Rincón hace de Borges consiste, en primera instancia, en establecer relaciones entre los topónimos y los referentes para elucidar qué es lo que se repite en todas ellas y cómo eso da cuenta de la repetición de la historia, de las relaciones y de los retornos.

Como lo mencioné antes, estos procedimientos aparecen en el libro sobre *María*: el origen de la obra no es, por ejemplo, 1867, o al menos deja de ser importante, en tanto la consagración de *María* como obra canónica de la literatura colombiana surge de esfuerzos institucionales por crear una memoria cultural y por erigir monumentos “culturales” en momentos de crisis. Es dicente, entonces, que Rincón escoja dos temporalidades para hablar de *María* y que se incluya un ensayo sobre su fracaso como proyecto de instauración de una “obra fundacional” para toda una literatura. Por otro lado, la heterogeneidad del libro de Rincón permite que sea el lector quien reelabore las conexiones entre los paratextos y “los juicios a *María*”. El juego del simulacro se cristaliza en “las borraduras del origen de la obra” y en la reconstrucción de dos momentos clave en la historia de sus lecturas. La interpretación de Rincón trasciende los límites de la historiografía literaria al poner en consonancia las lecturas institucionalizadas de la obra con otros actos políticos que trataron de “instaurar un discurso político y cultural sobre la concordia, como presupuesto de lo que en sí mismo no podía ser puesto en cuestión en la vida del país” (Rincón, 2018, p. 195). El texto concluye, a través de la reconstrucción o más bien simulación de la peregrinación de Isaacs, con el descubrimiento de una lógica cultural en la que todo lo sucedido con *la apoteosis de Jorge Isaacs* debe olvidarse; sin embargo, dicho olvido, que parece ser deliberado, le pasa cuenta de cobro al presente: los intentos institucionales por construir una memoria de la “concordia” no tienen asidero histórico; a pesar de ello, se siguen repitiendo incesantemente.

De lo dicho, podemos concluir que el valor de la obra de Rincón radica precisamente en pensar los acontecimientos bajo nuevas redes de conceptos, con el fin de in-

interpretar el devenir de la Historia. Hacer de ello una actividad constante. Se trata, en últimas, de socavar los fundamentos de lo que, creemos, nos constituye, para así generar otras formas de entender lo político y la cultura. Volver a pensar las coordenadas que nos han llevado a la posición en la que nos encontramos, no de manera simple, sino compleja. En este orden de ideas, la obra de Rincón parece tener dos momentos: uno de desestabilización y de descolocación de las coordenadas epistemológicas y ontológicas que definen modos de ser, y un segundo momento de reconfiguración de las redes de conocimiento. El primer momento se manifiesta en la “simulación” de la historia, y el segundo en el reposicionamiento que da origen a la posibilidad de pensar en nuevas relaciones con el presente, un acto de lectura que rememora el cielo estrellado de los antiguos y sus proyecciones futuras.

Referencias bibliográficas

- Arnott, J. W. (2016). *The Correspondence(s) of Benjamin and Adorno*. Western University. Electronic Thesis and Dissertation Repository. Recuperado de <https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=5804&context=etd>
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y Simulacro*. Trad. Pedro Rovira. Barcelona: Kairós.
- Benjamin, W. (2007). Doctrina de lo semejante. En *Obras* (Libro II, Vol. I, pp. 208-213). Madrid: Abada.
- Benjamin, W. (2014). Sobre el concepto de historia. En *La dialéctica del suspenso. Fragmentos sobre la historia* (pp. 37-53). Santiago de Chile: Ediciones Lom.
- Borges, J. L. (2009a). Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. En *Obras completas* (Tomo I, pp. 831-841). Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (2009b). Del rigor en la ciencia. En *Obras completas* (Tomo II, pp. 339). Buenos Aires: Emecé.
- Carpentier, A. (1980). *El siglo de las luces*. Barcelona: Bruguera.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- González de Mojica, S. (2002). *Constelaciones y redes. Literatura y crítica cultural en tiempos de turbulencia*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- González de Mojica, S. (2005). Cinco notas sobre Borges y Cervantes. En C. Rincón y S. González de Mojica (Eds.). *Lectores del Quijote (1605-2005)* (pp. 185-222). Bogotá: Instituto Pensar.
- Online Etymology Dictionary. (s.f.). Constellation. En: <https://www.etymonline.com/word/constellation>

- Rincón, C. (1978). El crítico, ¿un estratega en las luchas literarias? En *El cambio en la noción de literatura* (pp. 47-86). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Rincón, C. (1991). La vanguardia latinoamericana. Posiciones y problemas de la crítica. En *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext: Akten des internationalen Berliner Kolloquiums 1989, 1991* (pp. 51-78). Berlin: Vervuert.
- Rincón, C. (2004). *Teorías y poéticas de la novela: localizaciones latinoamericanas y globalización cultural*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag.
- Rincón, C. (2018). *María la de El Paraíso. El juicio televisivo de la novela de Jorge Isaacs: los ecos y el dolor de lo que pudo haber sido y no fue*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Rincón, C. y Serna Arango, J. (2004). *Borges, lo sugerido y lo no dicho*. Bogotá: Pontificia Universidad Nacional, Siglo del Hombre Editores.

CARLOS RINCÓN, EDITOR DE HERNANDO TÉLLEZ Y HERNANDO VALENCIA GOELKEL*

CARLOS RINCÓN, EDITOR OF HERNANDO
TÉLLEZ AND HERNANDO VALENCIA GOELKEL

Jonathan Beltrán Alvarado¹

* Artículo derivado de una ponencia presentada en el homenaje a Carlos Rincón *Rutas de la crítica cultural y literaria en Colombia y América Latina*, celebrado el 31 de octubre de 2019. Agradezco a los profesores Carlos Arturo López, Juan Pablo Garavito, Juan Camilo Betancur y Alicia Natali Chamorro por las valiosas discusiones del grupo de investigación “Una historia de la filosofía escrita en el actual territorio colombiano”.

Cómo citar este artículo: Beltrán Alvarado, J. (2021). Carlos Rincón, editor de Hernando Téllez y Hernando Valencia Goelkel. *Estudios de Literatura Colombiana* 48, pp. 77-94. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n48a04>

¹ <https://orcid.org/0000-0002-8637-4577>
[jonathan.beltran@javeriana.edu.co/](mailto:jonathan.beltran@javeriana.edu.co)
jc.beltrana@uniandes.edu.co
Fundación Colegio Santa María, Colombia

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 15.08.2020

Aprobado: 28.10.2020

Publicado: 18.12.2020

Copyright: ©2021 *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/)



Resumen: este artículo ofrece una comprensión histórica de las metáforas utilizadas por Carlos Rincón en su labor de crítico y editor de la obra de Hernando Téllez y Hernando Valencia Goelkel. Se revisan los tomos publicados por la editorial del Instituto Caro y Cuervo: *Crítica literaria I 1936-1947* (2016), *II 1948-1956* (2017) y *III 1957-1967* (2017), de Hernando Téllez y *Crítica literaria Tomo I 1955-1976* (2018) y *Tomo II 1977-1997* (2018), de Hernando Valencia Goelkel. La discusión está centrada en cómo y por qué presenta Rincón a Téllez y a Valencia como pilares de la crítica literaria colombiana de siglo xx.

Palabras clave: Carlos Rincón; Hernando Téllez; Hernando Valencia Goelkel; Instituto Caro y Cuervo; crítica literaria.

Abstract: This article offers a historical understanding of the metaphors used by Carlos Rincón in his rol as a critic and editor of the work of Hernando Téllez and Hernando Valencia Goelkel. The volumes published by the Instituto Caro y Cuervo reviewed are: *Crítica literaria I 1936-1947* (2016), *II 1948-1956* (2017), and *III 1957-1967* (2017), by Hernando Téllez, and *Crítica literaria Tomo I 1955-1976* (2018), and *Tomo II 1977-1997* (2018), by Hernando Valencia Goelkel. The discussion is centered on how and why Rincón presents Téllez and Valencia as pillars of twentieth-century Colombian literary criticism.

Keywords: Carlos Rincón; Hernando Téllez; Hernando Valencia Goelkel; Instituto Caro y Cuervo; literary criticism.

Introducción

Sobre el palimpsesto de la historia de la crítica literaria nacional aparecen cada cierto tiempo las siguientes palabras: “no hay crítica ni críticos en Colombia”. Desde la academia (Montoya, 2007) o la opinión pública (Castaño, 2017), siempre alguien marca nuevamente el pergamino con el diagnóstico de Hernando Téllez comentado por Baldomero Sanín Cano en el artículo “La crítica en Colombia”, carta publicada el 13 de octubre de 1946 en el periódico *El Tiempo*. Es evidente que la oración debe a su propio filo el haber atravesado décadas sin mayor esfuerzo. Menos notorias han sido, quizás, otras palabras presentes en la misma carta. Se trata de un pasaje que aparece hacia el final del escrito en el que Sanín Cano pasa revista a las tareas del crítico que considera más valiosas: “su labor más noble es comprender, pero se ocupa también en investigar orígenes, aquilatar influencias, sorprender olvidos y fijar escuelas. Su más noble función, ejemplo Brandes, es buscar en la obra de un autor al hombre que la ha escrito” (Sanín Cano, 1987, p. 346).

Entre 2016 y 2018, el Instituto Caro y Cuervo publicó dos proyectos editoriales de especial importancia para la historia de la crítica literaria en el país. Se trata de los libros *Crítica literaria I 1936-1947* (2016), *Crítica literaria II 1948-1956* (2017) y *Crítica literaria III 1957-1967* (2017), de Hernando Téllez, y *Crítica literaria Tomo I 1955-1976* (2018) y *Crítica literaria Tomo II 1977-1997* (2018) de Hernando Valencia Goelkel. El coordinador de estos proyectos fue Carlos Rincón, cuya faceta de editor, asaz menos estudiada, se suma a sus trabajos ampliamente reconocidos de docencia, traducción y crítica de la cultura.

El proyecto sobresale no solo por la eminencia de los críticos elegidos, sino por su magnitud como empresa editorial. El dispendioso trabajo de establecimiento de la edición pudo completarse gracias a la participación y los préstamos internacionales de la Biblioteca Nacional de México, la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, la Biblioteca Nacional de París, la Biblioteca de Filología de la Universidad Libre de Berlín, la Biblioteca Estatal de Berlín y la biblioteca del Instituto Iberoamericano de Patrimonio Cultural Prusiano (Téllez, 2016, p. 465). Las notas agregan valiosas referencias y acompañan los artículos con la silenciosa presencia de la “gran biblioteca personal de Hernando Téllez” (p. 465) y de medio siglo de hallazgos en torno a la obra de Valencia Goelkel (2018b, p. 539). Fundamental es que cada tomo es introducido por un estudio en el que Rincón, fiel al oficio crítico preconizado por Sanín

Cano, investiga orígenes y aquilata influencias, pero sobre todo, ofrece al lector su encuentro personal de Hernando Téllez y Hernando Valencia Goelkel.

El presente artículo, basado en la actividad de Rincón como editor, se suma al proceso de asimilación de su obra crítica que sucede ya en estudios como “Carlos Rincón y la crítica de la voluntad de verdad. Una pragmática de la crítica literaria” (2012), de Alejandro Sánchez Lopera, cuya hipótesis será retomada más adelante, y “La crítica cultural y literaria de vanguardia de Carlos Rincón” (2019), de Juan David Escobar, que historiza los problemas críticos relevantes en su obra entre 1978 y 1999. Ahora bien, el carácter de la obra de Rincón, prolífico y generoso en conexiones significativas, requiere que la ponderación de su legado se haga tratando de mantener unidas sus diferentes intervenciones en el campo cultural.

El camino para integrar obra crítica con trabajo editorial se encuentra figurado en el comentario a la edición del segundo tomo de la obra crítica de Hernando Valencia Goelkel. Allí, Rincón explica que la recolección de los materiales comenzó de manera espontánea a comienzos de los años setenta, fue progresivamente sistematizada en la segunda mitad de los años ochenta y, tras la caída del muro de Berlín y la llegada de Jean Franco al Zentralinstitut Lateinamerika en calidad de profesora visitante, ordenada digitalmente conforme a núcleos temáticos. De este proyecto habría surgido el coloquio *Celebraciones y lecturas: La crítica literaria en Latinoamérica*, cuyos resultados se recogieron en el número doble 14-15 de *Nuevo Texto Crítico* (junio de 1994-junio de 1995), en una publicación dirigida por Jorge Ruffinelli en Stanford University (Valencia Goelkel, 2018b, pp. 539-540). Algo puede colegirse: el trabajo editorial de Carlos Rincón puede ser pensado como una vía más de elaboración del archivo que fue construyendo en su ejercicio como crítico, docente e investigador. Además, importa resaltar que, en una disciplina constantemente amenazada por la costumbre de la reflexión solitaria, la tendencia de Rincón a trabajar en equipos le permitió formar las redes necesarias para convertir sus pesquisas en proyectos de gran escala.

Esta forma de concebir los vínculos internos entra la investigación, la crítica y la edición tiene por ejemplo libros como *Entre el olvido y el recuerdo: íconos, lugares de memoria y cánones de la historia y la literatura en Colombia* (2010), libro editado junto con Sarah González Keelan y Liliana Gómez con ocasión del Bicentenario de la Declaración de Independencia; *Francisco Posada, Textos reunidos* (2014), cuyo trabajo documental con la obra del filósofo colombiano lo convierte en el antecedente directo

de las obras aquí estudiadas; *El juicio televisivo de la novela de Isaacs, los ecos y el dolor de lo que pudo haber sido y no fue* (2017), libro que reúne distintos ensayos sobre la novela *María* (1867) de Jorge Isaacs y en el que se incluye una divertida simulación de juicio escrita por Ernesto Cortés Ahumada.

Sin embargo, entre estas publicaciones destacan los tomos dedicados a Hernando Téllez y a Hernando Valencia Goelkel por el valor central que tienen en la historia de la crítica literaria colombiana. Por ser intelectuales vinculados a las revistas *Mito* y *Eco* y por haber participado activamente en la prensa, las publicaciones periódicas y los proyectos editoriales de su época, ambos tuvieron el raro mérito de influir en la valoración de las obras publicadas, crear públicos y orientar múltiples proyectos editoriales. Es claro que los volúmenes editados por Carlos Rincón permitirán avanzar en el conocimiento de las vidas de Téllez y Valencia Goelkel. De hecho, siguiendo la publicación del Instituto Caro y Cuervo, un excelente perfil biográfico de Hernando Téllez fue publicado recientemente por Sarah González Keelan en el volumen LXXXIV (2018) de la *Revista Iberoamericana* con el título “Hernando Téllez (1908-1966): Apuntes para una biografía”. Allí puede rastrearse cómo su formación en el oficio periodístico y su educación atenta a la cultura francesa cimentó las bases de su vocación literaria. Sobre Hernando Valencia Goelkel puede consultarse el perfil hecho por Nicolás Suescún para el periódico *Ciudad Viva* (Suescún, 2005), pero los ensayos publicados por el propio Rincón en la introducción de los volúmenes son el trabajo más completo y relevante publicado hasta ahora a propósito de la vida del autor.

Hasta aquí, con el propósito de situarnos en un terreno común, hemos hecho algunas aclaraciones sobre el trabajo de Carlos Rincón como editor y las figuras de Hernando Téllez y Hernando Valencia Goelkel como críticos. En adelante, este estudio se propone responder, principalmente, dos preguntas. En primer lugar: ¿qué criterios metodológicos guiaron las decisiones de Rincón en el proceso de establecimiento, introducción y anotación de la obra de Téllez y Valencia? Esta pregunta importa porque nos permitirá establecer un vínculo significativo entre el trabajo como editor de Carlos Rincón y su escrito “Memoria y nación: una introducción” (2010). La segunda pregunta que habrá de guiar la reflexión es la siguiente: ¿cuáles de los problemas presentados en los estudios introductorios resultan esenciales para situar a estas dos figuras en el panorama de la crítica literaria en Colombia desde 1936 hasta 1997? Esta pregunta nos permitirá ir y volver entre los estudios de Rincón y

la vida y la época de Téllez y Valencia, cumpliendo así el postulado crítico de Sanín Cano según el cual una de las tareas es buscar al hombre.

La hipótesis de esta revisión podría enunciarse de la siguiente manera: la compleja obra crítica y editorial de Rincón anuda amistades, pasiones personales, erudición, rigor de experto y gusto de amante de la literatura, pero bien puede decirse que, en conjunto, su propósito principal al publicar este trabajo fue establecer a Hernando Téllez y a Hernando Valencia Goelkel, junto con el ya consagrado Baldomero Sanín Cano, como los principales referentes de la crítica literaria colombiana de siglo xx. Para lograrlo, recurre a un conjunto de metáforas topográficas que espacializan la obra de los críticos editados y le permiten realizar las operaciones de selección, edición y montaje que deberían tener como resultado el fijar a estos críticos en el centro de la historia de la literatura colombiana de siglo xx.

Antes de entrar a los volúmenes vale la pena preguntarse: con tanta información valiosa sobre el proceso histórico y los orígenes e influencias de estos dos críticos, ¿por qué fijarse especialmente en las metáforas? Pues bien, basta con revisar “Memoria y nación: una introducción” para ver hasta qué punto adhiere Rincón a la tesis de Harald Weinrich: “no podemos pensar un objeto como la Memoria sin recurrir a las metáforas” (citado en Rincón, 2010, p. 27). De hecho, para Rincón la memoria es una “gran máquina productora de metáforas” (p. 29). Es en este sentido que recupera la idea de Douwe Draaisma según la cual concepciones sobre el recuerdo son alimentadas por los procedimientos y técnicas disponibles para conservar y reproducir información (p. 29). ¿Cuál es la consecuencia? Que el recuerdo, lejos de ser una cosa opaca e inamovible, está siempre abierto a su transformación.

Tal síntesis transformadora y creativa es la que se hace posible en la elaboración metafórica. Rincón, presto a establecer matices semánticos y a dibujar la historicidad de las metáforas, pasa revista a distintos tipos: aquellas propias de la Edad Media que se refieren a la memoria como un cofre en el que se almacena o se extrae (p. 26), las que surgieron al abrigo del siglo xix y se caracterizaron por espacializar la memoria en un laberinto o en una cicatriz que permanece (p. 27), las metáforas arquitectónicas y sus juegos con el tiempo y el espacio que desde la antigüedad romana configuraron el *ars memoriae*...

En todo caso, como bien señala Sánchez Lopera (2012), Carlos Rincón, como pensador adverso al refugio estable de las esencias, se caracterizó por hacer una crítica

basada en una noción de la verdad como operaciones (p. 82), en particular, de operaciones entre hechos empíricos. Pues bien, si Rincón reconoce que la “memoria fotográfica” fue el modelo tecnológico por excelencia para hacer operaciones sobre la memoria desde principios del siglo xx, no hay que sorprenderse cuando, puesto a organizar la crítica literaria colombiana de esta época, se decide a hacer un montaje de metáforas con el propósito de reproducir la continuidad entre diversos proyectos críticos. En el fondo, se trata de seguir el clásico mandato de Baldomero Sanín Cano al “sorprender olvidos y fijar escuelas”; la diferencia estriba en que, para hacerlo, la operación utilizada es un montaje de metáforas que Rincón aprovecha tanto para ordenar la inmensidad de su archivo como para decantarse por una “escuela” de críticos: aquellos que se caracterizaron por tener una intervención pedagógica de efecto pluralista en la sociedad.

Hernando Téllez

Las metáforas que guían la práctica editorial: el trayecto y la piedra miliar

Como se ha dicho anteriormente, la aproximación de Carlos Rincón a las obras de Téllez y Valencia está mediada por un conjunto de metáforas que, por un lado, condensan su saber experto de crítico y editor y, por otro, muestran el valor histórico de la obra crítica de estos autores: los futuros posibles abiertos por la afirmación valorativa y el cuidado de las huellas del pasado hecho en el ordenamiento de los archivos. Las metáforas a partir de las cuales se aproxima a la obra de Valencia (torre, territorio y triunvirato) serán comentadas en su momento. Por ahora, comencemos con aquellas que, habiendo sido propuestas para abordar la obra de Téllez, sirven para formarse una idea del valor patrimonial de las obras publicadas por el Instituto Caro y Cuervo: trayecto y piedra miliar.

El término “trayecto” aúna las ideas de espacialidad y de secuencia (Téllez, 2017a, p. 17). La imagen espacial del trayecto surge al imaginar la distancia entre dos puntos y las posibilidades de “zarpar”, “dejar huella” y “cruzar límites”. Ahora bien, no interesa que estos dos puntos puedan ser unidos con una línea y tampoco que esa línea sea, a su vez, un número infinito de puntos, sino que cada uno de ellos pueda ser pensado como una huella, pues entonces el problema de la espacialidad del trayecto se convierte en un objeto de investigación que cabe en lo que Carlo Ginzburg denominó el paradigma indiciario: el anclaje epistemológico de una práctica propia de cazadores, médicos e historiadores que buscan restituir el todo a partir de la parte

—el animal a partir de su aroma, su huella o su sudor; la enfermedad a partir de sus síntomas— (Ginzburg, 1999, p. 144). Por ahora, podemos tener una idea clara del trayecto de Téllez y de Valencia, pero ¿cuáles son los puntos o las líneas en este caso, cuáles los puertos en los que se zarpa, cuáles las huellas y cuáles las fronteras?

El término “trayecto” incluye, además, la idea de secuencia. Esta es una idea de temporalidad “poseedora de cierta homogeneidad relativa” (Téllez, 2017a, p. 46), es decir, una temporalidad ordenada. Por ahora, la idea de trayecto nos presenta puntos en el espacio cuya aparición es regular. Teniendo esto presente, es más sencillo comprender por qué resulta significativa para Rincón la imagen de las piedras miliare, columnas que los romanos construían en sus caminos cada mil pasos para marcar el territorio y señalar la distancia entre Roma y cualquier otro punto del Imperio. Si unimos las dos imágenes, resulta: definir el trayecto de Téllez y Valencia exige, para el constructor del camino, ubicar sus huellas, que en este caso serán sus textos críticos, y ordenarlas en el tiempo con un criterio de periodicidad determinado. Sobre este camino tendrán que señalarse hitos o erigirse piedras miliare que funcionen como enclaves que produzcan la idea de secuencia.

Pero el objetivo anterior se estrella con la realidad de los archivos, pues en ambos casos puede decirse que, por modestia de los autores o descuido de los contemporáneos, muchos de sus textos quedaron dispersos en diferentes diarios, semanarios, revistas y algunos pocos libros o antologías. Así pues, la construcción del camino es a la vez la invención de una obra, o la síntesis de los papeles dispersos.

Pues bien, como experto constructor de caminos, Rincón se rige por dos preguntas rectoras: primero, “¿con qué criterios puede otorgársele el estatus de piedras miliare a algunos de sus escritos de crítica literaria para conseguir establecer de ese modo un corpus minimalista que permita marcar hitos de su trayecto?” (Téllez, 2017a, p. 13) y, segundo, “¿qué posibilidades puede y debe ofrecer ese corpus, así sea de manera muy general, en la relación entre labor crítica literaria, transmisión cultural e historia personal y colectiva?” (p. 13). Sus respuestas revelan, tanto como las preguntas, los criterios metodológicos que guiaron la preparación de estos volúmenes patrimoniales. La primera respuesta es palmaria: el corpus minimalista puede erigirse por medio de una aproximación histórica a los archivos de Téllez y Valencia. La segunda respuesta, que también arroja luces a propósito del lugar de este trabajo para la historia de la crítica literaria en Colombia, es la siguiente: la posibilidad que se abre al

contar con estos volúmenes reunidos es la de pensar estos proyectos críticos en conjunto, reflexión de la que surgen los problemas que serán planteados a continuación.

El crítico pedagogo

Ahora, vale la pena preguntarse: ¿cuál fue el fundamento del ejercicio crítico de Hernando Téllez? Escuchemos a Rincón: “como intelectual secular y democrático cuyo propósito clave resulta ser enseñar a leer, Hernando Téllez fue el crítico literario moderno por excelencia en Colombia” (en Téllez, 2017a, p. 16). Para darle contenido a esta asociación entre pedagogía, democracia y modernidad resulta de gran provecho la descripción de las circunstancias que, en los años de la República Liberal (1930-1946), dieron significado a los términos “Extensión cultural”.

Según Renán Silva, uno de los proyectos más ambiciosos de la República Liberal fue la transformación de la institucionalidad y la infraestructura estatal en educación con arreglo a un propósito general: ampliar la irradiación del Estado colombiano incluyendo, dando participación en él a la inmensa mayoría de personas que integraban el país rural. Como parte de este programa se realizó un intenso ejercicio de revisión de lo que hasta el momento había sido la tarea del Ministerio de Instrucción y Salubridad Pública, que tal fue su nombre antes de llamarse Ministerio de Educación. A propósito, Silva trae a colación el diagnóstico hecho por Eliseo Arango, en julio de 1930, sobre el estado de la institución a su llegada: “es necesario que el país no se siga engañando con una oficina que lleva el nombre de Ministerio de Educación. Lo que principalmente existe es un despacho encargado de suministrar recursos para las leproserías, caridad y beneficencia, y que tiene modestos aportes para la enseñanza” (Silva, 2005, p. 155). Dicha situación habría de cambiar paulatinamente gracias a programas como las Misiones Culturales (o “ambulantes”), con las que se difundieron libros y bibliotecas en todo el país en una actividad que resultaba complementaria al Censo Cultural, encuesta que se realizó por la misma época (1933-1934) y que buscaba recopilar información a propósito de:

Los fenómenos significativos de la vida de las comunidades locales, tanto en el plano de la “civilización material” (condiciones de vida y de producción agrícola y ganadera, mercados, carreteras, enfermedades de hombres y animales, infraestructuras materiales en relación con agua, luz, telégrafo, etc.) como en el plano de la cultura intelectual (escuelas, bibliotecas, número de volúmenes existentes, salas culturales, etc.) (Silva, 2005, p. 176).

La pedagogía fue, entonces, una continuación de la política por otros medios: se buscaba extender la infraestructura del Estado promoviendo, a su vez, la consolidación de una idea de ciudadanía fundamentada en valores modernos (libertad de conciencia) afín a los principios de una democracia liberal.

En síntesis, el cambio más notable que puede señalarse en la República Liberal con respecto a la política cultural de los anteriores gobiernos conservadores es que su programa desplaza las relaciones entre Gobierno y gobernados desde aquellas que pueden darse en un Estado cifrado por la autoridad de la gramática hasta aquellas que se dan en un Estado que se dirige abiertamente a la población, por un lado, mediante la masificación y reproducción en las áreas rurales de las prácticas culturales urbanas; y, por otro, a partir de un interés confeso en la cultura popular. En este marco pueden situarse las palabras de Darío Achury Valenzuela, quien al frente del Ministerio de Educación decía en el año 1940:

Conviene, finalmente, insistir sobre un hecho singular que entraña en sí un desequilibrio que, de persistir, constituiría el principio de una crisis de la inteligencia entre nosotros. Se trata del impresionante contraste que se ha establecido, por una parte, entre el pueblo que ha sabido corresponder a todos los estímulos culturales con fervor y entusiasmo crecientes, y por otra, la frialdad, rayana en el escepticismo, que se ha apoderado de quienes deberían ser los naturales mentores y los guías intelectuales de aquel pueblo (citado en Silva, 2005, p. 185).

Dicho lo anterior sobre la vinculación entre pedagogía, modernidad y democracia, vale la pena señalar un punto más. Partiendo de la declaración de Achury puede constatarse que lo que para él significaba la responsabilidad de los intelectuales como conciencia crítica del pueblo no fue, en todo caso, exclusiva suya. Sanín Cano, eje del canon de la historia de la crítica literaria en el país, compartía una visión semejante que había tenido ocasión de enseñar a Hernando Téllez. Volvamos al ya citado “La crítica en Colombia”, carta escrita por Sanín Cano a Téllez, quien, ocupando su lugar como aprendiz, lee que:

Tiene mucha envidia su explicación de usted sobre las razones que en su sentir obran en este país sobre el espíritu y el desenvolvimiento de la literatura para que no haya críticos ni crítica. Usted dice que falta una tradición, y tiene razón. Falta una escuela de enseñanza humanista. La crítica aunque no se manifieste en libros o en crónicas hebdomarias y en revistas mensuales de sabias publicaciones existe conservada en la inteligencia y en el conocimiento de un cierto número de personas. La crítica no es propiamente una actividad sino un acervo de conocimientos, una disciplina, un cúmulo de ideas y sentimientos transmitido por una generación a otras (Sanín Cano, 1987, p. 345).

En algo estarían de acuerdo y es que la crítica literaria es una tarea que requiere de la inteligencia de cierto número de personas; más todavía en un país constantemente

amenazado por la pobreza y el analfabetismo de las mayorías. No obstante, ¿qué tiene de moderno esta concepción elitista de la crítica literaria? Dos cosas: por una parte, la relación entre quien ejerce la disciplina crítica y sus lectores (que es pedagógica y no autoritaria); por otra, la responsabilidad del crítico en la creación de un público lector, que pasa por el análisis de las condiciones socioeconómicas que obstaculizan este proceso (no en vano advirtió hasta la saciedad Téllez que un óbice mayor a la profesionalización de la literatura era la carencia de medios materiales, la pobreza de la civilización física) (Téllez, 2017b, p. 37). Dos corolarios. Primero, la forma de esta relación entre intelectual y opinión pública es la que indica Rincón con el desplazamiento que hace Téllez de la autoridad del letrado señorial a la potestad del conocedor. Para dar plena fundamentación a este cambio, Rincón indaga la relación entre Téllez y Saint-Beuve (admirado y citado constantemente por Sanín Cano), y presenta a Téllez como lector de Thibaudet y atento seguidor de la *Nouvelle Revue Française*. Segundo, la constatación hecha por Sanín Cano de la carencia de una cultura humanística daba en el nervio del orgullo clásico que la memoria conservadora mantenía bajo la sombra de Caro y en la figura de personas como Félix Restrepo S. J. y José Manuel Rivas Sacconi.

El artículo “¿Pero hay una tradición humanista?” es una pieza especialmente relevante en este proceso de liquidación de los tesoros sentimentales de la generación del Centenario. El escrito de Téllez es una respuesta a un artículo de José María Restrepo Millán titulado “¿Qué hay de nuestra famosa tradición humanística?”, publicado el 22 de abril en *El Tiempo*, en el que el emérito filólogo y latinista lamentaba la pérdida de la tradición humanista “como consecuencia de la insensatez predominante en los programas de la enseñanza, como consecuencia de las alternativas políticas, como consecuencia de la improvisación, el confesionalismo y la baladronada de tipo sectario” (Téllez, 2017a, p. 61). Según Téllez, el humanismo colombiano es una “gentil contravención” (p. 64) a las condiciones históricas, pues “desciende del Olimpo para llegar a la escuela, a la universidad, a la plaza pública, a la calle, a la sociedad, al pueblo” (p. 62). Al representar las conquistas del humanismo a la luz del estado de la educación nacional no solo consigue producir un efecto de extravagancia, que resulta profundamente político si se tiene en cuenta la asociación atávica del humanismo a la Iglesia y al partido Conservador vía la figura de Miguel Antonio Caro, sino que pone una de las primeras cuentas en el rosario de escrúpulos Centenaristas. Tras constatar

que, pese al detrimento general de la sociedad renovado al principio de la década, no podía afirmarse la existencia de una tradición en peligro, Téllez señala:

Pero el pueblo no tiene la culpa, repito. Como no la tiene de otras cosas, peores y más crueles y sangrientas que su devoción intelectual y sentimental por las cursilerías de un determinado escritor. Esa responsabilidad se halla en otras capas sociales, llamadas rectoras. Y si la debilidad, la flaqueza cultural de un país se puede demostrar, por ejemplo, con la abundancia de su analfabetismo y la inseguridad de su gusto literario, no es posible al mismo tiempo atribuirle una tradición humanística, porque una tradición supone una línea constante y continua de desarrollo... (p. 65).

El desplazamiento crítico, reservado para Téllez y su concepción pedagógica de la crítica, se observa con claridad si se tiene en cuenta cómo el saber letrado, insignia de los políticos de la Regeneración y los escritores de la llamada generación del Centenario, es resignificado como una marca vergonzante de inepticia directiva. El escrito de Téllez, hijo de uno de los años más violentos de La Violencia, presagia, como fue indicado anteriormente, el diagnóstico que algunos Centenaristas harán de su participación en el siglo: “López de Mesa escribió que su generación había sido ‘una generación tocada de locura’. Laureano Gómez opinó: ‘no son escasos ni afortunados los rastros que la Generación del Centenario deja’” (Henderson, 2006, p. 610).

Hernando Valencia Goelkel

Las metáforas que guían la práctica editorial: la torre, el territorio y el triunvirato

El 18 de abril de 1997 se entregó en la Casa de Poesía Silva el Premio José Asunción Silva a la Crítica Literaria a Hernando Valencia Goelkel (Valencia, 2018a, p. 21). Rincón no pierde la oportunidad de ironizar sobre este hecho al afirmar que, en este caso, difícilmente habría podido decirse: *nace una estrella*. Las particularidades de este premio, que se entregó en una única ocasión y en una etapa más que avanzada de la carrera crítica de Valencia Goelkel, permiten sospechar nuevamente sobre el estado del archivo, pero, más aún, de la categoría dada a Valencia Goelkel como autor. Es en este momento en el que se vuelve relevante otra de las metáforas empleadas por Rincón: la torre.

Si se acepta que los autores no preexisten a sus obras, bien puede entenderse que la fijación de una obra (el ordenamiento de un archivo, la concepción de los criterios que guían la ordenación temporal de un corpus) tiene una consecuencia definitiva: la construcción de un autor. Si las metáforas del trayecto y piedra miliar nos habían

servido anteriormente para pensar las tareas de disposición y ordenamiento del material escrito, la imagen de la torre deberá servir ahora para comprender el propósito de dicho trabajo. En palabras de Rincón, “El efecto principal de unir un nombre con un conjunto de textos es dar lugar a conceptos de autor y de obra, hasta el caso límite de la construcción del autor a partir del legado, de su transmisión, recepción y efecto” (en Valencia Goelkel, 2018a, p. 21). La torre es, pues, la metáfora de la conservación. Torres en lo absoluto inexpugnables, si se tienen en cuenta los azares de los archivos en el país, la lentitud desafiante del reconocimiento y, en fin, la constante y omnipresente amenaza de la muerte y el olvido. Pero ¿qué tan débil?, puede uno preguntarse. Algo de fuerza y de vitalidad habrá de tener (¿es lo que queremos crear?), si es que en verdad se trata de, como dijo Sanín Cano, un “acervo de conocimientos”, un “cúmulo de ideas y sentimientos transmitido por una generación a otra”. Anotación al margen: ¿habrá que situar estos libros en forma de torres en todas las bibliotecas para no olvidar que su lectura representa la participación en el ejercicio de construcción de la crítica literaria en Colombia?

En este juego entre el olvido y la memoria (donde la memoria suele llevar la peor parte) Rincón participa como editor, pero más aún, como crítico que valora con el altisonante nombre de “Triunvirato” a la tríada conformada por Sanín Cano, Téllez y Valencia Goelkel. ¿Última rebeldía del crítico contra el paso del tiempo? Solo son rebeldía y humanismo el resistir a la muerte, diría Téllez. Lo cierto es que mal haría en verse la cuestión del Triunvirato como la representación arrogante de una tríada masculina en la que confluyen un conjunto de privilegios, más todavía si el mismo Rincón indica, con modestia, que se trata de un tópico, pero no el de la entronización de una tradición crítica, sino aquel más dinámico que representa el proceso mismo de formación de tradición, la erección de piedras miliare.

La metáfora de las piedras miliare nos regresa a la idea del territorio, última metáfora que debe explorarse para comprender la aproximación de Rincón a la obra de Valencia Goelkel. Si la estrategia temporal había dado enormes réditos con el trabajo de elaboración de la obra de Hernando Téllez, donde cada una de las periodizaciones propuestas se traslapan con episodios de la historia política, será la idea del territorio, con su evidente carácter espacial, la que determine la división hecha de la obra y la vida de Valencia Goelkel. Esto es posible si se piensa su transitar de Bogotá a Madrid, de *Mito* a *Cromos*, de *Eco* al *Boletín Cultural y Bibliográfico*; su trasegar por

instituciones *sanctas*, como los despachos del Palacio de Bolívar, y *non sanctas*, como la editorial Norma.

El crítico gaviero

Los diferentes territorios atravesados por Valencia Goelkel tienen algo en común: su propensión al cosmopolitismo (su desterritorialización, curiosamente). Ahora bien, aunque perteneció como lector a todo el orbe, su vida estuvo entre Madrid y Bogotá. Según Rincón, “la imagen primera que se hizo de sí mismo y proyectó Valencia Goelkel fue entonces la de un conector-mediador literario, con sendas selecciones de novísima poesía colombiana, dada a conocer en Madrid, y española, presentada como primicia absoluta, en Bogotá” (en Valencia Goelkel, 2018a, p. 54). Tiene, por lo mismo, especial significado el detalle con el que Carlos Rincón describe los años madrileños de Valencia Goelkel, que viajó gracias a la protección de Gilberto Alzate Avendaño. En esa ciudad encontraría, entre lecturas y juergas, la fértil amistad de Cote Lamus, Gaitán Durán y Caballero Bonald.

Los artículos de Téllez “Problemas de la nueva poesía”, “Alegato sobre la poesía” y “Más sobre la poesía” permiten ponderar la relevancia de estas relaciones trasatlánticas, en las que, con más o menos veleidades, se dibujó la figura de la poesía colombiana de mitad de siglo. Junto a la presencia omnímoda de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca, son determinantes la agencia y el protagonismo que adquirieron Jorge Gaitán Durán y Cote Lamus en este proceso. Por lo mismo, y no solo por los ecos falangistas en la admiración de Alzate Avendaño (benefactor de Valencia Goelkel) por la “madre patria”, puede decirse que la juerga madrileña de Valencia Goelkel fue, hasta cierto punto, un asunto de Estado para la literatura colombiana.

Pasemos ahora a las cuestiones relacionadas con su oficio crítico. Por haber desarrollado una actividad ininterrumpida como editor, traductor y gestor cultural, bien puede pensarse la figura de Valencia Goelkel a través de la imagen del gaviero, a Mutis cara. El lugar privilegiado que ocupó como editor y traductor de las publicaciones culturales más importantes de la segunda mitad de siglo xx en Colombia, las revistas *Mito* y *Eco*, le ofreció acceso a una ingente cantidad de información que había consumido y procesado con la ansiedad que permiten suponer jornadas recurrentes de nueve de la mañana a once de la noche. Gaviero, también, merced a la voracidad de su apetito literario.

Ahora bien, si en la superficie del territorio crítico de Hernando Valencia se encuentran los roles que asumió como mensajero en las redes culturales del país, en el nervio de su trabajo como escritor se encuentra la forma escogida para comunicar su pensamiento. A ella podemos llegar atendiendo a un hito en su trabajo como crítico: la traducción del libro de Steiner *In Bluebeard's castle* (1971). Supuso un desafío esta empresa toda vez que, para terminarla a cabalidad, Valencia Goelkel se impuso la tarea de conocer en su totalidad la obra de Steiner y, de paso, leer aquellos autores con los que el propio autor mantenía diálogo constante. Uno de estos autores fue Georg Lukács, en cuyo estudio *Über Wesen und Form des Essays* desarrollaba la idea de la visión ensayística del mundo (Valencia Goelkel, 2018b, p. 78). El comentario de Rincón a propósito resulta esclarecedor:

El ensayo era para Lukács aquella “forma” con la que el ensayista —el crítico— siempre trataba de los últimos interrogantes acerca de la vida, y sin embargo siempre lo hacía como si “hablara solo de imágenes y de libros”. Por eso el ensayo se ocupaba, ciertamente, de algo que ya había recibido forma: literatura, arte, argumentación. Pero en todas ocasiones en una forma que llevaría de la obra particular, del poema, hacia algo que era, para Lukács, mucho más grande y complejo que todos los poemas: la Poesía. Respondiendo a su “forma y esencia”, el ensayo solo apuntaría a esto: a incrementar las posibilidades de vivirlos. Pues si el ensayo era siempre un tribunal, lo propio de él consistiría en que ni el juicio ni la evaluación son lo que cuenta. Es el proceso de decidir, de manera que el ensayo es la “forma” por excelencia para ocuparse de lo pasajero, lo transitorio, lo efímero. Su “forma” no apunta hacia la obra sino a una vida capaz de asumir las experiencias que pueden hacerse con las obras de arte (en Valencia Goelkel, 2018b, p. 80).

El desarrollo de una visión ensayística del mundo, capaz de ampliar la experiencia que se tiene de las obras de arte y, en último término, de los interrogantes de la vida, es la tarea que permite articular el trayecto de Hernando Valencia Goelkel y comprender lo específico de su ejercicio crítico. Característico es de sus escritos el que tengan como título apenas el nombre del autor tratado y que, sin falta, ofrezca al lector un juicio concluyente. Este puede ser halagador, como en el caso del escritor canadiense: “Ondaatje fragua un mundo que no pudo haber conocido; ese mundo es, según las veleidades del lector, arrebatadoramente realista o deleitosamente fantástico. Pero cualquiera de estas dos versiones reconoce que el cuarteto formulado por Ondaatje constituye una lectura memorable” (Valencia Goelkel, 2018b, p. 381). O bien puede defenestrar el libro, como ocurre en estas palabras a propósito de *La lentitud* (1994): “Más inocente que nunca, el lector termina preguntándose qué llevó a Kundera a ofrecernos, a estas horas de la vida, este plato de posmo-

dernismo recalentado” (Valencia Goelkel, 2018b, p. 377). En un medio crítico en el que la actividad del ensayista suele reducirse a un elaborado espaldarazo diseñado para evitar posibles discordias, no dejan de ser emocionantes los casos de negatividad crítica.

Sin embargo, como explica Rincón, el ejercicio ensayístico no consiste en el veredicto, sino en el enriquecimiento de la experiencia vital a partir del arte, en la adquisición de un renovado punto de vista y en el proceso de llegar a un juicio. En este camino van muchos de los ensayos de Valencia Goelkel; a propósito, estas palabras sobre el escritor británico: “Por eso Kipling no es el cantor de un mundo feroz y abolido, sino que es contemporáneo de quienes creemos, acaso con excesiva candidez, vivir en una época posimperial” (p. 450). Así, muchos de sus ensayos son un esfuerzo de comprensión que se mueve con flexibilidad entre la determinación de una poética o una corriente literaria y la reflexión a propósito del curso histórico de la literatura y la historia en su conjunto, de los que “Divagaciones sobre el escritor hispanoamericano” (Valencia Goelkel, 2018a, p. 442) y “La mayoría de edad” (p. 607) son un excelente ejemplo.

“La mayoría de edad” merece destacarse por dos razones: primero, por el proyecto editorial en el que fue incluido y, segundo, por su lugar en una de las discusiones críticas centrales de los años setenta: el proceso de autonomización de la literatura latinoamericana. Este artículo de Valencia fue una de las contribuciones colombianas al libro *América Latina en su literatura*, coordinado por César Fernández Moreno y que parte del proyecto de la Unesco “América en su Cultura”. En este histórico volumen participaron críticos de la literatura y la cultura como el mexicano José Luis Martínez, los uruguayos Mario Benedetti y Emir Rodríguez Monegal, los cubanos Severo Sarduy, Roberto Fernández Retamar y José Lezama Lima, los argentinos Juan José Saer y Noé Jitrik, y los brasileños Haroldo de Campos y Antônio Cândido. Confirmando su cosmopolitismo, el aporte de Valencia Goelkel fue el último de la primera parte, titulada “Una literatura en el mundo”, cuya función en el volumen es situar la literatura del continente en el contexto de la literatura universal. La segunda parte llama también la atención, pues titulándose “Rupturas de la tradición” ofrece trabajos en los que se formulan explicaciones a propósito de la originalidad de las literaturas americanas. El escrito de Valencia Goelkel, que se ocupa de la cuestión de la autonomía, es, pues, una bisagra entre ambos capítulos, toda vez que interviene en una de las arenas más

exigentes en la historia de la crítica literaria latinoamericana de siglo xx. Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal, Antônio Cândido, Rafael Gutiérrez Girardot, Roberto Fernández Retamar y prácticamente todos los críticos latinoamericanos de la época tienen hipótesis a propósito de cómo se habría desarrollado el proceso por el cual la literatura latinoamericana habría dejado de ser epigonal con respecto a la literatura española, y cómo se habría configurado una tradición propia capaz de darle sentido a sus obras y de permear las prácticas literarias de otros sistemas literarios. Esto es, pues, lo que señala Valencia Goelkel con la metáfora orgánica de “la mayoría de edad”.

De Baldomero Sanín Cano, el cosmopolitismo y la pertenencia declarada a todas las tradiciones sin cortedad de miras; de Hernando Téllez, la capacidad pedagógica para discutir de manera abierta, sin prejuicios y en la palestra pública... ¿de Valencia Goelkel? La libertad que da la “irresponsabilidad” (Valencia Goelkel, 2018a, p. 628), y la “ironía” (p. 623), que son, en la lectura del proceso de la literatura latinoamericana que presenta en “La mayoría de edad”, las grandes conquistas culturales de la tradición literaria latinoamericana que tienen en Borges su punto de inflexión. Esta dimensión infantil recuperada ofrece una visión fresca de la creación artística en la que la capacidad de reformar la realidad prevalece sobre el pesimismo asociado al proceso económico de la región.

Para continuar, importa señalar sus trabajos sobre Evelyn Waugh (Valencia, 2018b, pp. 83-84) y Malcolm Lowry (pp. 34-39), Cesare Pavese (pp. 83-89) e Isaac Babel (pp. 20-34), pues no solo le valieron la desconfianza sempiterna del Partido Comunista, sino un lugar indiscutible como comentarista y difusor de la literatura mundial en el medio colombiano. En todo caso, las oposiciones del medio y la fragilidad lamentable de las empresas culturales que conocieron la actividad de Valencia Goelkel dejan el sinsabor de las instituciones que, por no resultar rentables, desaparecen cada tanto. Entre estos fantasmas surge la pregunta que Rincón formula en diferentes ocasiones: ¿cuál era la gran empresa que habría consolidado todos los años de preparación y trabajo de Valencia Goelkel?

En conclusión, en este trabajo se han comprendido las ediciones de las obras críticas de Hernando Téllez y Hernando Valencia Goelkel a partir de un conjunto de metáforas, como las de torre o piedra miliar, entendidas como formas de hacer operaciones concretas sobre la memoria. Siguiendo los estudios de Sánchez Lopera (2012), puede decirse que Rincón hace descansar su trabajo crítico sobre opera-

ciones en las que se asocian elementos dispares. En este caso, se han encontrado vínculos entre su obra crítica y su trabajo como editor, partiendo del uso de metáforas como estrategias de organización de información. Dado que comparten entre sí su carácter topográfico, no es difícil ver en ellas un intento de *ars memoriae* de la crítica literaria colombiana, de buen augurio para una disciplina proclive a negarse a sí misma. Para decir más, la explicación de cómo sucede este ejercicio de memoria se relaciona de manera específica con los críticos estudiados. La lectura propuesta consiste en afirmar que los críticos fueron elegidos en virtud del modelo de crítica que representan, Téllez, una crítica pedagógica y polémica, y Valencia Goelkel, una crítica cosmopolita y abierta a la ironía y la irreverencia.

Estudios posteriores pueden problematizar la noción misma de modernidad. Siendo una de las discusiones centrales del periodo estudiado, importa revisar si el corpus puede ser reelaborado desde una perspectiva crítica del “marco de referencia de la modernidad” (López, 2018, p. 68), siguiendo los estudios que Carlos Arturo López ha adelantado para la historia de la filosofía en su libro *El terreno común de la escritura. Una historia de la producción filosófica en Colombia 1892-1910*.

Para terminar, quisiera remitirme a los pasajes en los que Rincón revisa la crítica de cine hecha por Valencia Goelkel. En estos pasajes se siente con intensidad la amistad y la relación sentimental que vinculó a Valencia Goelkel y a Rincón. Estas últimas palabras de Rincón cumplen la más noble tarea del crítico en la medida en que son, si se quiere, el testamento de una amistad. Los lectores, beneficiados por la escritura, reciben en donación la memoria de dos vidas dedicadas a la crítica del arte y la cultura, en definitiva, un mundo que, sostenido por la admiración, la amistad y el amor (no el eterno, sino el que se encuentra sometido a la ley de las intermitencias del corazón) quizás no fue lo suficientemente estable, pero sí lo suficientemente estimulante como para mantener una existencia atenta y dejar huella tras de sí, cuando no, una que otra piedra miliar, acaso una torre, que no es poca cosa.

Referencias bibliográficas

- Castaño, Á. (2017). El insomnio de la crítica. Recuperado de <https://www.revistaarcadia.com/impresaliteratura/articulo/critica-en-colombia-esta-pasando-por-una-crisis/65677/>
- Escobar, J. (2019). La crítica cultural y literaria de vanguardia de Carlos Rincón. *Literatura: teoría, historia, crítica*, pp. 267-285.

- Ginzburg, C. (1999). Indicios: Raíces de un paradigma indiciario. En C. Ginzburg, *Mitos, emblemas e indicios* (pp. 138-175). Barcelona: Gedisa.
- González Keelan, S. (2018). Hernando Téllez (1908-1966): apuntes para una biografía. *Revista Iberoamericana* LXXXIV (262), pp. 25-41. DOI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2018.7575>
- Henderson, J. (2006). *La modernización en Colombia. Los años de Laureano Gómez 1889-1965*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- López, C. (2018). *El terreno común de la escritura. Una historia de la producción filosófica en Colombia 1892-1910*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Montoya, P. (2007). Contornos de la crítica literaria en Colombia. *Literatura: teoría, historia, crítica* 9, pp. 403-411.
- Rincón, C. (2010). Memoria y nación: una introducción. En L. Gómez, S. González de Mojica y C. Rincón (Eds.). *Entre el olvido y el recuerdo. Íconos, lugares de memoria y cánones de la historia y la literatura en Colombia* (pp. 26-61). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Sánchez Lopera, A. (2012). Carlos Rincón y la crítica de la voluntad de verdad. Una pragmática de la crítica literaria. *Estudios de Literatura Colombiana* 30, pp. 81-107.
- Sanín Cano, B. (1987). *El oficio de lector*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Silva, R. (2005). *República Liberal, intelectuales y cultura popular*. Medellín: La Carreta.
- Suescún, N. (2005). Hernando Valencia Goelkel: 50 años del mito de *Mito*. ciudadviva.gov.co, diciembre. Alcaldía Mayor de Bogotá. Recuperado de <https://www.ciudadviva.gov.co/diciembre05/magazine/5/index.php>
- Téllez, H. (2016). *Crítica literaria I 1936-1947*, edición establecida, introducida y anotada por Carlos Rincón. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Téllez, H. (2017a). *Crítica literaria II 1948-1956*, edición establecida, introducida y anotada por Carlos Rincón. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Téllez, H. (2017b). *Crítica literaria III 1957-1967*, edición establecida, introducida y anotada por Carlos Rincón. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Valencia Goelkel, H. (2018a). *Crítica literaria 1955-1976 Tomo I*, edición a cargo de Carlos Rincón. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Valencia Goelkel, H. (2018b). *Crítica literaria 1977-1997 Tomo II*, edición a cargo de Carlos Rincón. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

CONFERENCIA DEL DOSIER
DOSSIER CONFERENCE

CARLOS RINCÓN: LA MATRIZ METAFÓRICA DE SU MÉTODO CRÍTICO*

CARLOS RINCÓN: METAPHOR AS A MATRIX
FOR LITERARY CRITICISM

Sarah González Keelan de Mojica¹

* La primera versión de esta conferencia se presentó en las jornadas del homenaje en la Universidad Nacional de Colombia el jueves 31 de octubre de 2019 en el Edificio de Posgrados de la Universidad Nacional de Colombia y el martes 19 de noviembre de 2019 en el auditorio del Instituto Caro y Cuervo.

Cómo citar esta conferencia: González de Mojica, S. (2021). Carlos Rincón: Maestro en Metáforas y Constelaciones. *Estudios de Literatura Colombiana* 48, pp. 97-111. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n48a05>

¹ <https://orcid.org/0000-0002-2738-4417>
smojica14@gmail.com
Académica independiente, Colombia

Resumen: esta conferencia se centra en la explicación del método crítico que Carlos Rincón elaboró a lo largo de sus investigaciones como académico. A medida que avanza en sus quehaceres académicos, la figura de la metáfora, planteada inicialmente como bisagra que genera cambios culturales y poéticos, alcanza en la constelación un nuevo nivel más complejo de conexiones en red. Son su propuesta para reconocer el cambio y renovar el aparato teórico de acuerdo con la historia de un presente concreto que fue igualmente el presente de sus propios desplazamientos.

Palabras clave: crítica literaria; historia literaria; memoria cultural; literatura latinoamericana; literatura colombiana.

Abstract: This conference is centered on the critical method developed by Carlos Rincón throughout his academic endeavors. At the beginning of his work, metaphor was a trope that generated change in poetics and culture. Later on, constellations of ideas took metaphors to a new and more complex level of connections. They show the way he acknowledges change and the need to renew theory from the perspective of a history of the present in its concrete forms that were also the concrete forms of his own life and displacements.

Keywords: literary criticism; literary history; cultural memory; Latin American literature; Colombian literature.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 15.02.2020

Aprobado: 28.10.2020

Publicado: 18.12.2020

Copyright: ©2021 *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/)



¿Cómo ha sido el recorrido intelectual de Carlos Rincón como crítico literario, investigador e intérprete de los cambios en las culturas y las literaturas latinoamericanas? ¿Cuál fue su formación académica y cómo desarrolló sus tesis sobre la teoría, la historia y la crítica? En este artículo se plantea cómo, desde los inicios de su itinerario intelectual, Rincón pensó en la metáfora como una herramienta de conocimiento que posibilita conectar de una manera creativa la cultura y la poética. Posteriormente, la imagen de las constelaciones de conceptos llevó a otro nivel esta idea de la metáfora, lo cual le permitió al intelectual colombiano emprender una revisión de la historia literaria a partir de una inmersión en el Archivo, algo que le develaría nuevos enigmas, preguntas y rutas de interpretación. Los cambios culturales y sus efectos en la literatura y la historia literaria fueron un tema constante desde el principio de su carrera. Así, en sus últimos trabajos pone en una perspectiva productiva de larga visión el balance crítico de los procesos de la memoria cultural a lo largo de la formación de la nación colombiana. El rescate de autores colombianos de la década de 1950 contemporáneos suyos como Hernando Téllez, Hernando Valencia Goelkel y su amigo el filósofo Francisco Posada hicieron parte de un proyecto más ambicioso sobre la crítica en Colombia en el que estaba trabajando al momento de morir.

El trabajo que aquí se presenta está ordenado en dos partes. En la primera parte se señala cómo hizo Rincón el salto de la Universidad Nacional de los años sesenta en Bogotá a Leipzig donde estudió con los mejores romanistas alemanes. Su formación en filología romanística lo disciplinó en las tareas propias de un investigador de la historia literaria. Con este bagaje académico participó en los debates que se dieron en América Latina en las décadas de mediados de 1960 y 1970. La segunda parte se refiere al proyecto que dirigió como profesor invitado en el Instituto de Ciencias Sociales y Culturales PENSAR de la Pontificia Universidad Javeriana desde el año 2004. Se trató, en sus propias palabras, de la investigación transdisciplinar más urgente para los colombianos *ad portas* del bicentenario de la nación. “Memoria cultural y procesos de construcción de nación en Colombia. Íconos, lugares de memoria y cánones de la historia y la literatura” tuvo una participación interdisciplinar e internacional de especialistas y estudiantes del *Zentral Lateinamerika-Institut*, profesores del Instituto Pensar y estudiantes del Semillero de jóvenes Investigadores de ese instituto. Los resultados fueron publicados por la Editorial Javeriana en cuatro volúmenes entre 2010 y 2015. Esta segunda parte culmina con la recopilación, documentación y edición

crítica de los mejores exponentes de la crítica de la literatura colombiana en el siglo xx. Estos procesos resumen el pensamiento crítico que Carlos Rincón desplegó a lo largo de su trayectoria como estudiante, maestro, mediador entre culturas, historiador, investigador e intérprete.

Desplazamientos

Los desplazamientos hacen parte de la educación y apertura al mundo de un colombiano que al comienzo de los años sesenta emprendió una aventura muy singular. No muchos de sus contemporáneos se interesaron o tuvieron la oportunidad de hacer sus estudios de doctorado por fuera del país. Desplazarse a Alemania era aún más difícil, pues significaba aprender otra lengua bastante lejana de las consideraciones prácticas de la época. Tenía que existir una motivación muy especial, como la filosofía, los estudios literarios, el cine o el teatro. Carlos Rincón se graduó en la Universidad Nacional de Colombia en 1961 e inmediatamente viajó becado para estudiar *Romanistik* en la Universidad Karl Marx de Leipzig en tiempos del gobierno de la República Democrática Alemana. Para hacer esta travesía en avión desde su país fue necesario hacer escalas en Miami y Nueva York, luego dos días después otra escala en Escocia para seguir rumbo a París. Allí aprovechó su estadía para visitar el Musée de l'Homme, ver a Jean Vilar en el teatro Nacional Popular y el film de Buñuel *El perro andaluz*. En la librería Maspero se encontró con jóvenes que cuestionaban su decisión de hacer un doctorado en Leipzig sobre el teatro de García Lorca cuando en esos tiempos el destino de los estudiantes era regresar a Latinoamérica. Tres días después aterrizó en Berlín-Tempelhof y se hospedó en el icónico hotel Adlon. En esta ciudad vio el film de la representación de *La Madre Coraje* de Brecht que se estrenaba con la actuación de Hélène Weigel (Rincón, 2003). Llegaba a Europa con referencias y gustos culturales ya definidos por sus intereses y discusiones con profesores y compañeros en la universidad.

Sus maestros en Leipzig fueron los más sobresalientes romanistas de su tiempo. Sostenían la tradición de la *Romanistik* sobre sus hombros en un mundo que había sobrevivido a varias turbulencias geopolíticas. Algunos de sus colegas como Eric Auerbach y Leo Spitzer habían tenido que huir de Alemania por ser judíos y hacían carrera en el extranjero. Werner Bahner, su director de tesis, había escrito un libro sobre el origen de la lengua española en el Siglo de Oro. Werner Krauss, quien fue miembro de

la resistencia durante la época nazi, escribió dos de sus más importantes libros en prisión mientras esperaba su sentencia de muerte, que por fortuna fue conmutada gracias a los artilugios de sus colegas y a que no era judío como Auerbach o Spitzer. Como disciplina, la *Romanistik* se había fundado en la Universidad de Halle en 1833, luego se replicaría en Marburgo en 1836, Tubinga, 1844, Leipzig, 1862, Giessen, 1867, Heidelberg, 1871, Estrasburgo y Königsberg, 1872, Breslau y Münster, 1874, Würzburg, 1875 y Kiel, 1876. Se puede considerar una invención del romanticismo alemán, según Hans Ulrich Gumbrecht en su libro de 2002 sobre la vida y la muerte de los grandes romanistas Auerbach, Curtius y Spitzer. Los estudios romanísticos fueron hasta el siglo xx una opción más libre que permitía estudiar las lenguas europeas al sur y occidente de Alemania. Se posicionaban en un lugar opuesto al de la germanística, la “filología nacional” alemana. Rincón llega a Leipzig seguramente atraído por los maestros filólogos que centraban sus trabajos en gran medida en la literatura española. Para entonces estaba interesado en el teatro de Federico García Lorca.

Después de obtener su grado en 1965, Werner Krauss lo invitó a colaborar en la Academia de Ciencias de Berlín. Rincón estuvo vinculado a esta prestigiosa institución durante toda su carrera como académico en Alemania, donde residió hasta su muerte. En ese año había terminado su tesis sobre el teatro de García Lorca, publicada en alemán, en Berlín, por la editorial Rütten & Loening en 1975 con el título *Das Theater García Lorcás* [El teatro de García Lorca]. En Berlín hizo una residencia de año y medio en el Berliner Ensemble, entonces bajo la gran actriz Hélène Weigel, quien asumió la dirección del teatro después de la muerte en 1956 de su marido Bertolt Brecht.

La formación de Carlos Rincón en Leipzig fue un entrenamiento en métodos filológicos científicos: la crítica textual, la exégesis de textos, la retórica, la estilística, el comparativismo y las relaciones de la literatura con la cultura, así como una inmersión en la cultura alemana. Estos métodos o sus variantes no llegaron a la universidad colombiana sino muchos años después. Se podría decir que la filología constituye la matriz de su pensamiento crítico y de su talante ético.

Las primeras contribuciones de Carlos Rincón a la crítica literaria ya se aprecian en su primera conferencia en el Instituto de Lenguas y Culturas Románicas de la Academia de Ciencias de Berlín en 1967, que fue traducida y publicada en la revista *Ideas y Valores* de la Universidad Nacional con el título “Esquema de desarrollo de la poesía española contemporánea”. En ese ensayo se refirió a las enseñanzas de su

maestro Werner Krauss, quien, en sus palabras, le enseñó a pensar. Rincón plantea una tesis muy singular, pues confronta dos vacíos en la estética marxista de Georg Lúkacs sobre el realismo crítico: la inexistencia de la lírica para Lúkacs, y su polémica con Brecht sobre la vanguardia, que consideraba decadente. Rincón, por el contrario, sostenía que la vanguardia y la lírica española fueron fundamentales para la transformación de la conciencia histórica nacional.

Interesa señalar aquí su mirada sobre el proceso de modernización de la poesía española en su tránsito del modernismo fundamentado en la musicalidad a la vanguardia centrada en las imágenes y la imaginación. Y, específicamente, la función de la metáfora en este proceso en el que “las palabras quieren transformarse en cosa-emoción o en cosa-intuición”, y en un rebasamiento de la tradición. Para él, la metáfora

Será la identificación entre dos o más conceptos diferentes, “un salto ecuestre” que ha de despertar todo tipo de asociaciones, dándole un papel primordial a lo imaginario [...]. En realidad lo que los nuevos poetas hacen es romper con toda la relación lógica tradicional y buscar la comunicación por otras vías-que a veces son rodeos (Rincón, 1967, p. 179).

Las ensoñaciones españolas no pasaban por los pasajes de la modernidad urbana parisina, pero sí por las instalaciones heteróclitas del mercado de pulgas El Rastro de Madrid, tan frecuentado por Ramón Gómez de la Serna, quien había traducido el “Manifiesto Futurista” e inventado las greguerías, metáforas humorísticas. También pasaban por las representaciones surrealistas del teatro de García Lorca instaladas en la vida sombría de las aldeas españolas (*Bodas de Sangre, La casa de Bernarda Alba*).

Al principio fue entonces la metáfora, el tropo que rompía el ensimismamiento de una cultura tradicional. En adelante, la metáfora adquirió un valor epistémico que explicaría la irrupción de lo nuevo, de los cambios en una cultura visual de imágenes generalizada. Fue el filósofo berlinés Walter Benjamin quien vio en la metáfora esa función epistémica cuando dijo en una carta a Adorno que “la tarea de la ciencia no es investigar las intenciones ocultas y preexistentes de la realidad, sino interpretar la realidad no-intencional mediante la construcción de figuras, de imágenes a partir de los elementos aislados de la realidad” (Adorno y Benjamin, 1998, p. 29).

A mediados de la década de 1970, las publicaciones de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, entre otros, demandaban una renovación de la historia literaria. Carlos Rincón participó activamente en discusiones y coloquios sobre crítica literaria latinoamericana que se llevaron a cabo en Berlín (1975), Cuba (1976),

Río de Janeiro (1977), Caracas (1976-1977) y París (1977). De 1976 a 1980 Rincón se trasladó a Caracas, donde ejerció como profesor en la Universidad Central de Venezuela.

Sus posiciones críticas están recogidas en el libro *El cambio de la noción de la literatura* (1978). Son trabajos que se enfocaron en la búsqueda de una teoría literaria latinoamericana que pudiera inscribir los nuevos procesos literarios en su ciclo de producción-lectura-reproducción cultural. Lo sobresaliente de este libro fue su planteamiento. Antes de presentar la demostración de algunas tesis, Rincón (1978) establece una agenda que requiere hacer un balance historiográfico-crítico de las concepciones y prácticas, “de una historia latinoamericana de los códigos críticos, de sus transformaciones” (p. 56). Aún cuando consideraba que muchas prácticas de la crítica literaria habían dejado de ser productivas, su balance era útil para entender los procesos de reflexión y diferenciación del emergente pensamiento crítico latinoamericano. Para la década de 1960 los intentos de establecer la crítica como una disciplina académica se debatieron de manera polarizada entre una crítica idealista e inmanentista que se fundamentaba mayormente en la estilística o en el *close reading* del *New Criticism*, y una sociología de la literatura que “halló su tabla salvadora en el limitado espacio abierto por Lucien Goldmann con su propósito de situar socialmente algunas de las convenciones genéricas y estilísticas de la novela contemporánea” (Rincón, 1978, p. 81). En Cuba se estudiaban los autores marxistas.

Una de las tesis principales del libro de Rincón es que los caminos metodológicos que se practicaban en las universidades latinoamericanas no alcanzaban a explicar las nuevas relaciones de producción, recepción y reproducción de novelas que se empezaron a escribir desde los finales de la década de 1940 como *Hombres de maíz* (1949) de Miguel Ángel Asturias y *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier.

En su novela *Hombres de maíz* Asturias incorpora “el nahualismo como un elemento básico de su concepción” (Rincón, 1978, p. 95). Dicho de otro modo, la conciencia histórica en tanto concepción del tiempo se preserva en las lenguas marginadas de las culturas indígenas. En una especie de arqueología de la lengua nos revela en ensoñaciones las memorias de comunidades indígenas invisibilizadas por las fundaciones coloniales. Y con estos materiales míticos produce una nueva narrativa.

En esa misma década de 1940 Carpentier renueva el género de la novela y la noción de la literatura en cuanto a los sujetos de interlocución y de algunos posibles lectores cuando incorpora las acciones épicas de la primera revolución protagonizada por

los afrodescendientes en Haití. Se abre de manera inédita un “marco espacio-temporal absolutamente distinto al de la Historia de quienes dominan el saber de los tambores del vudú” (p. 96). Estas novelas ya consideradas clásicas, afirmó, estallaron los marcos del discurso de los colonizadores sobre los colonizados y las “categorías de unidad y multiplicidad, en las que lo simultáneo y lo diferente resultaban idénticos” (pp. 95-96).

No son gratuitos estos descubrimientos. Ambos escritores estuvieron en París en momentos en que el surrealismo estaba en su apogeo y tuvieron también contacto con etnólogos que exploraron y descubrieron los mundos de las culturas indígenas en las selvas americanas.

Cuando lo simultáneo y lo diferente ya no resultan hegemónicos como en el discurso colonial, se hace necesario pensar en una renovación teórica. En su concepto, fue la *Biografía de un cimarrón* (1966) del escritor cubano Miguel Barnet la obra que cambió las expectativas de recepción de la narrativa.

El Cimarrón escapa, pues, al repertorio de formas y de modelos genéricos corrientes, con lo que hace saltar el sistema de compartimentos estanco, paralelo a la canonización de literatura y no literatura dentro de la ideología literaria burguesa. Las especificidades normativistas de lo que sería la biografía y la autobiografía, la novela, las memorias, las tareas del editor y el trabajo del autor, lo propio de las ciencias sociales y del arte narrativo, y ante todo los límites de lo ficticio y lo no ficticio en el texto, de la realidad relatada y la realidad producida, son abolidas (Rincón, 1978, p. 30).

Surge entonces una nueva producción documental y testimonial inspirada por textos como el de Barnet y la revolución cubana, cuyo valor literario ha sido reconocido por una entusiasta recepción de lectores concretos. Una revisión del archivo permite así mismo volver legibles las crónicas de Guamán Poma de Ayala, que no pertenecieron al estrato feudal-colonial hegemónico. Rincón bosquejaba un poscolonialismo *avant la lettre*, a contravía de una parte de la crítica latinoamericana que discutía en círculos sobre una teoría autocentrada en la identidad latinoamericana. También se mantuvo a distancia tanto de los métodos ortodoxos de la sociología de la literatura y de las periodizaciones historicistas, colocándose al lado de escritores como Carlos Fuentes, quien como narrador entendió las posibilidades imaginarias de una nueva conciencia histórica:

Inventar un lenguaje es decir todo lo que la historia ha callado. Continente de textos sagrados, Latinoamérica se siente urgida de una profanación que dé voz a cuatro siglos de lenguaje secuestrado, marginal, desconocido. Esta resurrección del lenguaje perdido exige una diversidad de exploraciones verbales que hoy por hoy, es uno de los signos de salud de la novela hispanoamericana (Fuentes, 1972, p. 30).

En este orden de ideas, el pensamiento teórico es producido desde las prácticas por novelas que han cambiado la noción misma de la literatura, de su periodización y de los géneros literarios. En ello la teoría literaria no es externa ni precede a la producción literaria, sino que está planteada en las obras y en su recepción histórica concreta. Si bien el autor no se refiere aquí específicamente al tropo de la metáfora como signo de cambio, su argumento sobre cómo surge lo nuevo y el rompimiento con la tradición crítica propone una constelación literaria, histórica y teórico-crítica que funciona poéticamente como una metáfora, la que a su vez genera ese “salto ecuestre”. Se trata de una nueva constelación de autores, receptores y reproductores.

A partir de 1990 Rincón es nombrado profesor en el *Zentral Lateinamerika-Institut, Freie Universität Berlin*. Su vuelta a Alemania marca un nuevo impulso a su producción académica. De ello resulta su libro *La no simultaneidad de lo simultáneo* (Rincón, 1995), que lleva a un nuevo nivel de tensiones su uso de la metáfora como herramienta de lectura crítica y de análisis teórico. El contexto académico del profesor Rincón en la década de 1990 fueron los grandes debates que se trasladaron al Berlín de después de la caída del muro, cuando se celebraron un número considerable de simposios internacionales con la participación de los más destacados académicos y escritores sobre la crítica literaria en América Latina. Ese es el escenario que el profesor Rincón quiso replicar en Bogotá en 1996 con la organización del *Programa Internacional Interdisciplinario sobre Estudios Culturales en América Latina*.

El giro y descentramiento de la fórmula original de Ernst Bloch que proclamaba “la simultaneidad de lo no simultáneo” por “la no simultaneidad de lo simultáneo” le da un carácter problemático a los fuertes debates sobre postmodernidad y globalización (p. 41).

Su argumento es que en América Latina no se dio propiamente un debate sobre posmodernidad, aun cuando era obligatorio referirse a la inestabilidad de sus términos. Lo que sí se dio fue un estar por fuera del debate al insistir en la afirmación de un discurso identitario latinoamericano que se ve amenazado por la globalización. En este nuevo orden mundial el lugar de las literaturas nacionales resultó amenazado.

Con un guiño al título de Deleuze, *Le pli, Leibniz et le baroque* (1988), Rincón titula su nuevo libro *Mapas y pliegues: ensayos de cartografía cultural y de lectura del Neobarroco* (1996). Lo sorprendente es cómo explica la inesperada diseminación y apropiación cultural global de la historia de Macondo con la metáfora de una nueva cartografía.

Suma venganza que toma la metáfora, el carácter de esa difusión y recepción obliga a probar nuevos modos de desciframiento de la cultura contemporánea, de la forma como las identidades personales y colectivas dependen de la articulación que lo global adopta cuando se imbrica en formas locales (Rincón, 1996, p. 7).

En cuanto al realismo mágico, hay en este libro una comprensión más profunda que trasciende interpretaciones que han sido ya superadas. Está relacionada con la crítica de la representación, la transformación cultural, las memorias y la redefinición de las identidades en las periferias donde las novelas vuelven al registro de lo narrado.

“Metáforas y estudios culturales” (Rincón, 2001) es un texto que, enmarcado en el debate de la no simultaneidad de lo simultáneo, se pregunta por la provocación que pueden plantear los estudios culturales en América Latina para las disciplinas humanísticas, en relación con

[...] el ascenso incontenible de los medios electrónicos, el ocaso de los intelectuales públicos, el fin del puesto hegemónico de la literatura frente a otras prácticas culturales, la pluralización abrumadora de las fuentes por considerar, la erosión y problematización de los cánones nacionales de las literaturas, la disolución de los límites de las disciplinas que tuvieron a su cargo la literatura o las artes plásticas (Rincón, 2001, p. 159).

Son cuestiones que significan retos para la disciplina de los estudios literarios. Y en el caso de las ciencias sociales como la sociología o la antropología, frente a los obstáculos que se le presentan para dar cuenta de los cambios culturales en su análisis de la modernización. Por otra parte, la resistencia a los estudios culturales produjo rechazo y bloqueo por razones de identidad así como también por problemas de método (p. 163). Rincón planteó que las disciplinas estaban en crisis precisamente por no ser críticas, por no intervenir con nuevas explicaciones, porque no supieron renovar su aparato teórico y metodológico frente a los cambios. Para una disciplina tradicional como los estudios literarios ha sido difícil aceptar que ha dejado de ser central frente a otras prácticas culturales. Hay todavía resistencia a la cultura visual, a la interdisciplinariedad. Hay que tener en cuenta que la formación de Rincón tiene una base en las humanidades y en el comparativismo, disciplinas que facilitan la aceptación de una interdisciplinariedad.

En su ensayo de 2001 Rincón propone una revisión de los estudios culturales al tiempo que entra a polemizar con la objeción y la crítica al uso de metáforas que se usaron para explicar procesos y fenómenos culturales. La teoría de este campo de estudio se ha basado en metáforas de manera productiva, “a partir de una serie de

prácticas discursivas para elaborar su concepto de cultura, teorizar sujeto e identidad, o construir el cuerpo y la nación” (p. 164).

Ante las críticas provenientes de las ciencias sociales, defiende el valor epistemológico que han adquirido algunas metáforas ante la incapacidad que ha tenido el aparato conceptual tradicional para explicar nuevas prácticas culturales. Algunas son prácticas de apropiación y circulación cultural que tienen función conceptual en discursos específicos como el de “hibridación” (p. 159).

Las nuevas metáforas a las que aquí se refiere son la heterogeneidad y lo híbrido, conceptos que estaban en el centro de las investigaciones de Néstor García Canclini y de Antonio Cornejo Polar. Para Rincón, Cornejo Polar fue quien resolvió los cuestionamientos críticos que hicieron los científicos sociales al concepto de hibridación cultural de García Canclini, con su trabajo sobre la metáfora de lo heterogéneo en su libro *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad*.

En cuanto a la crisis de la antropología, las crónicas de Carlos Monsiváis fundaron una nueva antropología urbana que prestaba atención a las culturas populares. Monsiváis mostró, a partir de sus observaciones en terreno, cómo las industrias del cine, de la música popular y los cabarets habían modernizado el *ethos* y los hábitos de las poblaciones urbanas.

En la idea de Benjamin de una historia de la literatura del presente se encontraba la semilla de ese nuevo mapa que se revela en la figura de una constelación literaria, histórica y teórico-crítica.

La memoria cultural y los procesos de construcción de la nación colombiana

En 2002, el filósofo Guillermo Hoyos, director del Instituto de Ciencias Sociales y Culturales PENSAR de la Universidad Javeriana, acordó con el profesor Carlos Rincón, del *Lateinamerika Zentral-Institut* de la *Freie Universität Berlin*, iniciar un ambicioso proyecto de investigación transdisciplinar. Con este proyecto su interés se vuelca en asuntos colombianos. Es de alguna manera un regreso a casa.

El tema central que propuso el profesor Rincón, en preparación para la conmemoración del bicentenario de la Independencia de 1810, fue “Memoria cultural y procesos de construcción de nación en Colombia (1810-2010)”. En la introducción al primer volumen de los cuatro que se publicaron como resultado del proyecto, Rincón resumió la genealogía de la memoria como una serie de metáforas, así:

La memoria ha sido cámara o cofre que guarda tesoros, depósito, cueva, granero, archivo, pozo de mina donde está almacenado un mundo de infinita variedad de imágenes, que, sin embargo, no son conscientes (Rincón, 2010, p. 25).

En un país que cambió cinco veces de nombre en el siglo XIX, de política y de extensión del territorio, ¿qué significó ser colombiano a lo largo de doscientos años? ¿A qué se debe la falta de símbolos de unidad y libertad que en Francia tuvieron representación en Marianne, y en México en la Virgen de Guadalupe? ¿Por qué la Virgen de Chiquinquirá no pudo funcionar como patrona nacional? ¿Qué cambios culturales, técnicos, epistemológicos y políticos dieron fin al mito patriótico y a la coraza que opuso el mito de la Atenas suramericana contra la modernidad? Hacer la arqueología de estas imágenes significa comprender los distintos momentos de construcción de nación y sus procesos. No supone oficializar una sola memoria.

Es en este horizonte de preguntas en el que Carlos Rincón abrió el campo transdisciplinar de estudios culturales, estéticos, iconográficos, literarios y museológicos. Cada libro de la serie de cuatro volúmenes tiene como eje visual obras de arte contemporáneo, incluida la fotografía. Estas imágenes podrían leerse a contrapelo como un álbum, una tabla o un atlas. Rincón estaba en sintonía con el ambicioso proyecto de Aby Warburg de una antropología histórica de las imágenes y la imaginación, pues su interés gravitaba entonces hacia la teoría de la imagen. Por una parte, los textos, los conceptos, los argumentos, el discurso. Por la otra, esas imágenes poderosas que sobreviven en la psique, migran y fluyen entre nuestra sensibilidad y las formas. Las obras de arte que se incluyen en los volúmenes sobre memoria cultural no están ahí como ilustraciones del texto, sino como imágenes autónomas que nos interpelan. Si la metáfora es ante todo la imagen de una cosa-emoción o cosa-intuición, en este aspecto se emparenta con la idea de W. J. T. Mitchell (1994) de que la imagen visual tiene vida propia (p. 51).

Los planteamientos de Jan y Aleida Assmann en los que se basa este proyecto de memoria cultural son, de manera muy simplificada, que la memoria cultural tiene un momento de fundación en un mito ancestral al que pueden sucederse largos periodos de olvido. En su libro *Religión y memoria cultural* (2008), Jean Assmann estudia los avatares del mito del monoteísmo, desde su punto de vista como egiptólogo.

El trabajo de Assmann mostró cómo los mensajeros de la memoria son los símbolos, los monumentos, los ritos y las imágenes. Y ellos son portadores, aun en

fragmentos, de significados que, además de perdurar a lo largo de siglos en forma inconsciente como mitos, transitan entre culturas.

De los mitos de la nación colombiana Rincón rescató dos que están en el centro de los trabajos sobre memoria cultural: el mito de la Atenas suramericana (histórico) y la peste del insomnio en *Cien años de Soledad* (ficticio). Sobre el primero, concluye que fue en su inicio una invención accidental.

Desde la primera mención de una *Athènes neogranadine* vista a lo lejos desde la bahía de Santa Marta y elogiada en un largo artículo escrito por Élisée Reclus para la revista de viajes *Revue des Deux Mondes* en 1864, hasta la invención de la “Atenas de la América del Sur” proclamada por Monseñor Carrasquilla, rector del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario y secretario (ministro) de educación del gobierno de Miguel Antonio Caro, el término pasó por varios significados, todos ajenos y ciegos al estado de pobreza y atraso de Bogotá (Rincón, 2014, p. 277). El mito de la Atenas suramericana así concebido fue el fundamento de un primer canon de la literatura colombiana.

El segundo mito, surgido casi un siglo después, fue el de la peste del insomnio. Con él García Márquez tematizó y carnavalizó el arte de la memoria como una forma de detener el tiempo, y parodió con ese soñar despierto las concepciones del lenguaje sobre la relación entre las palabras y las cosas. Al final de la novela se introduce un nuevo orden simbólico en la narración y la escritura con el misterioso regreso de Melquíades a Macondo. En la década de los 80 del siglo pasado, nos dice Carlos Rincón, la invención de este mito extendió los límites de Macondo más allá de las relaciones globales Sur-Norte o Sur-Sur, por lo que se creó una nueva constelación. García Márquez había desatado con ello un cambio en la noción de la literatura nacional.

Su última investigación en Colombia fue el rescate en los archivos de las obras de sus contemporáneos de la década de 1950 publicadas en periódicos, revistas y libros; se materializó en ediciones muy cuidadas en sus aspectos históricos y críticos. La compilación de las obras de Hernando Téllez, Hernando Valencia Goelkel y su amigo de universidad el filósofo Francisco Posada fue el inicio de un proyecto más ambicioso sobre la historia de la crítica en Colombia en el que estaba trabajando al momento de morir. Fueron publicadas por el Instituto Caro y Cuervo. Dejó establecida en ellas su propia constelación colombiana a la que siempre habría de volver.

Benjamin identificó en la metáfora de la constelación la posibilidad de un método de análisis científico, crítico y cultural. Es un concepto que está todavía vigente

como aproximación a la historia del presente, como lo demuestran en su reciente libro las autoras Sahraoui y Sauter (2018):

The concept of constellation is a prominent figure which is used in a variety of fields and contexts within the Humanities today. In fact, it has become seemingly fashionable to speak of a constellation of concepts, events, ideas, or any other kind of material, as manifested in the many recent publications featuring the term “constellation” in their title. In its common usage, “constellation” usually defines a configuration of phenomena under specific spatial and temporal circumstances. In more concrete terms it is, of course, the formation of stars into a “star-image”, or *Sternbild*, as the 20th century German-Jewish philosopher, art critic, and literary and cultural theorist Walter Benjamin (1892-1940) would have it (p. ix).

La constelación fue para Rincón desde sus primeros escritos una figura que relacionaba objetos epistemológicos, históricos, políticos, culturales y literarios. No era una figura fantástica, sino una construcción basada en observaciones de fenómenos concretos. Su método crítico está fundamentado en esa relación entre los conceptos y los fenómenos que se producen en las constelaciones. Las claves fueron reveladas en una entrevista que concedió a sus alumnas de la Universidad Nacional en 2015.

Existen obviamente saberes previos, reflexiones, intercambios. Pero hay que leerse todo el material encontrado en la investigación de Archivo. De ahí surgen enigmas. Preguntas muy concretas por las que se está preocupado, que llevan a respuestas completas y satisfactorias. [...] Moviéndose entre distensión [sic] y gran concentración se vinculan conceptos en imágenes, correlaciones y asociaciones. Producen una hipótesis, una teoría. Pero por muy sorprendido que uno está, no hay que despegar, elevarse. Hay que someterlas a todas las críticas, las objeciones que puedan destruirlos. Entonces sí se puede seguir (Montero y Zarama, 2015).

Carlos Rincón fue historiador, teórico, intérprete, mediador cultural y profesor con una larga trayectoria de intervenciones en la crítica y la teoría latinoamericanas. En la mejor tradición de la *Romanistik* fue un mediador entre las culturas de la península Ibérica y América Latina por un lado, y Europa y Alemania por el otro. Su erudición y argumentación producen una sintaxis difícil de seguir, pero sus metáforas y mapas muestran caminos y conexiones muy provocadores.

Dos principios, el cambio cultural y el valor epistemológico de las metáforas que nos señalan nuevas interpretaciones fueron constantes a lo largo de todo su trabajo como crítico e intérprete de las literaturas y culturas latinoamericanas. Por la vía de las metáforas, llegaba siempre a desentrañar las paradojas, los enigmas. Y en ese sentido, buscaba revisar el aparato conceptual tradicional y las verdades establecidas, que

en las nuevas circunstancias cambiantes consideraba que ya no tenían validez. Fueron tesis arriesgadas y tuvo resistencias, pero también grandes interlocutores.

En su discurso de agradecimiento por el homenaje de un *Doctorado Honoris Causa* en la Universidad de Leipzig (2003), Rincón afirmó cómo su vocación crítica estaba fundamentada en las conexiones metafóricas:

Desde la teoría de la magia de Frazer y la teoría del inconsciente de Freud, el significado de la metáfora se ha ampliado para denotar cualquier parecido y analogía. A medida que el discurso se hizo cada vez más especializado, como nuestra vida, la metáfora se convirtió en una figura que hizo posible hacer conexiones. Este significado se deriva del sentido etimológico de la metáfora como un puente que permite pasar, conectar y transferir (Rincón, 2003).

Hasta aquí, el camino que se ha esbozado para trazar el mapa de sus conceptos principales no pretende señalar continuidades en el sentido historicista. No se pretenden establecer líneas de pensamiento. Se trata más bien de identificar aquellas herramientas que constituyen una matriz o clave que permite abrir una comprensión del presente “fuera de la caja”. Esta conciencia del presente no se da, por supuesto, en un vacío de memoria. Pero sí se renueva cada vez en una conciencia histórica que reconoce el cambio.

El legado que deja la obra de Carlos Rincón merece ser debatido y discutido en la academia y otros ámbitos de carácter público. ¿Cómo hacer preguntas abiertas para iniciar una investigación? ¿Qué pertinencia tiene hoy desarrollar un pensamiento crítico que nos saque de las ideas recibidas? ¿Resulta importante entender los cambios en la producción, recepción, historia de la literatura? ¿Se deben articular los estudios literarios con otras disciplinas humanísticas? ¿Cómo cambian (si cambia) el lugar de las disciplinas en una cultura visual y tecnológica? ¿Cómo ha cambiado el mapa de las ciencias? Los interrogantes que aquí planteamos son susceptibles de encontrar nuevas aperturas y posibles soluciones a partir de una matriz de metáforas constituidas como heterogeneidades, mapas, no simultaneidades, redes o constelaciones. La metáfora como matriz, como se ha visto en los trabajos del profesor Rincón, es un recurso para mapear el campo en el que se estudian los objetos culturales concretos, y en este sentido tiene un valor cognitivo. En medio de tantas fórmulas para innovar, ¿cómo podemos imaginar el futuro de los estudios literarios? ¿Cuál sería la función de la memoria en la conciencia histórica?

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. y Benjamin, W. (1998). *Correspondencia (1928-1940). Theodor W. Adorno y Walter Benjamin*. Madrid: Editorial Trotta.
- Assmann, J. (2008). *Religión y memoria cultural. Diez estudios*. Buenos Aires: Lilmod.
- Fuentes, C. (1972). *La Nueva Novela Hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Montero, P. y Zarama, L. (2015). Carlos Rincón: dos libros. El profesor regresa a la Universidad Nacional. *El Tiempo*, 12 de febrero. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-15240875>
- Rincón, C. (1967). Esquema de desarrollo de la poesía española contemporánea. *Ideas y Valores* 27-29, pp. 171-191.
- Rincón, C. (1978). *El cambio de la noción en la literatura*. Bogotá: Biblioteca Colombiana de Cultura.
- Rincón, C. (1995). *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional.
- Rincón, C. (1996). *Mapas y pliegues: ensayos de cartografía cultural y de lectura del Neobarroco*. Bogotá: Colcultura.
- Rincón, C. (2001). Metáforas y estudios culturales. *Revista de Estudios Sociales* 8, pp. 9-20. Recuperado de <https://journals.openedition.org/revestudsoc/28776?lang=en>
- Rincón, C. (2003). "Danksagung", Festvortrag für Carlos Rincón. Recuperado de <http://home.uni-leipzig.de/iafsl/IAFSLallg/DankRincon.htm>
- Rincón, C. (2010). Memoria y nación: una introducción. En L. Gómez, S. González de Mojica y C. Rincón (Eds.). *Entre el olvido y el recuerdo. Íconos, lugares de memoria y cánones de la historia y la literatura en Colombia* (pp. 25-66). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Rincón, C. (2014). Las etapas del mito cultural entre la invención de l'Athènes Neo-granadine por Élisée Reclus y la Atenas de la América del Sur de Rafael María Carrasquilla. En L. Gómez, S. González de Mojica y C. Rincón (Eds.). *Entre el olvido y el recuerdo. Íconos, lugares de memoria y cánones de la historia y la literatura en Colombia* (pp. 241-280). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Sahraoui, N. and Sauter, C. (2018). *Thinking in Constellations: Walter Benjamin in the Humanities*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

ENTREVISTA
INTERVIEW

COLOMBIA INMANENTE: CONVERSACIÓN CON JORGE MARIO MÚNERA SOBRE SU ENCUENTRO CON CARLOS RINCÓN*

IMMANENT COLOMBIA: A CONVERSATION
WITH JORGE MARIO MÚNERA ABOUT HIS
MEETING WITH CARLOS RINCÓN

Alejandro Sánchez Lopera,¹ Juan David Escobar Chacón²

* **Cómo citar esta entrevista:** Sánchez Lopera, A. y Escobar Chacón, J. D. (2021). Colombia inmanente: conversación con Jorge Mario Múnera sobre su encuentro con Carlos Rincón. *Estudios de Literatura Colombiana* 48, pp. 115-124. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n48a06>

¹ <https://orcid.org/0000-0003-1602-2071>
als219@pitt.edu
University of Pittsburgh, United States

² <https://orcid.org/0000-0001-6664-3509>
jdescobar@unal.edu.co
Universidad Nacional de Colombia (sede Bogotá), Colombia

Hemos perdido el tiempo con sutilezas inútiles
para saber si la fotografía es un arte
o no, sin preguntarnos antes si la fotografía no había
trastornado por completo el carácter del arte
Walter Benjamin

Jorge Mario Múnera (Medellín, 1953) es, junto con Nereo López y Jesús Abad Colorado, quien más lúcidamente ha retratado, en una suerte de “prosa apátrida” según sus palabras, el semblante de ese cuerpo social colombiano poblado de retazos y márgenes. Además es uno de los exponentes latinoamericanos más destacados de lo que él mismo llamó la gran innovación editorial del siglo xx: el libro fotográfico. Múnera, en tanto testigo visible de lo invisible, captura aquello que, a fuerza de ser olvidado y reprimido, no cesa de retornar por doquier en imágenes. Sus fotografías son como una madeja de hilo que flota sobre “el mar de amnesia” —sus palabras— en el que chapalea a diario Colombia. Al obturar, Múnera nos expone a instantáneas obstinadas, inmersas en una duración que no es la de la conmemoración, sino la del afuera. Para

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 15.02.2020

Aprobado: 28.10.2020

Publicado: 18.12.2020

Copyright: ©2021 *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/)



usar la palabra de Carlos Rincón, son parte del *centón* inmemorial de los olvidados. Antes que conformar un archivo monumental, sus retratos son legajos disímiles que operan como una contramemoria del futuro.

En esta entrevista Múnera relata su encuentro con Carlos Rincón, quien incluyó varios de sus retratos en sus dos últimos libros. Retratos que, precisamente, *re-traen* aquello que ha sido despreciado: el Bolívar des-hecho, fragmentado como esa Colombia republicana imposible, poblada por “los países de Colombia” de Aurelio Arturo, “silencioso, maltrecho, agredido, derrotado, mirando la ciudad enemiga”, como cuenta en esta entrevista, un Bolívar por armar. Jorge Mario Múnera ganó el Premio Nacional de Fotografía (1999) y el Latino and Latin American Art Forum Prize de Harvard University (2003). Gracias a este último reconocimiento, publicó *Portraits of an Invisible Country* (Harvard University, 2010), editado por José Luis Falconi. En su contribución a esta obra, titulada “The Marco Polo Connection”, Carlos Rincón entrevera el título del libro de Múnera con el de *Las Ciudades invisibles* de Calvino y se pregunta: “¿Para quién son posibles los retratos sin rostro?”. Ese país invisible, anónimo, que retrata Múnera, es virtual —pero no por ello menos real—. Es la Colombia inmanente que transcurre en el encuentro entre Múnera y Rincón.

Carlos Rincón y usted tuvieron una amistad que duró décadas, forjada en la fascinación por la fotografía y su capacidad de abrir nuevos horizontes de interpretación. ¿Podría contarnos cómo conoció a Rincón y qué interés particular tenía él en la fotografía? ¿Qué aportó el profesor Rincón a su trabajo como fotógrafo?

Conocí a Carlos Rincón en 2005. El Centro Rockefeller de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Harvard decidió publicar una serie de libros sobre algunos de los trabajos ganadores del Programa Art Forum. *Portraits of An Invisible Country*, de mi autoría, fue el título escogido para iniciar la serie. José Falconi, editor del libro, invitó a Carlos Rincón, que era profesor visitante, a participar en el dossier crítico. El aceptó y así nos conocimos. Su grata conversación me produjo un fuerte y delicioso efecto anestésico que le permitió hacerme una vivisección minuciosa mientras yo veía con alivio y gozo cómo me iba desarmando. Era tanta su atención como la precisión de sus preguntas

y ni qué decir de esa curiosidad insaciable que nutría un vertiginoso caudal de libre asociación y análisis crítico. *The Marco Polo Connection* es el título del ensayo que escribió sobre ese primer encuentro. Luego seguimos viéndonos cada vez que él pasaba por Bogotá, pues de nuestras conversaciones surgieron muchos cabos que atar y algunas colaboraciones puntuales en sus proyectos.

Desde las primeras charlas sentí un intenso interés de su parte tanto por la historia de las personas y los objetos fotografiados como por la vida de los fotógrafos, el contexto socioeconómico y político de sus actividades, todo dirigido a comprender —y cito sus palabras— “la relación con los usos normativos de la imagen a través de su trabajo”.

Sin duda su procedimiento analítico tenía todo el rigor crítico y, además de la impresionante y generosísima solidez académica, gozaba de una gran elasticidad para abordar las temáticas por flancos inéditos, una intuitiva y a la vez sabia capacidad de asociación de todos los elementos disponibles sobre el asunto tratado. Esto le permitía entender y aclarar el sentido de mis *actos fotográficos* desarrollados en el curso documental de los sucesos, sustentados en hallazgos y apariciones, en el reconocimiento de estructuras visuales o en la creación de imágenes.

Durante casi cuatro décadas estuve inmerso en la realización de series fotográficas sobre muy distintas temáticas colombianas, pero en la dinámica de esos años solo tuve tiempo para viajar, revelar y guardar todos esos materiales. Fue el requerimiento curatorial de Art Forum lo que me obligó por primera vez a revisar el archivo acumulado, a empezar a pulir esa piedra en bruto. Gracias a la fascinante capacidad del profesor Rincón para leer la imagen y descifrar sus narrativas concatenadas, pude entender el sentido general de mi trabajo y las relaciones existentes entre las obras que había producido hasta entonces.

En sus últimos años, Rincón se dedicó a estudiar la genealogía de la memoria cultural en el país. En ese sentido, la imagen de portada de su libro *Retratos de un país invisible*, en la que aparece un Simón Bolívar corroído por el tiempo, muy lejano de la figura épica que se intentó construir por más de doscientos años, parece ser clave en la interpretación de Rincón sobre algunos procesos culturales en Colombia. ¿Podría explicarnos un poco la historia de esta fotografía?

Sí, este es un caso que lo retrata. Una tarde de enero de 1990 yo iba caminando por las afueras de Pasto, en busca de un panadero célebre por hornear panes antropomorfos, algunos de tamaño natural. Quería encargarle y verle hacer uno de 178 cm a partir de la foto de mi novia. Un chubasco me obligó a buscar refugio en el alero de una pequeña capilla doctrinera que estaba justo al paso y, al buscar mejor protección, me moví hacia el trasaltar y ahí estaba Simón Bolívar a la intemperie, tallado en un tronco de casi cuatro metros de alto por uno de diámetro, silencioso, maltrecho, agredido, derrotado, mirando la ciudad enemiga.

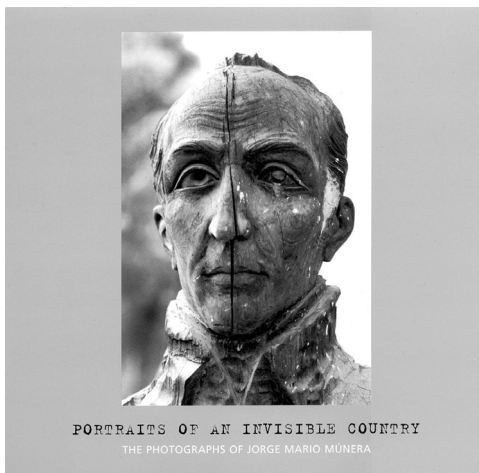


Imagen tomada de <https://bit.ly/3kYwnwk>

Cuando Carlos vio este retrato se emocionó mucho. La polisemia de esa imagen le permitía reflexionar desde cualquiera de sus detalles; era un artefacto adecuado a su ergonomía intelectual, un territorio que podía recorrer y desandar todas las veces que quisiera. En nuestras conversaciones sobre este retrato —y lo digo así, pues al ver a Bolívar envuelto en la bruma andina supe que era la ocasión de hacer esa sesión fotográfica que tanto había imaginado y que el tiempo y la racionalidad jamás me habrían permitido—, Carlos reconstruía los diferentes recorridos que me habían llevado a ese instante: quería saber todo al respecto como si en cada detalle pudiera estar la clave para descifrar ese encuentro irrepetible.

Pero, ¿quién habría labrado esa talla? ¿De cuál de los maravillosos talleres de madera de Pasto habría salido esa obra? ¿La traerían de Quito, tierra de ebanistas? ¿Sería obra de algún habitante de Obonuco o Jongovito? Durante años Carlos me preguntó si sabía algo nuevo que nos ayudara a averiguarlo, alguna pista que le permitiera encontrar al autor.

El profesor iba con frecuencia a Pasto a dictar algunos de sus seminarios en la universidad, y al regresar de uno de ellos —creo que en 2014— recibí una

llamada suya en la que me pedía vernos de inmediato. Al encontrarnos, me dijo: “Tengo un regalo para ti”, y me extendió un sobre con los documentos de un increíble hallazgo.

Durante su estadía, Carlos había visitado el famoso taller de ebanistería y talla de la familia Zambrano, a quienes yo había conocido en 1983 cuando hice un documental sobre los artesanos pastusos. A Carlos le fascinó ese taller y en una estantería le llamó la atención un ejemplar titulado *Progreso Nariñense. Monografía y guía comercial ilustrada del Departamento de Nariño, 1938*. Ahí encontró una página dedicada a Antonio Durán Sánchez, escultor y fotógrafo, con dos fotos: la primera es un retrato del artista, y en la otra se ve a Durán en su taller rodeado de obras. Cerca de él, a su lado, está la escultura del Bolívar que lo dobla en altura. Así fue como el profesor Rincón identificó al autor de la talla, un fotógrafo escultor tuquerreño que nadie podría haber imaginado para cerrar la historia de ese retrato.

Una de sus obras más reconocidas es “Orfebrería y chamanismo” (1990). Esta obra fue de gran relevancia en el campo de la antropología y la arqueología debido a que “reveló” aspectos que pasaban desapercibidos por el público, gracias a un tratamiento particular de la luz a la hora de tomar las fotografías. Tenemos entendido que Rincón tuvo que ver en la interpretación que se le dio a estas imágenes.

Cuando conocí a Carlos, *Orfebrería y chamanismo*, con textos de Gerardo Reichel-Dolmatoff y fotografías mías, tenía ya quince años de publicado. Durante el trabajo con Reichel me di cuenta de que las ideas que él tenía sobre el oro precolombino requerían de una imagen a la medida de la maravillosa revelación de su texto sobre la iconografía del vuelo de las aves de oro, los chamanes y la mente, y su función como emblemas del mundo precolombino. No decidía cómo fotografiarlas hasta cuando el profesor Reichel me explicó, dibujando en unas servilletas, los íconos principales sobre los que íbamos a trabajar: así me di cuenta de que las piezas deberían ir —como en esos dibujos— sobre un fondo blanco sin sombras, en oposición a los fondos negros o de colores en boga, que teñían el color del oro con un tono *dominante*. Para ello opté por una iluminación suave, idéntica para todas las piezas, que permitiera apreciar la totalidad de

superficie de los objetos, sin pérdida de detalle en altas luces ni en las sombras y que, a simple vista y por primera vez, evidenciara cómo no hay dos colores de oro iguales en la orfebrería precolombina. Era una forma radical de oponerse a la visión de *El Dorado* como un botín de joyas destellantes, un arrume de adornos cuyo único valor era el peso del metal, un tesoro expoliado a sangre y fuego guardado en oscuras bóvedas. ¡Nunca hay que olvidar que esas piezas fueron fundidas y despreciadas de forma sistemática durante casi cinco siglos!

Sobre el tema del oro y el Museo del Oro, Carlos venía preparando esa tremenda investigación titulada *Consideraciones morales sobre el oro sagrado de los indios y el Museo del Oro del Banco de la República*, que se centra en los antecedentes históricos y políticos en torno al tesoro precolombino y al surgimiento del museo. Más que una interpretación de las imágenes —que era lo que había hecho Reichel-Dolmatoff—, Rincón se ocupó de reflexionar sobre la lucha de poder en torno a este acervo y a precisar una serie de sucesos que han marcado el destino de dicha colección, incluido el intento de descuartizamiento y desaparición del texto de Reichel y de mis fotografías, tal como lo relata en detalle el profesor en el capítulo final de ese texto.

El libro *Avatares de la memoria cultural en Colombia: formas simbólicas del Estado, museos y canon literario* (2015) fue uno de los últimos que publicó Rincón. Empieza con un “Bestiario”. ¿Podría hablarnos de su relación con la literatura, y de la génesis de este proyecto y de su contribución al mismo?

Desde el inicio de mi vida de fotógrafo tuve claro que el conocimiento de las artes y ciencias, en particular el de las ciencias sociales, era fundamental. “Se ve lo que se sabe” podría ser la divisa. Solo en la fotografía encontraba la forma precisa de integrar imagen y palabra, sin necesidad de destreza manual ni del uso de géneros literarios. Este medio permitía hacer fotolibros, que me han fascinado desde el primero que tuve entre mis manos apenas adolescentes: un artefacto editorial recién inventado, hecho con un nuevo tipo de soporte visual y un nuevo tipo de escritura: el pie de foto. Vi esos primeros maravillosos libros en la librería Aguirre de Medellín, las ediciones príncipe de los que hoy son los clásicos de la fotografía. Todo esto en medio del boom, con Rulfo y Cor-

tázar dinamitando los límites con sus extraordinarias fotos. Ellos, que fueron fotógrafos antes de empezar a escribir sus grandes novelas, me indicaron la inseparable intimidad de la fotografía y la escritura, y la profunda relación que existe entre fotografía y literatura latinoamericanas.

Con respecto a “Bestiario”, el profesor Rincón tuvo la gentileza de invitarme a participar en el cuarto y último tomo de la reveladora *Colección 2010* con la carátula y un portafolio temático. Hacía poco, en un viaje al Caquetá, en una casa huitoto del Resguardo Coropoya fotografié una serie de dibujos de héroes de la Independencia que me impresionaron tanto por su factura como por su relación con otros objetos de diversa índole, colgados cerca y alrededor en las mismas paredes. Me pareció que una de esas fotos, en la que están Bolívar y Santander rodeados de adornos festivos y serruchos, correspondía a la intención editorial de la publicación.

En cuanto al *Bestiario*, recuerdo que surgió revisando con el profesor dos de mis series: *Memoria de festejos populares* y *Habitantes de los confines*. Carlos señaló la presencia diseminada pero constante de fotografías donde los animales eran un elemento fundamental. Reuní esas imágenes y extendí la búsqueda al resto del archivo de manera que pude corroborar que este tema había estado presente sin que lo considerara una prioridad temática. Al entender que todos esos animales no estaban ahí por azar y requerían mucha más atención, decidí darle a la serie ese nombre genérico del cual Carlos me había hecho una larga relación de títulos medioevales. De hecho, por eso escogí ese capítulo para su libro, con una selección de fotografías de nuestra vida con los animales vivos, muertos o figurados.

La articulación de los investigadores y los trabajadores de la imagen se ha intensificado cada vez más. La alianza entre la academia y la fotografía debe escalar su eficacia. La fotografía debe ser aceptada y usada con la normatividad y rigor aplicados a las fuentes escritas, tal como lo hizo Rincón. Al hacerlo así, el profesor Rincón abrió un amplio espacio para sus investigaciones. Apenas empezamos a dimensionar su legado pero presiento que es más importante y profundo de lo que imaginamos. Es tan diverso, tan rico, tan osado su intento de crear una visión distinta de nuestra historia cultural, que necesitaremos el trabajo de muchos y un buen tiempo para entender la totalidad de su propósito.

En la introducción al “Bestiario”, Rincón escribe lo siguiente: “Las series de fotografías de Jorge Mario Múnera son conceptos del mundo codificados en las imágenes de quien lo mira con la cámara, para despertar en quien las observa una mirada que se dirige hacia lo imaginario. Huellas del mundo, sus fotografías logran ser a la vez imágenes del recuerdo y de la imaginación, como si el mundo comenzara a existir con ellas”. ¿Qué le devuelven al espectador estas fotografías?

A cada espectador lo suyo, pero para todos está disponible el artefacto fotográfico capaz de llevarnos a conocer los límites entre la ficción y la realidad, entre el recuerdo y la premonición, entre el olvido y el reconocimiento. Aunque las imágenes iniciales sean documentales, indiciales, hay cosas y hechos en ellas que abren un espacio alterno de ida y vuelta, en el que lo real se torna ficticio, y a la inversa. Hay una subversión de hecho: la inauguración de un mundo en el que es posible, al anular la fatalidad fisiológica del punto de vista, compartir *el otro lado del espejo*: el lugar, el tiempo, las cosas, los sucesos, las personas, reflejados en su azogue. Esas imágenes evanescentes son rastros de la búsqueda de un ser y de un lugar en el mundo. La coincidencia del fotógrafo y el fotografiado en un plano y la sincronía en un instante suceden en un mapa fractal que contiene nuestras vidas. La expresa voluntad de retratarse de los protagonistas confirma la conciencia de lo efímero y su secreta revelación.

Los que están vivos en mis fotos, salen muertos en las de otros. La violencia ataca a los cuerpos y a todo lo que encierran. La guerra arrasa la cultura popular así como los bombardeos calcinan el esplendor de las orquídeas nativas.

El archivo es también el testimonio de una pérdida, cenizas de un mundo desaparecido. Pero, a mi forma de ver, lo que permite la comprensión de *los conflictos y las tensiones de ese mundo desplazado por la violencia y las fuerzas de los procesos modernizantes* a los que aludes, surge de la concatenación de la mayor cantidad posible de archivos creados durante una época determinada y no de la valoración *artística* de los más prominentes. De todas maneras los archivos fotográficos colombianos están marcados por el conflicto y la violencia, incluidos aquellos en los que no hay ni una gota de sangre. Esta memoria visual contiene datos suficientes para precisar el quién, cómo, cuándo y dónde; ¿pero bastará esto para determinar el qué y el por qué? La violencia agrava el asunto. ¿Qué

es lo que se pierde para siempre? Me agobia en extremo eso que se llevan los muertos, en especial los desaparecidos y los asesinados. He intentado que mis fotografías sean testimonio de lo que nos quita el exterminio.

En el conversatorio del 31 de octubre de 2019 en la Universidad Nacional, usted nos habló de la falta de archivos fotográficos en el país. De alguna manera, esto resulta en un impedimento para reconstruir la historia de la fotografía en Colombia y de la mirada fotográfica. ¿Qué importancia tienen estos archivos para la comprensión de nuestra memoria y nuestras literaturas?

Más que a una falta de archivos me refería a la carencia de procedimientos metodológicos de investigación y de un sistema de información adecuado para la historia de la fotografía en este país. De cierta forma, el archivo fotográfico colombiano tiene muchos desaparecidos... que nadie busca; carece de datos sobre el sector fotográfico, de su conformación social y de su economía. La memoria fotográfica organizada que existe es invaluable pero de difícil acceso. En ese archivo *latente* está una fuente esencial e inédita de nuestra historia reciente, lo que es una grave limitación para el trabajo investigativo. Sueño una fototeca digital colombiana que dé acceso a las colecciones actuales.

En Colombia la ausencia de la imagen de los escritores es notoria. Prácticamente los escritores que se reconocen son muy pocos, García Márquez y Mutis y dos o tres más, pero del resto es poco lo que existe; sería necesario mostrar fotos de Aurelio Arturo, Cote Lamus, Gaitán Durán y tantos otros en una misma publicación... No hay una relación directa o proporcional entre el conocimiento de las obras y el de la persona o la imagen de la persona que la crea, como si el escritor fuera un nombre sin cuerpo. Un cuerpo que solo se lo devolverá la fama. A mí me parece increíble que siendo este un país de poetas y de escritores no hayamos hecho hasta hoy un ensayo fotográfico de autor, sobre una lista rigurosa de los escritores vivos. Obviamente ahí sucede algo raro, no sé si sea un ocultamiento deliberado, una tendencia genética a la amnesia, un descuido, o que sencillamente no le ha importado a nadie.

La academia entonces se interesa cada vez más en la fotografía como referencia, pero solo en pocos casos se valora como fuente principal, a la par que

la fuente escrita. La polisemia del lenguaje fotográfico desborda con frecuencia el canon investigativo y dificulta su aceptación probatoria y su uso bibliográfico, como si el discurso político primara sobre el científico y esto inhibiera su validez académica. En buena parte mi trabajo ha sido fotografiar lo que las palabras me han enseñado; acceder al mundo desde el lenguaje fotográfico y situar su discurso en el meollo de la investigación académica y el debate intelectual. Es así como se va construyendo un archivo fotográfico hecho de recortes de la realidad y sus circunstancias, de los poderes de la imaginación y del testimonio autobiográfico. Su sincronía es la crónica alternativa que le propone la fotografía a las ciencias y a las artes, y la dosificación de cada una de esas partes —historia, imaginación y aventura vital— son el arte y estilo del fotógrafo.

ANEXOS DEL DOSIER
ANNEXES

CUANDO DIOS, HÉROES, DUELOS Y FIESTAS DE LA ANTIGÜEDAD —LAM, BORGES, GARCÍA MÁRQUEZ— ANDABAN POR ESPACIOS LATINOAMERICANOS*

Carlos Rincón¹

* El siguiente boceto es un *abstract* del último gran proyecto de investigación de Carlos Rincón, reproducido aquí gracias a la generosidad de su viuda, Gerda Schattenberg Rincón. El *abstract* del mismo estaba en español y alemán, pues Rincón lo iba a presentar a la Deutsche Forschungsgemeinschaft. De acuerdo con Gerda Schattenberg, el proyecto estaba pensado como su obra magna.

Cómo citar este abstract: Rincón, C. (2021). Cuando dioses, héroes, duelos y fiestas de la Antigüedad —Lam, Borges, García Márquez— andaban por espacios latinoamericanos. *Estudios de Literatura Colombiana* 48 p. 127 DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n48a07>

¹ <http://userpage.fu-berlin.de/~fupresse/FUN/1996/1-96/11.htm>
Freie Universität Berlin, Deutschland

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 09.12.2020

Aprobado: 09.12.2020

Publicado: 18.12.2020

Copyright: ©2021 *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](#)



Abstract: El proyecto abarca los años que van de 1943 y 1973. Este período se puede caracterizar como una era de dioses y héroes, con duelos y fiestas propios de la Antigüedad que en su conjunto constituyen un espacio común en el cual se intercomunican. Este momento constitutivo en el sentido tanto temporal como espacial se investiga en el contexto de movimientos de migración y cambios demográficos que provocaron procesos inesperados pero fundamentales por sus dimensiones y consecuencias.

La investigación se divide en tres grandes complejos:

1) Mostrar la presencia de los dioses de Sandro Boticelli en su obra *Primavera* que tanto como los *orixas* encontramos también en el cuadro de Wifredo Lam, *La jungla*. Al mismo tiempo, la representación de los *orixas* amalgama con la del cuadro prototípico *Ercole al bivio* de Annibale Carracci. El Museum of Modern Art de Nueva York, a raíz de los sucesos originados por la “Batalla de Stalingrad”, decidió comprar la obra monumental de Lam (justo pintada en 1943) y su director, Alfred Barr, la colocó en la gran sala de entrada del Museo al lado del cuadro de Picasso, *Les Femmes d’Alger*.

2) En busca de una forma narrativa que resuma los fundamentos y acuñaciones de diferentes matrices culturales, Jorge Luis Borges, portador de la *literature of exhaustion* posmoderna que resulta del agotamiento de las innovaciones del arte moderno, escribe con *La casa de Astérix* su propia versión del mito del Minotauro. Cada elemento de esta *narrative* se afina hasta llegar a su punto culminante. Son las diferentes maneras de lectura que hacen posible volver al punto de partida.

3) En el tercer gran complejo se analizan los conceptos de *justitia* y *justitium* como *matrices* de los cambios en la escritura de Gabriel García Márquez entre *Los funerales de la Mamá Grande* y *El otoño del patriarca*.

RECUERDOS DE UNA POSIBLE HISTORIA DEL PORVENIR DE CARLOS RINCÓN*

Karlheinz Barck¹

* Leído en el Instituto Latinoamericano de la Freie Universität de Berlín el 23 de enero de 2003 en el acto de Emeritierung, por el doctor Karlheinz “Carlo” Barck (1934-2012), destacado filólogo alemán, estudiosos del modernismo hispanoamericano y francés, así como de las teorías e historias de la literatura. Investigador del Zentralinstitut für Literaturgeschichte der Akademie der Wissenschaften, y uno de los impulsores del Ästhetische Grundbegriffe, el notable Diccionario de nociones estéticas en siete volúmenes —en el cual participó Rincón con tres entradas: magia/mágico, exótico/exotismo y primitivo/primitivismo—.

Cómo citar este artículo: Bark, K. (2021). Recuerdos de una posible historia del porvenir de Carlos Rincón. *Estudios de Literatura Colombiana* 48 pp. 129-132. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n48a08>

¹ <https://www.zfl-berlin.org/people-detail/barck.html>
Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Deutschland

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 09.12.2020

Aprobado: 09.12.2020

Publicado: 18.12.2020

Copyright: ©2021 *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](#)



No se va a tratar de un discurso de profecía o de vaticinio, sino nada más que saludando a nuestro homenajeador recordando una encrucijada en su vida —y en la nuestras conjunta— que descifro como una constelación o como una coyuntura feliz por el hecho de contener momentos y figuras de una historia biográfica del porvenir de CR que celebramos hoy aquí en su presencia con nuestros votos para lo que él y en este caso yo como colega suyo podemos imaginar como otra etapa prolongada de estas figuras que quiero recordar.

Decía que las veo enredadas en una constelación feliz y esto es algo como una *profession de foi* de mi parte, porque he tenido la suerte de haber podido compartir y acompañar de cerca, durante algún tiempo y mediante un diálogo amistoso y comprometido, la generación (o la incubación) a través de altos y bajos de nuestro ambiente histórico, cultural y político, de signos y señas de la personalidad de CR originados o, mejor dicho, ocasionados por anhelos y encuentros de un joven peregrino entre ambos mundos, *agent de liaison cultural* podríamos llamarlo, que tenía en su constitución y formación intelectual algo que le servía de empuje hacia lo in-

esperado, hacia lo maravilloso, lo desconocido y lo insólito —hacia lo utópico tal vez, que yo calificaría de *duende ovidiano* que, a veces, puede tomar la forma disfrazada de diábololo—.

Y efectivamente, es por tal *duende ovidiano* de metamorfosis que los pasos del peregrino CR le llevaron a principios de los años sesenta del ya pasado siglo desde su ciudad natal hacia la ciudad de Leipzig que en aquel entonces llevaba el apodo de *Metropolis del Espíritu* —Hauptstadt des Geistes (donde enseñaban filósofos tan importantes como Ernst Bloch y Hans Gadamer)—. Este trayecto fue más que un paso a través de territorios geográficos distintos desde un mundo a otro, uno en sentido cultural, científico y político a la vez. Teniendo en cuenta que las metamorfosis no son solamente algo como el campo preferido para la invención de lo maravilloso, sino que —como sabemos los reunidos aquí en su honor— constituyen además en su forma del mundo mágico de Macondo y de lo real maravilloso americano un área de las investigaciones (y de los sueños) de CR. Podríamos decir que la llegada del joven CR a Leipzig en aquel entonces, en plena guerra fría, tenía aspectos de un acto surreal —o surrealista—. Y fue exactamente como se lo imaginaba Werner Krauss, quien iba a ser el maestro —el *Doktorvater*— de CR en estos años sesenta, ¡que de una u otra forma han sido *nuestros años decisivos!* El gran romanista Werner Kraus, el *Viejo*, como solíamos llamarlo, anotaba bajo la fecha de febrero de 1964 esta observación:

„!9. Ein junger Kolumbianer brachte mir ein Buch von Ramón Gómez de la Serna, *La sagrada cripta del Pombo II* (Madrid 1926), wo ich folgendermaßen erwähnt bin: Werner Krauss, ein deutscher Rebell, der uns erzählte, in Deutschland würde man den Kellner „Herr Ober“ nennen und den Überrock „Bratenrock“, und dass selbst die Feierlichkeiten nach einer Beerdigung mit einem Bankett enden.“

CR asumía un papel muy especial en el debate sobre el arte y las literaturas modernas de vanguardia en medio del controvertido ambiente real-socialista de estos años, por haber contribuido de manera universalista inmediatamente después de la defensa de su tesis doctoral titulado *El teatro de Federico García Lorca* a una subversión del horizonte hermético y dogmático —lukácsiano, podríamos decir para ser rápidos— que reinaba y dominaba en la RDA de entonces. No es exagerado decir que CR ha sabido orientar y organizar durante su *Residencia en tierra alemana* algo como un fórum para las literaturas modernas española y latinoamericana. Fue suyo el papel de embajador de letras que pudo realizar incansablemente con el apoyo de amigos y colegas fuera

y dentro de las instituciones como, en primer lugar, en las tres editoriales que han publicado sus ediciones cuidadosas de novelas y antologías de ensayos y de poesía: Reclam-Verlag de Leipzig y las editoriales Aufbau y Volk und Welt en Berlín. La lista respetuosa de estas ediciones suyas que en su mayoría daban acceso por primera vez en lengua alemana a escritores y poetas de España y de América Latina —también de Portugal y de Brasil— consta p. e. de Rafael Alberti, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Luis Buñuel, Ernesto Cardenal, Rubén Darío, Carlos Fuentes, Federico García Lorca, Gabriel García Márquez, Diego de Landa (con su *Relación de Yucatán*), Carlos Monsiváis. Este eminente trabajo de transmisión y de recepción intelectual no hubiera sido posible sin la participación y ayuda de excelentes traductores que CR ha sabido asociar a sus proyectos. De este equipo quiero nombrar en primer lugar a su compañera Gerda Schattenberg, al inolvidable Erich Arendt, a quienes los alemanes deben sus traducciones de Neruda y Góngora, y a Fritz Rudolf Fries, fieles *compagnons de route* de CR en sus quehaceres de embajador intercultural.

Metamorfosis fue todo este trabajo en muchos sentidos. Así es que no por acaso CR presentaba la *Antología de poesía española moderna* que Reclam publicó en el año 1968 con un verso de Federico García Lorca titulado *Metamorfosis del clavel*.

Y el *duende ovidiano* seguía disturbando y perturbando los sueños de CR. Así que a finales de nuestros años sesenta publicó en *Sinn und Form*, revista de la Academia de Artes, un largo ensayo sobre su visión de la *Cultura de la Contra-Conquista en América Latina* bajo el título significativo *Metamorfosis de un descubrimiento* (!). Este ensayo con tintes de manifiesto fue en Alemania una de las primeras contribuciones de una deconstrucción del eurocentrismo cultural *avant la lettre* en este terreno, movido, diría yo, por este *duende ovidiano* que me complazco en identificar aquí en la persona y en la obra de CR. En este ensayo CR tomaba como punto de partida —como *Fluchtpunkt*— el famoso capítulo *Des Coches* que forma parte de los *Essais* de Montaigne. Y de ahí la vuelta durante los años setenta, mientras CR colaboraba en un proyecto que el maestro Werner Krauss dirigía en la Akademie der Wissenschaften en Berlín, vuelta entonces hacia la cultura de la época de la Ilustración para analizar en detalle (y a partir de documentos archivísticos descubiertos por él) los caminos intelectuales y culturales que seguía el *espíritu de las luces* entre Europa y América.

Si lo veo bien, es el gran ensayo que escribía CR sobre la *Begriffsgeschichte* de la noción *Ilustración* en el siglo XVIII español (¡es el primer trabajo sobre el tema!) que le

ayudó para darle a su *duende ovidiano* ciertas alas metodológicas, en un sentido que en este momento se desarrollaba como una nueva teoría y metodología de la historiografía. A partir de estas experiencias en materia de historia semántica fue casi un compromiso natural que firmamos con un apretón de manos cuando CR aceptó con alegría escribir estos tres ensayos para el diccionario *Ästhetische Grundbegriffe* en siete tomos (*Diccionario de nociones estéticas*) en los cuales analiza los conceptos magia/mágico, exótico/exotismo y primitivo/primitivismo. Todos han sido publicados en los tomos 3 y 4 de este diccionario donde ustedes pueden seguir los pasos de nuestro peregrino, y comprobar si están a la altura de las andanzas y aventuras de la *scientific community*.



Carlos Rincón (Colombia, 1937 - Alemania, 2018)

Fuente: Archivo personal de Gerda Schattenberg

A mí me queda agradecerte, amigo Carlos, y presentarte mis votos para que continúes echando puentes entre ambos mundos, configurando otra historia más del porvenir a cuya visión podamos tal vez añadir en esta ocasión de tu jubilación nuestro júbilo y regocijo, en vista de otras metamorfosis que espero van a surgir, imaginadas por el *duende ovidiano* de tu taller.

ARTÍCULOS MISCELÁNEOS
MISCELLANEOUS ARTICLES

EXPERIMENTACIÓN Y REPRESENTACIÓN EN LA NOVELA COLOMBIANA ACTUAL: JUAN CÁRDENAS, MARGARITA GARCÍA ROBAYO Y JUAN ÁLVAREZ*

EXPERIMENTATION AND REPRESENTATION IN THE CONTEMPORARY COLOMBIAN NOVEL: JUAN CÁRDENAS, MARGARITA GARCÍA ROBAYO AND JUAN ÁLVAREZ

Andrea Torres Perdigón¹

* Una primera versión de este texto fue leída como conferencia en el evento "Narrar en Colombia y en Argentina hoy", realizado el 12 de noviembre de 2019 en la Universidad de Granada, en Granada, España.

Cómo citar este artículo: Torres Perdigón, A. (2021). Experimentación y representación en la novela colombiana actual: Juan Cárdenas, Margarita García Robayo y Juan Álvarez. *Estudios de Literatura Colombiana* 48, pp. 135-152. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n48a09>

¹ <https://orcid.org/0000-0003-2539-4766>
andreatorrespa@gmail.com
Pontificia Universidad Javeriana, Colombia

Resumen: Este artículo analiza tres textos de autores colombianos contemporáneos: *Los estratos*, *Lo que no aprendí* y *La ruidosa marcha de los mudos*, de Juan Cárdenas, Margarita García Robayo y Juan Álvarez, respectivamente. Por medio del análisis de características de las novelas, el artículo explora la relación entre rasgos de lo que llamamos representación, en el sentido de unos referentes sociales e históricos reconocibles, y otros de lo que identificamos como experimentación en procedimientos formales singulares de cada novela. Proponemos que esta tensión permite pensar de otras maneras los discursos sobre esos mismos referentes reconocibles de la historia y del contexto colombiano contemporáneo.

Palabras clave: Juan Cárdenas; Margarita García Robayo; Juan Álvarez; novela colombiana; política de la literatura.

Abstract: This article analyses three novels of Colombian contemporary authors: *Juan Cárdenas*, *Margarita García Robayo* and *Juan Álvarez*. Through the analysis of some characteristics of the novels *Los estratos*, *Lo que no aprendí* and *La ruidosa marcha de los mudos*, the article explores the link between what we call representation, in the sense of some recognizable social and historical referents, and what we identify as experimentation, e. g. formal and singular procedures of each novel. We suggest that this tension allows us to think in a different way discourses about those same recognizable referents of Colombian history and contemporary context.

Keywords: Juan Cárdenas; Margarita García Robayo; Juan Álvarez; Colombian novel; politics of literature.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 13.08.2020

Aprobado: 26.10.2020

Publicado: 18.12.2020

Copyright: ©2021 *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/)



Siete mil hombres en tres meses, [*sic*] depusieron odio, zanjaron cuentas con la guerra, el hambre y la justicia, y saliendo de madrigueras, cuevas y refugios dieron acto de fe: aquí tienen las armas, ya no peleamos más, fue la promesa contra lo prometido del gobierno; que quién sabe por qué ordenó una masacre campesina año y medio más tarde, en el Tolima, y en el cincuenta y cinco declaró Zona de operaciones militares a Villarrica, Carmen de Apicalá, Icononzo, Cunday, Pandi, Cabrera y a todo el Sumapaz, y comenzó a invadir, a asesinar, a destazar, a violar, a torturar, a provocar presiones, desalojar a la gente de su tierra, incendiar, bombardear
Albalucía Ángel (1975, p. 301).

Apuntes sobre la tradición colombiana

La historia de Colombia en el siglo xx y lo que llevamos del XXI está profundamente permeada por un conflicto armado interno prolongado, por acontecimientos múltiples y complejos de una violencia muy fuerte y a la vez heterogénea (tanto en sus formas como en sus actores y víctimas), y también por una desigualdad social exacerbada. Estas características, además de otra serie de aristas complejas de la historia colombiana, no han sido ajenas a la producción de los textos literarios. La tradición narrativa colombiana, en especial del siglo xx y XXI, contempla autores y textos que se han relacionado con esa historia de maneras diversas. Veamos brevemente algunas de ellas.

Por un lado, tenemos autores que dialogan intensamente con esas condiciones históricas al usarlas como referente de las ficciones o de lo que se ha llamado “novela testimonial” (testimonio sobre las violencias, sobre el conflicto armado, pero también sobre pugnas políticas y sociales de varias épocas). Por ejemplo, la autora de nuestro epígrafe, Albalucía Ángel (1939-), ha sido leída en esa clave, específicamente con respecto a lo que se conoce como época de La Violencia (1946-1958) en su novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975). Por otro lado, tenemos a quienes poco mencionan esas condiciones en términos referenciales (es decir, que sus textos casi no aluden a estas situaciones o a los distintos acontecimientos históricos nacionales dentro de sus temas). R. H. Moreno-Durán (1946-2005) podría fungir de ejemplo de este tipo de narrativa, aunque también algunos textos de Pablo Montoya (1963-) como *Tríptico de la infamia*. Pues bien, este artículo busca una tercera forma de relación entre los textos narrativos y la historia colombiana. Por fuera del ámbito del testimonio o de una escritura referencial de la historia, y más allá de la constatación de la ausencia de temas históricos y políticos nacionales en ciertos autores, buscamos acercarnos a la narrativa colombiana contemporánea a partir de una tensión productiva entre la representación del mundo histórico y social, por un lado, y la experimentación con

las formas literarias, por otro. Aunque todo el texto girará en torno a estos dos puntos, de manera esquemática podemos anunciar que por *representación* entendemos unos referentes sociales e históricos que son reconocibles en los textos, y con *experimentación* nos referimos a procedimientos formales singulares de cada novela. Si se quiere, la *representación* también tiene que ver aquí con la afirmación clásica de Erich Auerbach (1950) en la que “la interpretación de lo real por la representación literaria o ‘imitación’” (p. 522) se vincula con varias formas del problema del realismo. Como lo explica Marina Mackay (2011), “Three main features constitute realism here: the mixing of styles, from the high literary style to ordinary demotic language; the serious treatment of the everyday lives of the ordinary, un-aristocratic masses; the embedding of those ordinary lives in their very specific social and historical contexts” (p. 12). En este caso, los dos últimos rasgos tienen que ver con lo que identificamos como *representación* también: la alusión a la vida cotidiana de las masas y el hecho de enmarcarlas en contextos sociales e históricos específicos.

En esta medida, la relación entre la historia colombiana y los textos literarios será explorada a partir de novelas contemporáneas que, como procuraré argumentar, experimentan con las formas para repensar esa historia o para imaginar distintos presentes. Esto no implica que el contexto histórico colombiano emerja como el único tema central de estos textos contemporáneos, sino que estos proponen unas formas distintas al mero código referencial para pensar y leer la historia colombiana y nuestro presente globalizado. Proponemos primero dos aclaraciones sobre el problema entre la *experimentación* y la *representación*, para luego entrar en la exposición de tres textos colombianos contemporáneos y, por último, al análisis de algunas de sus formas para representar y experimentar. El propósito es proponer una lectura de esos dos polos de la producción literaria a través del análisis de procedimientos formales concretos de las tres novelas, a partir de un enfoque inspirado en los procedimientos propuestos por Tynianov (1969), como se aclarará más adelante.

¿Por qué hablar de experimentación y representación?

El hecho de tener una historia violenta y confusa no es una característica exclusiva de la tradición colombiana: es, más bien, uno de los rasgos que, además del pasado colonial, comparten varios de los países hispanoamericanos o incluso del sur global, aunque con singularidades marcadas. En esta medida, ¿no podrían todas las literaturas nacionales

leerse desde esta tensión entre experimentación formal y representación histórica o social? Quizá sí, por lo menos en cierto tipo de textos que exploran dimensiones creativas frente al canon o que son poco repetitivas de fórmulas narrativas fácilmente comercializables. Sin embargo, hay tres aclaraciones que cabe hacer vinculadas al caso colombiano y que le darían pertinencia a esta forma de leer esta narrativa contemporánea.

La primera aclaración consiste en que hay una tradición de textos narrativos que han experimentado con las formas e insistido en contenidos históricos o situaciones sociales concretas. Textos canónicos como *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, o *El otoño del patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez, manifiestan ese trabajo simultáneo entre las formas experimentales en la escritura y la búsqueda de una reflexión —más que la mera representación— sobre el genocidio cauchero a comienzos del siglo xx en la Amazonia, en el caso de Rivera, y sobre la figura del dictador latinoamericano y su soledad en el poder, en el caso de García Márquez. La misma Albalucía Ángel (1975) puede ser leída desde esa tensión entre experimentación y representación, puesto que se mueve entre el registro infantil e íntimo de su personaje principal y el registro casi periodístico en la narración del Bogotazo, de las masacres posteriores y del surgimiento de las guerrillas. También es notorio el uso frecuente del discurso indirecto libre con marcas diatópicas explícitas, además de un manejo temporal que busca imitar la configuración errática de los recuerdos de la infancia, en lugar de una reconstrucción aparentemente objetiva de la historia colombiana desde 1948 hasta los años setenta. Estos ejemplos son muestra de una tradición narrativa colombiana que ha elaborado esa tensión entre la experimentación formal y la representación del mundo social o histórico, tensión que en cada caso ha permitido la creación de novelas muy diversas. Esta tradición implica que el problema que tratamos aquí no es nuevo ni ha emergido en el vacío, sino que conversa con textos del canon y con las distintas maneras en las que se ha pensado dentro de la narrativa colombiana.

La segunda aclaración es que la historia colombiana sigue en disputa. En esta medida, se trata de una historia muy vigente, puesto que aún hay actores que se disputan la realidad de ciertos acontecimientos o que buscan ocultar lo que se sabe acerca de otros. Esto implica que no se está ante una historia ya analizada y digerida *a posteriori*, con un proceso colectivo de creación de memoria histórica, sino ante un forcejeo en torno a cómo se cuenta esa historia y quiénes la cuentan. Y esto ocurre con procesos desde la Independencia hasta la historia más reciente del conflicto ar-

mado que trató de reconstruir el Grupo de Memoria Histórica, al menos hasta antes de la llegada en 2018 del gobierno de ultraderecha actual. Además de esa disputa por la historia, hay condiciones sociales de desigualdad que son actuales y que afectan la vida cotidiana de los colombianos hoy (más aún en el contexto de la pandemia por COVID-19). Así, las condiciones sociales están presentes y visibles en las discusiones públicas y académicas en la sociedad colombiana contemporánea, aspecto que también explica por qué la representación en la novela contemporánea es un tema relevante para los estudios sobre literatura colombiana.

La última aclaración tiene que ver con por qué hablar de experimentación y representación, pero ya no solo desde el contexto colombiano. En este caso, nos parece que las reflexiones teóricas sobre la literatura pasan por un momento particularmente referencial, es decir, en el que se privilegian los referentes culturales e históricos. Recientemente, y después del descrédito de movimientos posestructuralistas y su fuerte vínculo con el lenguaje y con el giro lingüístico,¹ parece que estuviéramos ante un reclamo por la vuelta a lecturas referenciales de los textos: el dominio de textos hipernarrativos (como si fuesen más referenciales que otros), el auge de los textos autobiográficos y de su estudio,² la reivindicación de la no ficción,³ entre otras manifestaciones, podrían dar cuenta de esta orientación.⁴ Desde el interés por los objetos y las presencias —como en el caso de Gumbrecht (2004)—⁵ hasta la fuerte influencia de los estudios poscoloniales y decoloniales, al menos en la academia latinoamericana-

¹ Ese descrédito se observa en el abandono del abordaje de los textos en términos de lenguaje o estéticos, a favor de análisis que reivindican más los espacios sociales, identitarios y culturales. Como lo señala Eduardo Becerra Grande (2015): “las nuevas discusiones parecen apuntar sobre todo a problemas situados más allá del terreno estrictamente estético: como la función de la literatura dentro de la textura cultural del presente o incluso su validez como categoría o disciplina a la hora de analizar el espacio social y de actuar dentro de él” (párr. 1).

² Como lo muestra el estudio de Julia Érika Negrete Sandoval (2015), quien busca no tanto estudiar la autobiografía, sino “sopesar su estado tanto en la producción literaria hispanoamericana de las décadas de 1960 y 1970, como en el marco de las teorías que se gestaron por los mismos años y que propiciaron la creación de la autoficción, modalidad genérica que marcó el impase en los estudios autobiográficos actuales” (p. 222).

³ Piénsese en el caso de autores como Héctor Abad Faciolince, en el caso colombiano.

⁴ Cuando hablamos de textos hipernarrativos nos referimos a novelas en las que prima la anécdota —e incluso la proliferación de anécdotas y eventos—, por encima de otros rasgos menos lineales. En el escenario colombiano, podemos dar el ejemplo de autores como Juan Gabriel Vázquez.

⁵ De manera resumida, Gumbrecht (2004) propone superar el signo como elemento de reflexión para las humanidades en lo que llama el estudio de efectos de la presencia: “Now what would it mean —and what would it take— to put an end to the age of the sign? What would it mean —and what would it take— to end metaphysics? It can certainly not mean that we abandon meaning, signification, and interpretation. [...] it would mean to try and develop concepts that could allow us, in the Humanities, to relate to the world in a way more complex than interpretation alone, that is more complex than only attributing meaning to the world” (p. 52).

na, estamos en un momento que trabaja los textos literarios desde su referencialidad frente a contextos o situaciones específicas: en esta medida, en ocasiones se contempla como un objeto de estudio sin mediaciones, es decir, como si los textos trataran problemas históricos como una comunicación directa y transparente. El hecho de emplear contextos históricos o referenciales para la narrativa parece un valor literario en la actualidad, así como representar gestos de resistencia social o política, o recrear voces que históricamente han sido silenciadas, en sintonía con ciertos paradigmas contemporáneos de las ciencias sociales. En este contexto, es importante poner en diálogo esos valores de lo referencial, que aquí llamaremos representación de lo social o de lo histórico, con una noción tal vez benjaminiana de la forma, es decir, con las transformaciones y experimentaciones formales que ocurren en ciertos textos y que determinan una relación particular entre lo político y lo literario, o más bien, una política literaria, como la ha planteado Jacques Rancière (2010).

Benjamin (2009) propone una forma en la que siempre está presente la relación con la producción y con el hecho de que “el tratamiento dialéctico de los varios problemas literarios, [...] no sabe qué hacer con las cosas aisladas: obra, novela o libro. Tiene que integrar a cada cosa en conexiones sociales que estén vivas” (p. 299). De esa manera, los textos entendidos como producciones están siempre vinculados con sus contextos, pero su modo de intervención está en la técnica, concepto que “representa el punto de partida dialéctico para así superar la contraposición estéril que se da entre forma y contenido” (p. 300). La técnica literaria permitiría pensar en otras maneras de relación entre lo político y lo literario.

Por su parte, Rancière (2010) plantea su propuesta de una política literaria que se da por medio de los propios rasgos y formas literarias, y no en sus contenidos referenciales (sean políticos o históricos) o en las posturas de los escritores. Es en sus modos de escritura y en sus formas que la literatura tiene una política propia: “La expresión ‘política de la literatura’ implica entonces, que la literatura interviene en tanto que literatura en ese recorte de los espacios y los tiempos, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido” (p. 16). Los textos literarios, a través de sus formas, intervienen en ese reparto de lo común.

Ante un giro teórico y crítico hacia lo referencial y lo no mediado, es decir de análisis que no se centran propiamente en los textos, sino en sus temas y en la relación de estos con problemas sociales y culturales, queremos explorar la tensión entre la

representación y la experimentación, es decir, entre la referencialidad histórica y social y su diálogo tenso con la mediación de las formas literarias. Entendemos aquí la experimentación ligada a lo que ya los formalistas rusos identificaban con los procedimientos, en el sentido de una característica del estilo o una forma de escritura dada que se puede mecanizar y, por ende, reproducir posteriormente. Tynianov estudia estos procedimientos de manera especial en la parodia:

La esencia de la parodia reside en la mecanización de un procedimiento definido, mecanización perceptible solo en el caso en el que, evidentemente, el procedimiento sobre el cual se ejerce es conocido. Así la parodia cumple un doble objetivo: 1) mecaniza un procedimiento definido, 2) organiza una materia nueva que no es otra que el antiguo procedimiento mecanizado (Tynianov, 1969, p. 74, traducción propia).

Hay procedimientos que se pueden mecanizar —y en ese caso producen la parodia—. De ahí tomaremos la idea del procedimiento como una forma que puede o no producir mecanizaciones posteriores en otros autores, pero que es una forma reconocible en los textos.

Esta exploración la proponemos en tres autores contemporáneos: Juan Cárdenas (1978-), Margarita García Robayo (1980-) y Juan Álvarez (1978-). En particular, abordaremos una novela en específico de cada uno de ellos: *Los estratos* (2013), *Lo que no aprendí* (2014) y *La ruidosa marcha de los mudos* (2015), respectivamente. Se trata de textos de reciente publicación, y en esa contemporaneidad reside parte de su interés; sin embargo, además de ser contemporáneos, en estas tres novelas se trabaja el problema de las formas literarias y, a la vez, se piensa en las configuraciones de lo histórico y literario en el contexto colombiano. A continuación, explicaremos de qué maneras.

Presentación de *Los estratos*, *Lo que no aprendí* y *La ruidosa marcha de los mudos*

En *Los estratos* tenemos a un personaje principal que pertenece a una clase social acomodada en la ciudad de Cali. De hecho, este personaje hereda una fábrica de gelatina de su padre, aunque la empresa entra en quiebra a medida que avanza la novela. La vida aparentemente estable y acomodada de este personaje clínicamente depresivo se va desarticulando poco a poco, a medida que inicia la búsqueda de una nana que desapareció abruptamente en su infancia. Mientras se ocupa de la reconstrucción de ese recuerdo que lo persigue y de la búsqueda de su nana, la empresa quiebra, se separa de su esposa, y todo empieza a girar solamente en torno a su bús-

queda. Esta implica, en una estructura parcialmente análoga a la de *La vorágine*, un viaje hacia el puerto en el que recuerda una escena con la nana, y el posterior ingreso a la selva con la guía de un supuesto detective que es indio, para llegar al encuentro con una comunidad de negros y la identificación con ellos. Aunque sabemos que se desarrolla entre Cali y Buenaventura, por menciones ocasionales al puerto y al paso de la cordillera occidental, el narrador principal no menciona los nombres propios que tienen que ver con el mundo narrado de la novela: ni de personajes ni de lugares. Como lo dirá el mismo narrador y personaje, “Tal como me cuesta a mí pronunciarlo, mi nombre y todos los demás nombres. No puedo decir nombres. Algo no me deja” (Cárdenas, 2013, p. 127). Parte del trabajo de Cárdenas aquí tiene que ver con ese uso de los nombres comunes para referirse a todos los elementos de la narración. En una entrevista con María Paulina Ortiz (2014), Cárdenas aclara esa elección y la de la mención explícita a *La vorágine*: “Pensé: qué pasa si no incluyo nombres propios, pero pongo uno solo. Sobre todo quería dejar clara la alusión a ese libro que me parece importantísimo, increíble y que, si te fijas bien, es otro de esos grandes libros sobre el idioma, sobre la lengua” (párr. 14). De ahí queda reiterado el papel relevante del clásico de José Eustasio Rivera en *Los estratos*, y la conciencia en torno al uso de nombres comunes y a la omisión de nombres propios. La psiquiatra, el indio, la comunidad de negros, la nana, la esposa, la modernita: estos son algunos ejemplos de esa nominalización. De esta manera, una lectura exclusivamente individualizante o subjetivista de una búsqueda “personal” en esta novela quizá sea poco pertinente, como lo explicaremos más adelante.

Por otro lado, el título alude a tres dimensiones de los estratos: la geológica, que aparece en las tres partes de la novela (“Falla”, “Sedimento”, “Temblor”) como un movimiento por distintas capas; la subjetiva, a medida que el personaje inicial se va transformando y reconstruyendo por medio de la búsqueda de su recuerdo y de su encuentro con las poblaciones negras que termina en una toma de remedio (o de yagé); y la que alude a las clases sociales: es común en Colombia usar una acepción de la palabra “estratos” para referirse a las condiciones socioeconómicas de las personas (de hecho, y por inverosímil que parezca para ciudadanos de otros países, las ciudades tienen números que determinan el estrato socioeconómico: hay barrios estrato uno, dos, tres, cuatro, cinco y seis). En esta medida, coincidimos con Catalina Quesada (2017) cuando describe la estructura de la novela:

Compuesta de tres partes —“Falla”, “Sedimento” y “Temblor”—, la novela *Los estratos* recurre a la metáfora geológica para explorar los entresijos de la sociedad colombiana contemporánea a distintos niveles, a la vez que el narrador indaga en los estratos de su propia conciencia, sus recuerdos y su pasado (p. 168).

Con respecto a esta interpretación, solo añadiremos que esa metáfora geológica implica que tanto la dimensión subjetiva como la social se exploran como estructuras que se van reconfigurando a medida que el narrador las va atravesando casi como capas o, mejor, mientras que él se va desdibujando para luego rearmarse de otra manera en ese tránsito. Solo cabría insistir en que la exploración del personaje y narrador de su propia conciencia y el contacto con distintas clases sociales (vinculadas al problema racial también) van de la mano, al menos en un primer momento: la metáfora geológica permite unir las dimensiones subjetiva y social.

En esta novela, el personaje principal sale de su ámbito cómodo y burgués (estrato seis colombiano), como todo heredero de empresario, hacia el peregrinaje en ámbitos sociales marginados y pobres, para culminar en el encuentro con la comunidad negra del Pacífico colombiano, una de las más pobres de todo el país. Hacia el final, la identificación del personaje con esa comunidad (la de su nana perdida) es explícita: “Y yo pienso rabioso, casi mascullo que no nos mata nadie, no nos pueden matar, no pueden, por mucho que intenten acabar con nosotros. A nosotros nos protege el diablo. A nosotros no nos mata ni el putas” (Cárdenas, 2013, p. 200).

Por su parte, en *Lo que no aprendí*, García Robayo relata dos historias (que parecen ser una) vinculadas por medio de dos partes. La primera parte cuenta la historia de Catalina, un personaje que narra episodios de su infancia en Cartagena de Indias en 1991, año de la Constitución Política actual de Colombia. Tales episodios están relacionados con su padre y un misterio que lo rodea debido a cierto ocultismo, además de contar con escenas ambiguas en torno al despertar sexual con Aníbal, un personaje adulto, posiblemente abusador. También encontramos escenas cotidianas de las vacaciones de Catalina con sus dos hermanas y su hermano menor, su madre y Mery, la empleada del servicio. La segunda historia es la de una narradora que pareciera ser la misma Margarita García Robayo en una versión autobiográfica. Cuenta el momento de su vida adulta en Buenos Aires en el que se entera de la muerte de su padre y decide escribir una novela relacionada con su familia. Elige un nombre para su protagonista, que será el de Catalina, de manera que esta segunda parte parece una suerte de texto metaficcional sobre la escritura de la primera. El asunto es que ni la

narradora ni el personaje principal parecen ser las mismas en las dos partes; de ahí que hablemos, por el momento, de dos historias dentro de una misma novela.

Por otra parte, el título alude explícitamente a la novela misma. Como le dice la madre a la narradora adulta al final de la novela, “si no te gustan mis recuerdos, empieza a juntar los tuyos; y si tampoco te gustan esos, cámbialos, y así; es lo que hacemos todos. Le contesté, todavía llorando: yo no sé hacer eso. Y ella: entonces aprende” (García Robayo, 2014, p. 182). La novela sería entonces la historia de aquello que no se aprendió, es decir, a juntar o recrear recuerdos, en este caso, de la infancia y de ese momento tan crucial del país (por la Constituyente, pero también por la violencia y la presión en la política de los carteles del narcotráfico de Medellín y de Cali).

Ahora bien, el aprendizaje del manejo de los recuerdos emerge explícitamente en la segunda parte como un tema de la escritura, sin que la narración de la primera historia corresponda del todo con ese intento de escritura terapéutica sobre la infancia y el recuerdo. En cualquier caso, la lectura aislada de las partes generaría dos historias autónomas, casi como relatos separados; sin embargo, su lectura conjunta como una misma novela hace que la lectura de las dos partes se haga más compleja: no parece tratarse solo de un relato sobre la infancia en la Cartagena de los años noventa, en el primer caso, ni tampoco de las confesiones autobiográficas de una escritora adulta expatriada en Buenos Aires, en la segunda. La estructura de esta novela implica una lectura de conjunto, de modo que las dos historias o versiones chocan y se contradicen en diversos puntos: de ahí el gesto relevante de leerla como *una* novela y no como dos historias autónomas. Se trata de un texto que se construye a partir de esa yuxtaposición entre dos historias que trabajan sobre un mismo referente, pero que chocan y se contradicen, para subrayar lo que no se aprende por medio del relato.

Por su lado, en *La ruidosa marcha de los mudos*, Juan Álvarez trabaja un género literario que parecería denostado hoy en día: la novela histórica. Se trata de un texto que recrea de manera singular varios episodios de la declaración de Independencia en el Virreinato de la Nueva Granada, en 1810, y de lo que después se conoció como la “patria boba”, es decir, el periodo hasta 1815 que termina con el sitio de Cartagena y el inicio de la sangrienta reconquista (o Régimen del Terror) a cargo de Pablo Morillo (conocido como el Pacificador), quien llega a Bogotá en 1816.

La novela construye episodios que van desde 1808 a 1816 en torno a un personaje mudo y de la clase popular, José María Caballero Llanos. A raíz del diario

histórico del José María Caballero real, *Días de la Independencia*. En *La Patria Boba*, y de la ficcionalización de las páginas arrancadas acerca de la declaración de la Independencia, Álvarez narra, en diez capítulos, episodios de la vida de este personaje negociante, mudo y ayudante de los criollos de la declaración de 1810. Esa vida ficcional de quien no tiene voz está involucrada con los criollos poderosos que participaron en el proceso de Independencia y a la vez con la chichería de su familia, en especial de su madre y de su hermana adoptiva, la india Nicolasa. Es así que un personaje funciona como una bisagra entre los criollos históricos con poder —como Camilo Torres y Francisco José de Caldas—, o quienes pensaron en una revuelta social real —como José María Carbonell, conocido como “el Chispero de la Revolución”— y personajes populares que aparecen recreados en el ámbito de la chichería, lugar de encuentro popular en la época.

El título de la novela alude a la mudez del personaje, pero al mismo tiempo al trabajo con una novela histórica más cercana a personajes populares que a una imagen mitificada y solemne de los próceres de la Independencia en Colombia; es decir, más próxima al ruido de los humildes. Progresivamente, desde la mirada del personaje mudo, Álvarez va avanzando hacia la decepción ante los próceres y la evaluación de esa historia desde la perspectiva de personajes populares y comunes. Como lo plantea el narrador hacia el final, a propósito de la decepción frente a los criollos,

Esa noche borracha, después de conocer detalles, Caballero regresa abatido a la casa de los suyos, con el disfraz de fe a medio poner y la sensación de que esas humillaciones sometidas, de que esas súplicas actuadas por los otrora líderes criollos, señores nobles a los que de cerca había servido y vocales del bando por el que había arriesgado, eran un asco imposible (Álvarez, 2015, p. 207).

Hasta aquí la presentación de la historia, la estructura y el tono de las tres novelas. Como vemos, se trata de temas distintos: una búsqueda aparentemente íntima y personal que termina con un encuentro en la selva con comunidades negras, en *Los estratos*; una reconstrucción de recuerdos personales ficcionalizados a partir de la imagen misteriosa y ausente del padre, en un marco general de Cartagena en la época de la Constituyente en los años noventa en Colombia, en *Lo que no aprendí*; y una ficcionalización de episodios de la “patria boba” en el siglo XIX a partir de un personaje de la clase popular mudo, en *La ruidosa marcha de los mudos*. Ahora bien, ¿en qué rasgos podemos ver la tensión entre experimentación y representación en estas tres novelas contemporáneas?

Formas de experimentación y representación

Veamos algunos de los puntos que pueden dar luces al respecto. En el caso de la novela de Cárdenas, la representación emerge especialmente en la narración de condiciones sociales precisas durante el viaje del protagonista a través de los distintos estratos. A pesar de prescindir de los nombres propios de los personajes y los lugares, es identificable el referente al que se alude y el tipo de problemática que se describe. Además, el narrador evalúa con frecuencia la situación social de los personajes que va encontrando. Al llegar a lo que, deducimos, es Buenaventura, por ejemplo, menciona la música que se escucha desde afuera y dice:

La música. La maldita música es lo peor. Todas las canciones hablan de despecho, de amor no correspondido, de abandono y entonces me descubro pensando que esta gente habla de amor para no decir mierda, habla de amor para no decir hambre, habla de amor para no decir puta vida, mi casa se hunde, no tengo trabajo, no tengo en qué caerme muerto (Cárdenas, 2013, p. 155).

Como vemos, hay una representación de un lugar de enunciación particular de este personaje con respecto a la gente que lo rodea. Su lugar es el de un hombre blanco, de clase acomodada que está en condiciones muy diferentes a las que va a encontrar en los personajes que habitan en Buenaventura y en la selva. Esto se reconoce en sus juicios y en la descripción que hace de los espacios y de los otros personajes. Hay una representación de ese lugar de enunciación sin el cual la crítica social de la novela pasaría inadvertida. Pero además de esa representación tanto del lugar de enunciación del narrador como de las condiciones sociales de los distintos personajes —desde los machotes empresarios hasta la comunidad negra—, hay tres formas experimentales que nos parecen relevantes.

En primer lugar, está la desarticulación de un relato aparentemente intimista al inicio que se va rearticulando progresivamente en una experiencia colectiva de la desigualdad social. En otras palabras, en lugar del relato de la depresión de un burgués citadino y el derrumbe de su subjetividad, tenemos el acercamiento progresivo a una experiencia comunitaria, después de la quiebra económica y la ruptura social que supone su separación.

En segundo lugar, tenemos un uso de voces distintas al cerrar cada parte, voces que hibridan ideolectos del Pacífico colombiano, imitando la oralidad, con mensajes viejos de prensa. También hay unos capítulos oníricos que mantienen la inconclusión del relato. Aunque en la interpretación de Quesada (2017), “La destacada presencia

de lo onírico contribuye, igualmente, a que el lector tenga una cierta sensación de asfixia ante ciertos pasajes inextricables que tienen, sin embargo, una fortísima carga ideológica” (p. 173), no consideramos que lo onírico esté exclusivamente vinculado a lo ideológico o, si lo está, su expresión no es discursiva ni aleccionante. Desde nuestro punto de vista, esas voces mantienen cierta apertura de la narración, puesto que son codas, pero no conclusiones, desenlaces o explicaciones, y ahí está su carácter experimental. Como lo dirá Cárdenas en otro texto a raíz de una experiencia pedagógica posterior en el Pacífico colombiano, “El río no se calla nunca. No se puede hacer callar al río” (Cárdenas y Álvarez, 2019, p. 129). Lo onírico tampoco se calla, pero no culmina en una explicación discursiva e ideológica, sino que entra a abrir ramas del relato principal, pero que no se cierran ni se concluyen, sino que confluyen (como en la imagen del río). Esa confluencia hace parte de la exploración de las formas asociadas a esos estratos subjetivos. En otras palabras, lo onírico puede ser ideológico también, sin que se presente en la novela en una versión reducida a lo discursivo y abiertamente pedagógico: es otra voz y otra forma literaria que se explora tanto en su cara delirante como ideológica.

Por último, está el uso desviado de dos géneros: el policial, cuando el detective indio parece apoyar la búsqueda de la nana, y el de novela psicológica, al encontrar la tumba de la que posiblemente fue la nana perdida. En esta medida, ni se resuelve la intriga de la “investigación” ni el encuentro con el hijo de la nana resuelve ningún trauma o la culpa de clase del protagonista. El cierre de estos asuntos se da solo en el encuentro con la comunidad, pero no como resolución o explicación: simplemente como un final que interrumpe el relato de la culpa individual.

En el caso de García Robayo, la representación es visible en el uso de referentes históricos concretos de 1991 y de la cultura popular de la época. Ahora bien, esos eventos parecen ser un marco accesorio de la historia de Catalina, no el centro de la narración. En este caso, es el relato familiar el que va a ocupar un espacio central. Sin embargo, en él también es clara la función referencial de ciertos comentarios clasistas de la madre del personaje, como en este episodio en el que leemos su discurso directo: “Es la última vez que te lo advierto: como te vuelva a encontrar oyendo conversaciones ajenas te reviento a gaznatazos. No soporto más esa bendita manía, pareces una muchacha del servicio” (García Robayo, 2014, p. 72). Aquí es evidente también la representación de cierto lugar de enunciación (un lugar clasista en la costa Caribe),

en este caso familiar y visto desde la infancia, de una señora de clase acomodada que se refiere despectivamente a la clase social de las empleadas domésticas por considerarlas inferiores y de hábitos indeseables (como si el chisme fuese exclusivo de una clase social determinada o de un oficio particular). Hasta aquí los rasgos evidentes de la representación social e histórica.

Ahora bien, quisiéramos destacar dos rasgos de experimentación formal en esta novela. El primero y el más evidente es el desequilibrio y la asimetría de las dos partes y de las dos historias (tanto en extensión como en su narradora). Esta estructura hace que la novela desestabilice dos cosas: el supuesto relato autobiográfico de la primera parte y el supuesto relato metaficcional de la segunda. Al que creemos que es un relato autobiográfico sobre la infancia en la primera parte, se le atribuye el carácter de mera ficción que solo recrea materiales autobiográficos; al que pensamos que es el relato autobiográfico sobre cómo se escribió el primer relato, se le añade el componente metaficcional que pone en duda la responsabilidad de la enunciación (tanto del primer relato como del segundo). Es decir, al estar juntas esas dos partes, lo que se interpretaría como el relato de infancia dentro la novela y la explicación de cómo se escribió ese relato terminan por dejar indeterminada la función de uno y otro relato. Esto deja la novela en un estado de indeterminación con respecto a una lectura de las dos partes.

En esta medida, es una experimentación que violenta tanto la autobiografía como la metaficción, y lo hace dejando abierta la opción de cómo leer el texto en su conjunto; de cómo leer *Lo que no aprendí* como una novela. Esta estructura hace también que quede clausurada la posibilidad de una explicación: es una novela que no busca explicar ni sus episodios ni su construcción y que, incluso cuando lo intenta —como en el episodio del abuso sexual—, mantiene eludida la explicación. Este nos parece un rasgo experimental relevante, puesto que no es frecuente en textos que se enmarcan en contextos históricos y sociales tan definidos.

El segundo rasgo es el movimiento de la narradora en la primera parte. A veces narra de manera simultánea a los hechos (como si fuera Catalina niña presenciando eventos), y otras desde un momento de enunciación posterior a los eventos narrados (como si fuera una Catalina adulta). Técnicamente, a veces la narradora es homodiegética (simulando la niñez dentro del universo narrado) y a veces heterodiegética (simulando la distancia de la adultez). Ninguna de las dos coincide con la narradora de la segunda parte, de modo que este rasgo refuerza el cuestionamiento de la unidad de una sola historia y un

solo relato. Es una novela que se construye a partir de esas inestabilidades en una historia de infancia en principio simple, inestabilidades que nos parecen destacables porque evitan formular una explicación. Precisamente no se aprende, porque no se puede explicar.

Por su parte, en Juan Álvarez tenemos que el rasgo de representación más fuerte tiene que ver con la necesidad de retomar y cuestionar la imagen que se tiene sobre la historia de la Independencia. El texto usa fechas concretas, nombres de personajes históricos y explicaciones del contexto, incluso da cuenta de las condiciones miserables en las que se encontraba el Virreinato de la Nueva Granada hacia 1808. Todos estos son recursos para la representación entendida como referencialidad histórica y social. Por otro lado, la novela expone dos rasgos experimentales que entran a dialogar con esa representación histórica. Primero está la elección —atípica en la novela histórica clásica, aunque quizá menos en la novelas históricas más recientes)— de la perspectiva de los humildes. Toda la novela, si bien gira en torno a episodios conocidos, está construida desde las tensiones entre el pueblo mestizo, los indígenas, las mujeres y los criollos, más que desde una versión maniquea entre los americanos y los españoles. El carácter experimental se ve particularmente en la elección de la mudez como rasgo central para recrear esas tensiones, mudez que se articula con el cuaderno de notas de Caballero Llanos. Si bien este personaje no puede hablar, sí observa y registra lo que ocurre con la marcha de los humildes, marcha que finalmente permite que haya existido esa revuelta de 1810. La reconstrucción de espacios populares como la chichería y de reclamos como los de la india Nicolasa por la promesa incumplida de matrimonio son, en este sentido, fundamentales, puesto que no han sido el centro de las recreaciones históricas. La trama se teje desde un ambiente popular cuya historia no ha tenido tanta difusión y que se construye por medio de la mudez, pero también con la posibilidad de la escritura.

El segundo rasgo es el tipo de lenguaje que construye el narrador: se trata de un registro informal que hibrida léxico y formas de la época con vocablos contemporáneos. Esta hibridación es constante y la podemos ver en pasajes como el siguiente a propósito de la madre de Caballero Llanos, cuando este se inicia como comerciante:

[...] lo reprendió por confundirla en la crianza de otro, que de tanto guerrerito le había salido era pícaro hijueputa. Preguntó por qué. Lloró sus varios no sé. Se acongojó y rezó y finalmente rogó, como lo había hecho siempre de la mano de su marido Mariano, por el buen camino y la distancia con los ladrones eternos de aquel reino malparido (Álvarez, 2015, p. 33).

Este lenguaje híbrido entre lo formal y lo soez, y entre un léxico contemporáneo informal y otro de la época de la Colonia, hace que este narrador tenga un ideolecto propio muy marcado y humorístico en muchos casos. Este es un rasgo experimental que lo aleja inmediatamente de la objetividad de un narrador tradicional de novela histórica. Más que la ficción de una objetividad del narrador, tenemos acceso a la ficción de la sinceridad de sus tonos. Como vemos, incluso en este texto más ceñido a un género específico, como sería la novela histórica, las formas experimentales entran siempre a tensionar un relato que representa una historia y unas condiciones sociales determinadas.

Cierre

Después de este breve recorrido por tres textos colombianos contemporáneos, nos parece relevante insistir en que la representación, entendida como una forma referencial de narrar consensuada y comprensible por todos, es necesaria para hacer inteligibles los problemas que abordan estas novelas. No estamos ante poéticas que defiendan o trabajen desde juegos llamados posmodernistas, desde la experimentación entendida solo como la dimensión lúdica de la comunicación verbal —o como una suerte de solipsismo en la escritura— ni desde la hipernarrativización entendida como la acumulación y yuxtaposición de múltiples historias y anécdotas que se superponen como en películas de acción. Se trata de textos cuyos referentes sociales e históricos (e ideológicos, si se quiere) son reconocibles, y ese rasgo es uno de sus valores literarios. Quizá, ante este tipo de novelas, sea relevante que en un futuro la crítica indague por el funcionamiento de la referencialidad en la construcción de textos comunicables —en una dimensión más cotidiana que literaria—, sin que esto implique una reivindicación de que cualquier historia es literaria ni que todo texto literario deba explicitar sus referentes históricos, ideológicos o políticos para ser valorado literariamente.

Ahora bien, lo que usualmente llamamos representación se mantiene con frecuencia en un orden de cosas y en maneras de nombrar esas cosas que están muy ligados al estado de una situación determinada y a sus formas discursivas. Lo interesante de esta narrativa colombiana contemporánea es que incrusta formas experimentales para que podamos pensar y percibir de maneras distintas y no en los mismos términos en los que una situación se ha pensado, ignorado o reiterado históricamente (sea

la sociedad colombiana contemporánea y su clasismo y racismo determinantes, sea el momento histórico de los años noventa o el proceso de Independencia). Esas formas de experimentación implican salir de los códigos recurrentes y comunes para pensar la historia y el presente de nuestras tradiciones.

En medio de este giro hacia lo referencial que anunciábamos al inicio, es un buen momento para recordar esa política de las formas literarias que ha explorado Rancière (2010) y el diálogo entre representación y experimentación que, creemos, le es indisoluble. De acuerdo con Álvarez en su manifiesto pedagógico acerca de la experiencia en el Pacífico colombiano con la maestría en Escritura Creativa del Instituto Caro y Cuervo, “Intervenir desde el relato no es, no puede ser, escribir historias sobre el agua dulce para que los ciudadanos ‘caigan en cuenta’ de la finitud del recurso. Intervenir desde el relato tiene que ser construir la experiencia de la sed” (Cárdenas y Álvarez, 2019, p. 131). Tal creación de experiencias que aún no han tenido lugar (del todo) pasa por la experimentación con las formas y su relación tensa con la dimensión referencial del lenguaje. Estos textos son literarios y a la vez políticos no solo porque sus referentes sean políticos, históricos o sociales, sino porque en sus formas se construyen maneras distintas de experimentar y pensar en esos referentes, como reclamaba ya Walter Benjamin en 1934. Formas que desacomodan el lugar común sobre la historia, la sociedad y la política colombianas, además de la cultura y la literatura como expresiones asépticas frente a sus propios referentes. Esta incomodidad que aún produce el cruce entre experimentación y representación nos parece fundamental hoy en la tradición colombiana, especialmente en un momento en que nuestro epígrafe —de una novela de 1975— parece escandalosamente vigente en la Colombia de 2021.

Referencias bibliográficas

- Álvarez, J. (2015). *La ruidosa marcha de los mudos*. Bogotá: Seix Barral.
- Ángel, A. (1975). *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Bogotá: Ediciones B.
- Auerbach, E. (1950). *Mímesis. La representación de la realidad en la cultura occidental*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Becerra Grande, E. (2015). De la crítica latinoamericanista: el corto viaje contra sí misma. *Delaware Review of Latin American Studies* 15 (3). Recuperado de <https://udspace.udel.edu/handle/19716/19756>
- Benjamin, W. (2009). El autor como productor. En *Obras* (Libro II, vol. 2, pp. 297-315). Madrid: Abada Editores.

- Cárdenas, J. (2013). *Los estratos*. Cáceres: Periférica.
- Cárdenas, J. y Álvarez, J. (2019). Construir la experiencia de la sed (aproximaciones pedagógicas y políticas a la escritura creativa). *La Palabra* 34, pp. 123-132.
- García Robayo, M. (2014). *Lo que no aprendí*. Barcelona: Malpaso.
- Grützmacher, L. (2006). Las trampas del concepto “la nueva novela histórica”; y de la retórica de la historia postoficial. *Acta poética* 27 (1), pp. 141-167.
- Gumbrecht, H. U. (2004). *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press.
- MacKay, M. (2011). *The Cambridge Introduction to the Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Negrete Sandoval, J. É. (2015). Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea. *De Raíz Diversa* 2 (3), pp. 221-242.
- Ortiz, M. P. (2014). “La violencia en Colombia es una de las mil formas de la desigualdad”. Entrevista con Juan Cárdenas. *El Tiempo* (27 de junio 27). Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14179295>
- Quesada, C. (2017). Juan Cárdenas y la otra tradición. En V. Capote Daz y E. Ángel. *Escribiendo la nación, habitando España* (pp. 167-186). Madrid y Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Ranciére, J. (2010). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Tynianov, I. (1969). Destruction, parodie. *Change* 2, pp. 67-76.

VERDAD Y PERFORMATIVIDAD: LA PERSONIFICACIÓN AMBIGUA EN FERNANDO VALLEJO*

TRUTH AND PERFORMATIVITY: THE
AMBIGUOUS PERSONIFICATION IN FERNANDO
VALLEJO

Xavier Villacreses Benavides¹

* Artículo derivado de la investigación doctoral "Extrapolaciones: ética literaria y discurso crítico en Roberto Bolaño, Ricardo Piglia y Fernando Vallejo" desarrollada en la University of British Columbia, Vancouver, Canadá.

Cómo citar este artículo: Villacreses Benavides, X. (2021). Verdad y performatividad: la personificación ambigua en Fernando Vallejo. *Estudios de Literatura Colombiana* 48, pp. 153-169. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n48a10>

¹ <https://orcid.org/0000-0002-7513-8333>
xavier.villacresesb@gmail.com
University of British Columbia, Canada

Resumen: Este artículo analiza la relación que existe entre el proyecto autorreferencial de Fernando Vallejo y la representación de su persona pública. A través del análisis de su narrativa y su discurso crítico se plantea que su proyecto presenta dos rasgos que no han sido estudiados: una narrativa autobiográfica sostenida sobre un narrador-personaje poco fiable y la identificación ambigua con este personaje en sus apariciones y registros públicos. Se sugiere que esta estrategia creativa opera como una crítica de los efectos de verdad que produce el escritor sobre su recepción en los medios de comunicación.

Palabras clave: Fernando Vallejo; público; performance; discurso; representación.

Abstract: This article analyzes the relationship that exists between Fernando Vallejo's self-referential project and the representation of his public persona. Through the analysis of his narrative and critical discourse, it argues that his project presents two features that have not been studied: an autobiographical narrative sustained on an unreliable narrator-character and the ambiguous identification with this character in his appearances and public records. It is suggested that this creative strategy operates as a critique of the effects of truth that the writer produces on his reception in the media.

Keywords: Fernando Vallejo; public; performance; discourse; representation.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 31.07.2020

Aprobado: 31.10.2020

Publicado: 18.12.2020

Copyright: ©2021 *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/)



El escritor y el público

La literatura de Fernando Vallejo permite a los lectores estudiar de forma ejemplar cómo dentro del proyecto creativo de un escritor pueden interactuar funciones críticas y performativas. El corpus primordial de este trabajo está enmarcado en el discurso crítico de Vallejo recogido en el libro *Peroratas* (2015) y en el material narrativo de la pentalogía de novelas del ciclo *El río del tiempo* (1999);¹ el objetivo es señalar la operación de la personificación en el escritor y cómo trabaja desde el espacio público sobre niveles ficcionales y no ficcionales a la vez para producir un efecto de incertidumbre en la audiencia; para esto se explora en este ensayo la construcción del personaje de Fernando Vallejo, su relación con el concepto de verdad y el sentido de sus estrategias públicas de presentación.

Entiendo al *discurso crítico* como una función valorativa cuyo propósito es la construcción y divulgación de ideas sobre la literatura o relacionadas con esta de forma directa o indirecta que permitan establecer un juicio sobre ella o sobre la figura del escritor, la cual aparece sobre todo en artículos, discursos o entrevistas. Por su parte, entiendo como *personificación* a las acciones performativas que realiza un escritor para representar su papel como tal ante una audiencia con cierta regularidad y que permite influir de alguna manera sobre esta al comunicar por medio de ellas su posición social.² En este caso hago referencia a la capacidad consciente o no del escritor para jugar con su figura y su historia biográfica, y producir así una narrativa pública sobre su vida capaz de ser consumida en relación con su lugar en el campo literario.

El origen de estas funciones puede identificarse a partir de la segunda mitad del siglo XIX, un periodo de radical importancia en la historia del escritor moderno. En este momento, además de consolidarse una lógica antieconómica que buscó determinar el valor a partir de criterios que excluyeran lo extraliterario (Bourdieu, 1995, p. 214), se dieron cambios en la relación del escritor ante el público. Entre estos, la importancia cada vez mayor de los medios escritos como forma primordial de construir el valor literario sobre la discusión pública (Habermas, 1997, p. 193) y la percepción social

¹ *El río del tiempo* (1999), recoge en un solo volumen las novelas *Los días azules* (1985), *El fuego secreto* (1987), *Los caminos a Roma* (1988), *Años de indulgencia* (1989) y *Entre fantasmas* (1993), dado que estas pertenecen a un mismo ciclo narrativo autobiográfico del autor. En este trabajo todas las citas a estas novelas provienen del volumen *El río del tiempo* de 1999.

² El uso del término “performativo” en este trabajo se corresponde con el concepto de *performance*, elaborado por Erwin Goffman (2001) que comprende “la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes” (p. 27).

del artista como agente expresivo en los términos modernos de personalidad y autenticidad (Sennett, 1978, p. 329) son determinantes para entender el desarrollo de una conciencia cada vez mayor del escritor en el espacio público y el correspondiente interés general sobre su biografía y sus opiniones.

El interés sobre la figura pública del escritor no puede considerarse como un fenómeno absolutamente moderno. Los escritos biográficos sobre Dante Alighieri, Francesco Petrarca o Giovanni Boccaccio producidos desde la Baja Edad Media constituyen referentes para entender la dimensión pública del escritor y la valoración de la individualidad del artista que tiene lugar en el Renacimiento. La figura de Dante es cardinal en esto, ya que él construye una figura heroica del poeta, en la que lo autobiográfico, lo histórico y lo ficcional se encuentran vinculados, y prefiguran con esto la construcción épica del escritor moderno (Barolsky, 2010, pp. 48-49).

Esta relación de lo histórico y lo mítico en la figuración pública del escritor se cristaliza de forma definitiva con el Romanticismo. El uso de la categoría de “genio” en el siglo XVIII señala con claridad este momento, ya que un término de origen y connotaciones religiosas se convierte en una categoría de análisis artístico por medio del desarrollo de la estética. El genio en la estética kantiana funciona como una naturalización de la concepción mítica del creador, quien es deshistorizado y separado epistemológicamente de su creación. En su *Crítica del juicio* Kant afirma que el genio ignora de dónde provienen sus ideas y es incapaz de comunicarlas, por lo que su lugar está limitado a la creación original de modelos equivalentes a la naturaleza (citado en Soussloff, 1997, p. 7). Al posicionar al creador en un plano metafísico vinculado con nociones como lo universal, lo absoluto o lo verdadero, la estética produce una escisión entre el creador y el objeto artístico. A fines del siglo XIX, como indica Raymond Williams, esta ruptura entre ambos llega a tal punto que el uso del término genio por parte del público deja de estar relacionado con la habilidad o práctica creativa, y pasa más bien a denotar características de temperamento y sensibilidad en el creador (citado en Sennett, 1978, p. 248).

La sociedad decimonónica produce lo que podemos considerar como las dos características modernas de la construcción cultural del escritor: la naturalización de su práctica que produce un interés creciente sobre su personalidad, y el desarrollo de un sistema mediático que permite la exposición de esta personalidad al público. No es casual que, en la última década del siglo XIX, tanto en Francia como en Estados

Unidos aparezcan las primeras entrevistas literarias, ya que estas son el reflejo de esta nueva dinámica entre el escritor y la audiencia que hace de la personalidad del autor un objeto de interés general. Esta exposición pública lleva a que lo público y privado en la figura del escritor se confundan. Para el nuevo público no solo basta con que el escritor produzca una obra; también es necesario que el autor y la obra sean reconocidas por el público en un sentido amplio (Habermas, 1997, p. 202).

Existen dos hechos de largo alcance en el sistema literario producidos por esta transformación histórica sobre el escritor: el primero, cuyo estudio minucioso escapa a la intención de este trabajo, consiste en la progresiva desaparición del autor como objeto de investigación conforme la literatura se institucionaliza como disciplina académica en el siglo xx, y tiene su punto más álgido en el paradigma posestructuralista francés y su interés en las relaciones entre el texto y la audiencia, lo que presupone un lector ideal limitado al consumo e interpretación textual; el segundo, sobre el que me extenderé en este trabajo, sucede sobre el escritor, cuyo territorio de producción se amplía hacia una función crítica y otra performativa como resultado de su nueva situación pública. He denominado al inicio de este trabajo a estas funciones como *discurso crítico y personificación*; en adelante indicaré cómo estas funciones nos permiten explicar el universo creativo de Fernando Vallejo.

La construcción del personaje

En Vallejo coinciden tres elementos representativos de la literatura latinoamericana de finales del siglo xx e inicios del xxi: el uso de elementos autobiográficos en su proyecto narrativo, la exposición de un discurso crítico que funciona como crítica de la nación y una personificación próxima a su representación autoral en su narrativa autobiográfica. En el caso de Vallejo, propongo en este trabajo que esta personificación tiene como característica particular la ambigüedad, ya que funciona al mismo tiempo como una personificación del autor y del personaje, lo que produce un efecto de indeterminación sobre sí mismo ante el público, el cual es coincidente tanto con sus postulaciones filosóficas y literarias como con el contexto político colombiano.

Podemos afirmar que Vallejo construye su proyecto literario sobre una base que es en esencia ética y que toma la forma de mitología de artista tanto en su producción narrativa como en su personificación. El mito del origen creativo que Vallejo elabora en su discurso crítico y en el conjunto de novelas que forman *El río del tiempo* pro-

pone una historia en la que el impulso creativo pasa de la música al cine y de allí a la literatura. Se puede identificar el aspecto ético en su representación autoral puesto que la creación cinematográfica se relaciona con la reconstrucción y la exposición de la violencia política. Sobre esto escribe en *Los caminos a Roma* (1988):

En el lapso de un relámpago la vi completa, un instante de iluminación que abarcaba la hora y media que duraría y el siglo y medio que representa. Vi a Colombia: el genocidio del Dovio, el genocidio del Fresno, el genocidio del Líbano, el genocidio del Águila, el genocidio de Tuluá, el genocidio de Supía, el genocidio de Riosucio, el genocidio de Cajamarca, el genocidio de Sevilla, el genocidio de Anserma, el genocidio de Génova, el genocidio de Icononzo, el genocidio de Salento, el genocidio de Armero, el genocidio de Irra, el genocidio de Falan... Vi los decapitados. Decenas, centenas de cuerpos sin cabeza, descalzos, camisas de manga corta y pantalones de dril. Y las cabezas acomodadas a la buena de Dios, como un piadoso ejercicio, como un monstruoso acertijo, intento de adivinar cuál correspondía a quién (Vallejo, 1999, pp. 397-398).

La mención de estos hechos relativos a la Violencia aparecen de nuevo en su discurso crítico acompañados de una increpación: “¿Colombia ya los olvidó? ¿Es que con tanto muerto le entró el mal de la desmemoria y se le borró la historia? A mí no” (Vallejo, 2015, p. 44). Detrás de la representación social del artista como enemigo de la sociedad, que aparece aquí y tiene su fundamento en el siglo XIX en Europa, subyace la idea de que la creación artística debe ser independiente de las valoraciones políticas y morales; por lo tanto, el artista puede establecer un juicio sobre los hechos sociales en sus creaciones que la sociedad retratada no podrá juzgar en términos morales, sino artísticos. Esta visión ideal se rompe en la representación autobiográfica de Vallejo cuando le son negados los permisos para filmar y exhibir en Colombia sus películas *Crónica roja* (1977) y *En la tormenta* (1980) por ser consideradas como “apología del delito” (p. 230). La representación de este rechazo se asocia en la narración de Vallejo con la separación de Colombia, el abandono del cine y el ingreso en la literatura.

La escritura en la representación que elabora Vallejo va unida a la ruptura y la transgresión. Su posición es fundamentalmente ética en el sentido que establece que un problema hay que “desenmascararlo quemándolo” (Vallejo, 1999, p. 512); la práctica literaria deberá ser entendida entonces como una herramienta moral para deconstruir la nación, y la distancia de la sociedad colombiana como una situación necesaria para observarla verdaderamente. Ser parte de Colombia sin ser parte de ella: una relación ambivalente que en Vallejo es representada y experimentada en términos personales y que da lugar tanto a la creación del personaje Vallejo como al uso definitivo de la primera persona desde la publicación de *Los días azules* en 1985 en adelante.

Lo expuesto puede identificarse como una fase madura del proyecto representacional que elabora Vallejo, ya que para funcionar ante la audiencia necesita la conjunción de sus novelas, su discurso crítico y su personificación; los dos últimos adquirirán importancia creativa a partir del interés público que se produce tras la publicación de *La virgen de los sicarios* en 1994 y la producción y realización de la película del mismo nombre por Barbet Schroeder en 1999. Si bien este es el momento histórico a partir del cual presentará la forma cómo interactúan sus novelas, su discurso crítico y su personificación, es necesario antes remitirnos a la escritura de *Barba Jacob, el mensajero* de 1984 y a *El río del tiempo*, ya que a partir de ambos lugares se construyen las bases de la representación creativa que caracterizan a Vallejo.

Se puede decir que en la primera versión de la biografía que Vallejo escribe sobre Porfirio Barba Jacob identifica y asimila dos elementos de importancia para su proyecto creativo: el primero es el valor de la irreverencia y la provocación como rasgos éticos del escritor contruidos a partir de la oposición simbólica entre el escritor y la sociedad. Como indica Julia Musitano (2017), en *Barba Jacob*, Vallejo descubre el valor literario de la construcción de la leyenda personal: “Colombiano devenido mexicano, periodista mercenario, defensor de ideas liberales, homosexual, sifilítico, marihuanero, alcohólico, maldito engominado de espíritu conservador, poeta y oportunista, contradictorio hasta la médula; todo eso era Porfirio Barba Jacob” (p. 146). El segundo elemento que Vallejo asimila es el uso creativo de la ficción del nombre. De acuerdo con ello cabe preguntar ¿cuál es el límite de la presentación del Yo ante los demás?, ¿mantiene el Yo una unidad histórica?, ¿es confiable su narración? *Barba Jacob* se aproxima a estas cuestiones con una irreverencia suprema que Vallejo presenta como el proceso camaleónico del hombre que se suicidó tres veces:

Contó cómo dio muerte a Miguel Ángel Osorio y su reciente homicidio de Ricardo Arenales: Había llegado a un país desconocido, sin un centavo, con el solo traje que llevaba puesto por todo equipaje: “Ya que no llevaba nada conmigo, nada en absoluto, quise despojarme de lo único que me acompañaba, mi nombre. Y una vez más el acero de mi propia voluntad asesinó mi propio yo”. Le preguntaron cómo había personalizado su nuevo yo y repuso: “Lo formé como se forma al protagonista de una novela. Lo dediqué a nuevas actividades y hasta concebí para él nuevos vicios. Lo único que no pude dejar de ser fue poeta” (Vallejo, 1984, p. 229).

El valor creativo de la inestabilidad de la personalidad es una lección fundamental aquí; la identidad pública es entendida como una ficción, capaz de elaborarse y modi-

ficarse a voluntad, porque el nombre propio y la historia que lleva consigo no es más que una máscara, una ilusión:

[...] entendí un día, de improviso, como una revelación, que por sobre la aparente extravagancia su empeño en cambiarse de nombre ocultaba una profunda realidad: él había intuido la falacia del lenguaje que es designar en igual forma al niño, al joven, al hombre y al anciano, y que en el correr de la vida el nombre sólo da una ilusoria continuidad (p. 499).

Junto a la defensa del lenguaje literario expuesta en *Logoi* (1983) que permite comprender la estructura formal y lingüística de la escritura en Vallejo, tanto el valor simbólico de la irreverencia pública en el escritor como la ficción del nombre son fundamentales para entender la elaboración del personaje autobiográfico en *El río del tiempo*. Allí se pueden identificar dos líneas generales relacionadas con este proceso: una representacional, que incluye la inestabilidad mental del personaje, la transgresión social, el uso del nombre propio del autor y la indeterminación entre elementos biográficos y ficcionales que dan forma a la narración; junto a esta se encuentra una línea ética-crítica, presente en la desconfianza del personaje hacia el humanismo y el antropocentrismo, en la crítica de la nación, en especial de sus instituciones políticas y religiosas, y en el desarrollo de un discurso crítico literario que asocia el uso absoluto de la primera persona en la literatura con el concepto de verdad y que pregona la decadencia contemporánea de la producción literaria.

Es necesario resaltar la inestabilidad mental del personaje en *El río del tiempo*, la cual es identificada como un mal familiar caracterizado por la terquedad y que está representado por el estridente golpe de cabeza del personaje contra el piso que abre y cierra este ciclo de novelas. Esta inestabilidad es clave para entender una serie de actos que se distancian de la representación biográfica y que entran en la ficción, como son el incendio de la estatua de Bolívar en Medellín (Vallejo, 1999, p. 324), el asesinato de una conserje en Francia (p. 367), el de un turista gringo en España (p. 377) o el incesto homosexual con su hermano en Nueva York (p. 468). Hacia el final de *El fuego secreto* este comportamiento lleva a que el personaje sea internado en una clínica psiquiátrica donde se le administra una inyección de insulina (p. 320), tratamiento con el cual se solía tratar la esquizofrenia hasta mediados del siglo xx. Luego de esto escapa para volver junto a su madre:

¡Ay niña, qué ingenua has podido ser con tantos hijos! ¿No ves el crimen que es perpetuar la vida, el dolor, el horror? Me hizo entrar y con suavidad me llevó al comedor y me sirvió un chocolate. En ese instante sonó el teléfono. Contestó, algo dijo y luego, tapando la bocina para que no la oyeran me informó: —Es de la clínica. Que te escapaste. Que si no volvés vas a acabar de suicida o asesino, que es peor. ¿Qué les digo? No contesté. Destapó la bocina y les comunicó: —Resolví que el muchacho no regresa. Se queda aquí. Mándenle a mi marido la cuenta, muchas gracias y adiós (p. 323).

A partir de la inestabilidad mental del personaje, su narración queda en entredicho, lo que aumenta el grado de indeterminación sobre el relato y deja en suspenso la identificación entre autor y narrador. Esta construcción de Vallejo, en la que el nombre propio del autor coincide con un narrador no fiable, elude las clasificaciones teóricas del pacto que han sido propuestas para estudiar la autobiografía y la autoficción. Para Philippe Lejeune (1994), en el plano del análisis interno del texto no hay ninguna diferencia entre la autobiografía y la novela autobiográfica (p. 136), por lo que el pacto de lectura se establece por epitextos y paratextos (p. 153). Esta solución pragmática de lectura, como veremos a continuación, es desmontada por la personificación ambigua de Vallejo. Una perspectiva deconstruccionista, por otro lado, ignora las funciones públicas que operan en niveles extratextuales, por lo que resulta limitada para entender este caso. Por último, las diversas posiciones sobre la autoficción a partir de la identidad entre autor y narrador dejan que la operación autoficcional suceda en el horizonte de la recepción textual, a medio camino entre el pacto ficcional y el autobiográfico.

El proyecto creativo de Vallejo supera una teorización convencional, ya que la identidad entre autor y narrador es problemática en términos de credibilidad interna, como hemos visto, y por medio de su personificación ambigua, de forma extratextual, Vallejo se identifica públicamente con el narrador no fiable de sus textos (personificación del personaje), al mismo tiempo que toma distancia de él al considerarlo un personaje ficticio cuando asume su lugar como creador (personificación del autor). Esto produce un efecto de indeterminación sobre la audiencia puesto que de forma deliberada Vallejo construye una recepción contradictoria. Si aceptamos solo la personificación del personaje, asumimos que Vallejo, el escritor, raya con la locura; por otro lado, la existencia de la *personificación del autor* apunta hacia un elaborado proyecto performativo por parte del escritor, que en última instancia cuestiona su lugar y autoridad para establecer relatos de verdad, incluso si se trata de hechos biográficos. El pacto de lectura que Vallejo propone en este caso es el del lector como un subjetivista radical.

Verdad

En una conversación con Francisco Villena, Vallejo se presenta a partir de su personificación del autor y relata la elaboración de su personaje en tercera persona tomando distancia de él. Allí sugiere que la locura y extravagancia del personaje son un medio para cuestionar a la sociedad: “lo que yo he ido sosteniendo en los libros míos ha sido, más a mi pesar, que el viejo piensa así, así y así, para burlarme de todo. Son libros terroristas porque, a fin de cuentas, como no tengo a nada que aferrarme tengo el derecho a burlarme de todo” (Villena Garrido, 2005, s. p.). Con esto puede observarse el interés ético detrás de la representación de Vallejo, ya que la crítica se produce sobre el sistema externo de creencias de la sociedad; el humor actúa como un poder desacralizador que rompe con la solemnidad del poder e invita al lector a reírse del entorno social.

Al señalar la veracidad biográfica del autor y verdad literaria como distintas, el interés desacralizador se extiende hacia el acto de lectura, y la existencia de una correspondencia entre ambas instancias se vuelve relativa:

[...] si yo crecí entre Sabaneta y Envigado carece de importancia. El narrador que hice en los libros míos es un loco para muchos. Decidí hacerlo excesivo, exagerado, contradictorio. Hice de él una subjetividad rabiosa, contraria a la objetividad del resto [...]. A pesar de su disidencia, mi narrador es sincero (Villena Garrido, 2005, s. p.).

Esta sinceridad subjetiva y limitada del personaje no busca ser transmitida en la forma de una verdad histórica, ya que es verdadera en los términos y límites del propio personaje y del alcance de la práctica literaria. En su ensayo “La verdad y los géneros literarios”, Vallejo (2015) se extiende al respecto: “Puesto que la novela, de primera o de tercera persona por igual, es invención, no cabe hablar de verdad en ella, y donde no cabe hablar de verdad tampoco cabe hablar de mentira [...] son dos espejismos que se anulan” (p. 163); con esto queda claro que para Vallejo la novela no puede ser el territorio de la verdad, y buscarla allí no puede ser más que un acto de ingenuidad por parte del lector; la valoración estética reemplaza la verosimilitud. Se propone una lectura que trascienda la convención de la creencia en el texto o en el autor y que parta desde un sentido ético crítico que ponga en duda la autoridad del relato: “Leer novelas es un acto de fe [...] lo que exige el lector —el lector ferviente, que cree en Dios— es que le cuenten todo, todo, sin importarle que le inventen” (p. 162). La construcción de un narrador subjetivo y contradictorio llama la atención sobre esto; para que se logre una ilusión de

verdad biográfica en la narrativa de Vallejo, el lector tiene que leer sus novelas obviando las contradicciones internas y externas para creer en la identidad entre personaje y autor. La personificación del personaje en Vallejo añade otro nivel de complejidad a esto. Ya que en la mayoría de sus presentaciones públicas es la faceta que Vallejo presenta, el lector hipotético pregunta a Vallejo ¿eres tú el de los libros?, y su respuesta irónica le concede la razón: “Mis libros no son ficción, son la estricta verdad. Todo lo que aparece en letra de molde es verdad siempre y cuando los procedimientos del escritor no revelen lo contrario, que miente” (Joset, 2006, p. 654); aquí Vallejo no habla de la verdad en su sentido social, como hemos visto, sino de la verdad en el sentido de la construcción estética del escritor, una verdad que se corresponde con la coherencia interna del proyecto creativo, no con su correspondencia con la realidad objetiva.

En este sentido la personificación del personaje solicita un nivel extraliterario de escepticismo por parte del lector. Al llamar la atención sobre el efecto de verdad que produce la declaración del autor en la creencia del lector, Vallejo cuestiona la posibilidad de un pacto autobiográfico sostenido mediante la verdad histórica. En última instancia esta estrategia demuestra que pasar de la creencia en el texto a la creencia en la palabra del autor para validar el texto no es más que otro juego literario; convertir la verdad literaria en la verdad histórica la transforma en una mentira:

Para mí todos los libros son mentira: las biografías, las autobiografías, las novelas, las memorias [...]. Una de nuestras grandes ficciones es llamar a nuestra especie *Homo sapiens*. No. Se debe llamar *Homo alalus mendax*, hombre que habla mentiroso. La palabra se inventó para mentir, en ella no cabe la verdad. El hombre es un mentiroso nato y la realidad no se puede apresar con palabras, así como un río no se puede agarrar con las manos. El río fluye y se va, y nosotros con él (Vallejo, 2015, p. 95).

La posición ética de Vallejo es próxima a la filosofía y presupone una antropología negativa que advierte la naturaleza del hombre como maligna (p. 151) en la que el uso de la palabra misma está viciado. Esto elimina la posibilidad del conocimiento por medio del lenguaje y deja al ser humano atrapado entre su subjetividad y su deseo sexual, una existencia sin sentido y sin posibilidad de trascendencia hasta la muerte. Ante esta visión trágica de la existencia, la labor literaria es percibida como una actividad secundaria: “Y las letras, la literatura, ¿ésas qué? También vamos a salir de ellas no bien desaparezca el libro. Lo único verdaderamente importante para el hombre es la alimentación y la cópula” (pp. 55-56); para Vallejo, desde un plano general la literatura es solo un ejercicio estético, no una actividad trascendente; este tipo de afirmaciones, por otro lado, usuales en su discurso crítico, nos brindan indicios para suponer que

la literatura en Vallejo se encuentra supeditada a un conjunto de coordenadas éticas generales, un hecho que explicaría la razón de su renuencia a elaborar temas propios de la literatura en su discurso crítico y su preferencia por temas de alcance general.

Desde la escritura de *Logoi*, la literatura para Vallejo (1997) no es entendida desde la originalidad del escritor, sino desde la herencia lingüística; de ahí que la describa “como el reino de lo recibido, como el vasto dominio de la fórmula, del lugar común y del cliché” (p. 29). De esta forma se distancia de la idea romántica del escritor genial, que por medio de su actividad es capaz de transmitir lo absoluto y crear formas originales. Por el contrario, para Vallejo el escritor es valorado por el dominio de las formas literarias establecidas. La literatura no es el vehículo que permite al escritor la experiencia de lo universal o lo verdadero, sino de lo particular; el idioma y su experiencia subjetiva definen su práctica. La literatura produce relatos subjetivos y relativos que, en ningún caso, pueden ser extrapolables por fuera de la semántica literaria.

El rechazo frontal de la tercera persona presente desde *El río del tiempo* es la evidencia más notable de esta relación de Vallejo con la verdad y la literatura. Desde su posición ética la ficción no puede aspirar a una verdad extraliteraria, o incluso a la producción de una experiencia ajena a la experiencia humana; de ahí que el narrador omnisciente de la tercera persona sea visto como un engaño por imposible. A partir de esto se observa una delimitación precisa de la poética literaria de Vallejo que implica el uso de la primera persona y el trabajo sobre el concepto histórico y literario de verdad. Es interesante que, en lugar de identificar su poética como producto de la posmodernidad, Vallejo la relacione con Cervantes, proponiendo así una identificación simbólica con el centro mismo de nuestro canon:

Antes de Cervantes la novela pretendió siempre que sus ficciones eran verdad y le exigió al lector que las creyera por un acto de fe. Ese fue su gran precepto, la afirmación de su veracidad, así como la tragedia tuvo el suyo, el de la triple unidad de tiempo, espacio y tema. Vino Cervantes e introdujo en el *Quijote* un nuevo gran principio literario, el principio terrorista del libro que no se toma en serio y cuyo autor honestamente nos dice que lo que nos está contando es invento y no verdad. Lo cual es como negar a Dios en el Vaticano (Vallejo, 2015, p. 94).

La autorreferencialidad presente en las primeras líneas del *Quijote* le permite a Vallejo leer la novela como un caso de “omnisciencia irónica” (p. 175), donde toda la narración apunta hacia la subjetividad del narrador en quien reside el efecto de verdad y que parodia la novela precedente al señalar su condición ficcional.

La lectura que Vallejo hace de Cervantes se puede aplicar a su propio proyecto literario, cuyo efecto de verdad se produce por medio de un narrador irónico, el cual aparece de forma constante en sus novelas y alrededor de quien teje un relato autobiográfico. Al hacer de este narrador uno no fiable, Vallejo produce una innovación paródica de la novela autobiográfica, ya que llama la atención del lector sobre la artificialidad que produce su efecto de verdad.

Performatividad

La innovación de Vallejo no se limita al nivel textual y se extiende al nivel performativo a través de la personificación del personaje. Esta puede definirse como la identificación pública del autor con su personaje a través de la coincidencia entre los registros discursivos atribuidos al personaje en la narración y aquellos expuestos públicamente por el autor por medio de su personificación ante una audiencia. El rasgo característico de la personificación del personaje consiste en que las acciones del escritor por medio de su personificación tienden a producir y afirmar ante el público la ilusión de identidad entre el autor y el personaje elaborado.

Esta es una función literaria extratextual cuya operación es decididamente pública y requiere de la participación activa del escritor, quien busca persuadir a su audiencia de la ilusión de identidad entre *personificación* y personaje. Puede entenderse como resultado de la interacción cada vez más estrecha entre medios de comunicación y el sistema literario a partir de la segunda mitad del siglo xx, y tiene su paralelo en las distintas esferas creativas, como el cine, la música o las artes visuales, en las que el artista tiene la capacidad performativa de producir y deshacer una persona pública (Andy Warhol o David Bowie, por ejemplo).

La publicación de *La virgen de los sicarios* (1994), novela paradójicamente aislada de su proyecto autorreferencial, le brinda a Vallejo la exposición pública necesaria para desarrollar su personificación del personaje, sobre todo hacia fines de la década, cuando se produce la polémica alrededor de la representación violenta de Colombia, que se genera a raíz de la adaptación de su novela al cine. A partir de la publicación de *El desbarrancadero* (2001) se puede hablar de un vínculo claro entre la personificación del personaje y la elaboración narrativa en la que la comunicación es constante entre ambas instancias.

Vallejo usa en su personificación del personaje los elementos biográficos y ético-críticos de su narrador para producir la ilusión de identidad. Al referirse a su biografía regresa sobre episodios codificados desde *El río del tiempo*: la infancia en la finca de sus abuelos, la experiencia cinematográfica, sus relaciones familiares o su estancia en México. Y en cuanto a su discurso crítico, en él predominan los temas éticos, políticos y literarios presentes en sus novelas. La transparencia de esta continuidad entre el personaje y su personificación se ve puesta en duda cuando los rasgos no fiables del personaje son transportados a la esfera pública, y puede decir entonces con libertad en un momento que su madre tuvo 22 hijos (Vallejo, 2015, p. 21) y luego cambiar el número por 18 (p. 27), sin que ninguno de los dos se corresponda con la cifra histórica verdadera.

En este mismo sentido, a partir de *La rambla paralela* (2002), novela en la cual su personaje muere, Vallejo (2015) se declara muerto ante la audiencia: “me morí en mi ley, en primera persona como viví y escribí” (p. 287), y se refiere en adelante a esta condición fantasmal en sus intervenciones públicas señalándola como el final de su proyecto narrativo: “ya maté al loco. Ya está muerto y enterrado. No hay forma de resucitarlo. Lo que yo tenía adentro ya lo saqué para afuera. Ya no hay nada más” (Vallejo, 2017, p. 156). A pesar de esto, el personaje de Vallejo reaparece y “vuelve a morir” en su novela *El don de la vida* (2010), dejando perplejos a quienes confiaban en su “final”.

La indeterminación que la personificación del personaje produce en el público resulta de la condición irónica del narrador en la que se sostiene. Si en teoría el efecto de verdad del pacto de lectura autobiográfico se decide de forma extratextual sobre el autor, Vallejo responde con la construcción pública de un autor no fiable y su identificación performativa con el mismo. Señala así, ahora desde un nivel autoral, lo engañoso de los mecanismos de autoridad que producen la creencia literaria. En una entrevista, Ángel Berlanga le pregunta si quien responde las preguntas que le hace es el mismo narrador en primera persona, el personaje de sus novelas que los lectores conocemos, y Vallejo le responde: “Exacto, un personaje. A nadie tenemos por qué decirle nuestra última verdad” (Vallejo, 2004, s.p.). De esta forma las acciones públicas expresadas a través de la *personificación del personaje* coinciden con la inestabilidad del narrador autobiográfico, quien muere, se desdobra y vuelve a narrar en las novelas de Vallejo bajo proyecciones fantasmales.

La existencia conjunta de la personificación del autor y la personificación del personaje en Vallejo produce un efecto de ambigüedad sobre la audiencia que está acostumbrada a una relación transparente entre la persona que se presenta en público y la atribución del mensaje que se enuncia. ¿A quién atribuir la responsabilidad de las palabras cuando estas pueden ser interpretadas como expresiones del escritor o como *performances*? ¿Cómo distinguir entre ambas? El lugar polémico que Vallejo ocupa en la cultura colombiana parte de esta situación de incertidumbre que el propio escritor se ha encargado de exacerbar desde el inicio de su presencia mediática, en la que se lo puede observar tocando música clásica al piano, renegando de la política en Colombia o, travestido con un traje de novia y gafas de sol, exhortando a que los feos y pobres dejen de reproducirse.

Al asumir la personificación del personaje, Vallejo lleva la irreverencia y la provocación de su literatura hacia la esfera pública, y con ello perturba la representación social del artista intelectual en Colombia. Al producirse este tránsito, el contenido de sus libros pasa a un segundo plano, ya que la discusión no gira de forma primordial en torno a ellos, sino a la personalidad que Vallejo representa en los medios y el lugar social que ocupa como intelectual. En otras palabras, para el gran público ya no importa lo que Vallejo escribe, sino qué simboliza y cómo se desenvuelve en su personificación. Por un lado, se espera que demuestre una personalidad dominante, carismática, capaz de expresarse libremente (Sennett, 1978, p. 238) y que pueda causar conmoción en los demás (p. 250); representaciones sociales construidas alrededor del artista como sujeto público a fines del siglo XIX y que le permiten transgredir el orden social: “Sentirse libre para expresarse, desviación, anormalidad: estos tres términos se vuelven absolutamente vinculados una vez que el medio público se transforma en un campo para la revelación de la personalidad” (p. 237). Por otro lado, se espera que al asumir un rol como escritor intelectual mantenga un cierto registro de comportamientos que representen la cultura nacional, que demuestren, por ejemplo, una preocupación genuina por la nación y que formulen su pensamiento como una crítica constructiva que en lo posible sea respetuosa de sus interlocutores y la audiencia.

Esta dicotomía se percibe en Vallejo a través de su personificación ambigua, y presenta una preocupación genuina por la nación alrededor de la cual gira la mayoría de su pensamiento político. No obstante, esta no se adapta a un modelo conciliador, sino que su comportamiento es deliberadamente agonístico, al proponer lecturas y

soluciones incómodas para el conjunto de la sociedad nacional. Identifica por ejemplo el problema de la violencia y su relación con la política (Vallejo, 2015, p. 227) para luego proponer una solución irónica, la extinción de la especie, puesto que la maldad del hombre es innata: “El hombre nació para el peculado, el soborno, el cohecho, la nómina, el presupuesto, el gobierno, la venalidad, la coima y lo demás son cuentos [...] la tierra es de los granujas” (p. 289). Su discurso elimina la posibilidad de una solución política o religiosa y dirige la atención al sinsentido de la existencia, a la imposibilidad de creer en algo cuando la muerte se presenta como la única certeza: “El Altísimo, con la caridad, es el otro gran invento de los clérigos para estafar a los tontos de aquí abajo. El de los políticos es la patria. La que sí existe es la Nada, de la que nos sacaron unos lujuriosos, hombre y mujer, y a la que volveremos” (Vallejo, 2014, pp. 45-46).

Antes que el rol público del intelectual, Vallejo escoge el modelo del escritor enfrentado a la sociedad que evita la negociación y busca la valoración artística en sus propios términos. Aunque históricamente esta búsqueda parte del debate público sobre el valor de las obras literarias, en su proyecto creativo busca extenderse hacia su pensamiento moral. Es decir, antes que presentar y defender una poética, Vallejo defiende una ética cuyo alcance es extraliterario, de ahí que no aspire al lugar tradicional del escritor moderno sino al del filósofo, el poseedor de “una forma necia de ser” (Vallejo, 2015, p. 56). Detrás de este interés subyace la idea de que la práctica literaria de manera amplia, incluyendo las funciones performativas que Vallejo construye en público, puede ser entendida como una forma de filosofía práctica.

Si bien esta es una concepción heterodoxa e interesante de la práctica literaria, produce un efecto de confusión en la audiencia que puede leer en su personificación ambigua desde la extravagancia artística hasta el material de censura. En todo caso la audiencia necesita de una identidad y personalidad con las cuales asociar el mensaje que recibe. La propuesta filosófica de Vallejo, que llama a la desconfianza de todo aquello más allá de la experiencia subjetiva y que se materializa en la personificación ambigua, no se sostiene como un modo efectivo de comunicación; al minar su autoridad como emisor pone en tela de duda la veracidad y la seriedad de su mensaje ante el público. De forma pragmática prevalece entonces su rol como escritor, y sus actuaciones públicas, que van de la indignación a la diatriba, son percibidas como *performances* en los que la exageración está ligada a una verdad subjetiva.

Consideraciones finales

La personificación ambigua que opera en el proyecto literario de Fernando Vallejo no tiene referentes en nuestra región, ya que se aleja tanto del uso del álter ego construido a partir de una base autobiográfica (cuyo estatus semificcional es reconocido en público por el escritor), como de la identificación pública entre personaje y autor (que podría derivar en una autobiografía o en una autoficción). Vallejo acepta y niega al mismo tiempo una identificación con el personaje no fiable que aparece en su proyecto autorreferencial y lo lleva a un nivel extratextual, al personificarlo de forma consciente ante el público. Esta es una comprensión amplia de la literatura, que nos indica cómo el escritor es cada vez más consciente de las formas en las que puede operar en el espacio público para jugar con la recepción de su figura y sus textos.

La literatura latinoamericana, en especial a partir del último cuarto del siglo xx, además de un giro autobiográfico presenta uno performativo; las consecuencias de este fenómeno son un campo abierto de estudios que llaman a la reflexividad disciplinar sobre el objeto y el alcance de los estudios literarios. Al igual que en las artes visuales, en las que el paradigma retiniano fue cuestionado por la irrupción del arte conceptual, el camino parece abierto para pensar la literatura como un conjunto de operaciones que giran en torno la producción social de lo literario y cuyo estudio no puede ignorar el papel que juegan en ello las relaciones creativas que se producen entre el público y el autor.

Referencias bibliográficas

- Barolsky, P. (2010). *A Brief History of the Artist from God to Picasso*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Goffman, E. (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Habermas, J. (1997). *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Ediciones G. Gili.
- Joset, J. (2006). Entrevista a Fernando Vallejo. *Iberoamericana* 215-216, pp. 653- 655.
- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Musitano, J. (2017). Fernando Vallejo biógrafo. La vida de los otros y la potencia de la autofiguración. *Literatura y Lingüística* 36, pp. 139-148. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112017000200139>
- Sennett, R. (1978). *El declive del hombre público*. Barcelona: Ediciones Península.

- Soussloff, C. (1997). *The Absolute Artist: The Historiography of a Concept*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Vallejo, F. (1984). *Barba Jacob, el mensajero*. Ciudad de México: Séptimo Círculo.
- Vallejo, F. (1997). *Logoi: una gramática del lenguaje literario*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Vallejo, F. (1999). *El río del tiempo*. Bogotá: Alfaguara.
- Vallejo, F. (2004). ¡Qué horror si Colombia se menemiza! *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-38734-2004-07-25.html> [28.06.2020]
- Vallejo, F. (2014). *El cuervo blanco*. Bogotá: Alfaguara.
- Vallejo, F. (2015). *Peroratas*. Bogotá: Alfaguara.
- Vallejo, F. (2017). Para mí la literatura es un borrador de recuerdos. En H. Salswach (ed.). *70 años de conversaciones con escritores de paso* (pp. 155-157). Caracas: Fondo Editorial Banesco.
- Villena Garrido, F. (2005). 'La sinceridad puede ser demoledora'. *Conversaciones con Fernando Vallejo. Ciberletras 12*. Recuperado de <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/villenagarrido.htm> [28.06.2020]

EL VERSO LIBRE EN “POEMAS DE LA YOLATRÍA” DE SUEAN TIMBRES DE LUIS VIDALES*

THE FREE VERSE IN “POEMAS DE LA YOLATRÍA” OF *SUEAN TIMBRES* BY LUIS VIDALES

Luis Eduardo Lino Salvador¹

* **Cómo citar este artículo:** Lino Salvador, L. (2021). El verso libre en “Poemas de la yolatría” de Suenan timbres de Luis Vidales. *Estudios de Literatura Colombiana* 48, pp. 171-189. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n48a11>

¹ <https://orcid.org/0000-0002-6415-5744>
luis.lino@unmsm.edu.pe
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Resumen: Este artículo estudia los elementos que configuran el verso libre en la sección “Poemas de la yolatría” de *Suenan timbres* de Luis Vidales desde el enfoque teórico de la versología moderna. La hipótesis plantea que en su verso libre se actualizan metros del verso tradicional, así como también se opera creativamente con grupos rítmicos semánticos y paralelismos en su construcción. El trabajo desarrolla el análisis estructural desde el plano formal de los cuatro poemas de dicha sección, luego la interpretación del poema “El hueco” y, finalmente, las conclusiones.

Palabras clave: Luis Vidales; *Suenan timbres*; poesía colombiana; verso libre.

Abstract: This article studies the elements that make up free verse in the section “Poemas de la yolatría” of *Suenan timbres* by Luis Vidales from the theoretical approach of modern versology. The hypothesis proposes that in his free verse meters of the traditional verse are updated; as well as creatively operating with semantic rhythmic groups and parallels in their construction. The work develops the structural analysis from the formal plane of the four poems in said section, then the interpretation of the poem “El Hueco” and, finally, the conclusions.

Keywords: Luis Vidales; *Suenan timbres*; Colombian poetry; free verse.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 10.08.2020

Aprobado: 31.10.2020

Publicado: 18.12.2020

Copyright: ©2021 *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/)



La práctica del verso libre se inició con en el modernismo hispanoamericano.¹ El consenso sobre su surgimiento apunta a Ricardo Jaimes Freyre con dos textos concretos: *Castalia bárbara* (1899) y *Leyes de versificación castellana* (1912). En ellos se identifican respectivamente la puesta en práctica y la discusión teórica de la naturaleza del verso libre o polimorfo en su terminología. Así, en Jaimes Freyre se encuentra una conciencia plena del quehacer y de la reflexión sobre dicho sistema versal.²

Si el modernismo hispanoamericano constituye el proceso de formación del verso libre, la vanguardia fue el escenario en el cual su práctica se consolida y se convierte en el sistema versal acorde con las nuevas temáticas y preocupaciones como lo plantea, por ejemplo, Vicente Huidobro en su “Prefacio” a *Adán* (1916).³ Ya para el año de 1926, en la antología *Índice de la nueva poesía americana*, prologado por Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, se ofrecía una muestra representativa de la consolidación de la vanguardia en esta parte del continente, así como el predominio de la práctica del verso libre. En esta antología, el único poeta colombiano seleccionado fue Luis Vidales con *Suenan timbres* (Villegas-Restrepo, 2017, p. 467). Con ello se evidencia que la importancia del poemario de Vidales no solo se dio a nivel del circuito literario colombiano —pese a la conflictiva recepción que generó su publicación—, sino también en un contexto de enunciación mayor como el hispanoamericano.

El verso libre, entonces, se convierte en uno de los rasgos dominantes de la poesía hispanoamericana en las primeras décadas del siglo xx. En este marco, resulta válido estudiar e identificar las características del verso libre que se desarrollan en *Suenan timbres* desde el enfoque de la versología moderna; específicamente sobre la sección titulada “Poemas de la yolatría”, dado que es la única que se mantiene sin

¹ Las primeras manifestaciones en Hispanoamérica se encuentran, aunque no exentas de debate, en la desaparecida plaqueta de Carlos Alfredo Becú titulada *En la plenitud del éxtasis*; esta referencia la brinda Rubén Darío y sus versos son citados por Max Henríquez Ureña (Paraíso, 1985, p. 100).

² El verso libre fue una práctica continental que se evidenció además en la poesía del nicaragüense Rubén Darío, en la del argentino Leopoldo Lugones o en la de los peruanos José Santos Chocano y Manuel González Prada (Paraíso, 1985; Domínguez Caparrós, 1999). En el contexto de la poesía colombiana, resalta la figura paradigmática de José Asunción Silva con su clásico poema “Nocturno”, que en la tipología de la versología española Isabel Paraíso (2000) corresponde con “el verso de cláusulas libre” (p. 193).

³ Con similar intencionalidad, en 1922, el mexicano Manuel Maples Arce con el poemario *Andamios interiores. Poemas radiográficos* utilizó el verso libre con el objetivo de ser el vehículo acorde con una estética que capturaba el presente y el inmediatez. En la Argentina, Jorge Luis Borges con *Fervor de Buenos Aires* (1923) también hacía gala del manejo del verso libre; y un año antes *Trilce* (1922) de César Vallejo desencadenaba la mayor ruptura de la poesía no solo peruana, sino también hispanoamericana.

añadidos con relación al libro original del año 1926.⁴ Las herramientas teóricas y metodológicas empleadas se basan principalmente en las propuestas que sobre el verso libre elabora Oldrich Belic (2000), en la tipología que traza Isabel Paraíso (2000) para este sistema versal escrito en español y en los manuales de métrica española de Antonio Quilis (1989) y de Elena Varela, Pablo Moíño y Pablo Jauralde (2005).

El verso libre en “Poemas de la yolatría”

Antes de analizar el verso libre en los “Poemas de la yolatría”, resulta importante definir qué se comprende por este tipo de verso. Según la propuesta de Belic (2000), desde el punto de vista métrico, “la expresión *verso libre* designa el tipo de verso en el cual el número de elementos que producen el impulso métrico y obedecen [l]a norma está reducido al *mínimum*” (p. 553). En otras palabras, elementos tales como la medida silábica, el acento de intensidad, la rima, la estrofa, las recurrencias semánticas, sintácticas, léxicas, entre otros, generadores del impulso métrico cumplen en el verso libre una función reducida en contraste con la que desempeñan en el verso tradicional.

Esta definición también plantea precisar la noción de impulso métrico, el cual se concibe a partir de la noción de previsibilidad, expectativa, continuidad. Vale decir que el impulso métrico se genera a partir de una determinada organización de un verso que será capaz de percibirse análoga o equivalente en los siguientes versos (Belic, 2000, p. 42); así, el impulso métrico se identifica previsible, esperable, en los demás. Sin embargo, si el impulso métrico se reiterara de forma mecánica en el poema, este se tornaría monótono, cansino. Por ello, aquel se actualiza con la irrupción del momento de expectativa frustrada, que consiste en la ruptura o fractura de la previsibilidad. Este hecho potencia tanto rítmica como semánticamente al poema (Belic, 2000, p. 45). Con estos conceptos, entonces, se procede a analizar el verso libre en la sección “Poemas de la yolatría”: la identificación del *mínimum* de elementos que configura el impulso métrico será clave para comprender la construcción de su verso libre.

Son cuatro los poemas que conforman dicha sección: “Filosofía de los ademanes”, “Perpetuum mobile”, “La arboleda y la lógica” y “El hueco”. Todos ellos destacan por su evidente polimetría y porque sus medidas silábicas oscilan entre los bisílabos y

⁴ A la segunda edición de 1976 se le incorporan tanto nuevos textos a las secciones “Curva” y “Estampillas” como una nueva sección titulada “Los importunos” (Zuluaga Hernández, 2016, p. 129).

los alejandrinos. Sin embargo, reducir únicamente el verso libre a la heterogeneidad del metro no es una evidencia concluyente. Se necesita profundizar en ello y en otros elementos capaces de diseñar el impulso métrico. En esa línea, el análisis métrico conlleva, en primer lugar, que los metros empleados tanto por su medida silábica como por la disposición de sus tiempos marcados (acentos de intensidad) evidencian la actualización de metros que pertenecen a la versificación tradicional, la cual formó parte de los primeros años de aprendizaje de Vidales, como se puede evidenciar su soneto alejandrino “A un vaso chino”.⁵ La revisión detallada de los “Poemas de la yolatría” revela que su verso libre posee un sustrato basado en metros clásicos. Así, por ejemplo, los versos predominantes son los heptasílabos, enneasílabos, octosílabos, tetrasílabos, en dicho orden; además, están combinados entre sí y con otras medidas silábicas como bisílabos, un trisílabo, pentasílabos, hexasílabos, un decasílabo, endecasílabos, un tridecasílabo y un alejandrino. Importante diversidad que le permite a Vidales una libertad de posibilidades combinatorias, pero que en la práctica también se identifican rasgos de las formas de composición del verso tradicional. Un primer ejemplo se presenta con el empleo del heptasílabo, que se manifiesta en los poemas con sus variantes heroica, enfática y mayoritariamente melódica, unidos con tetrasílabos (“Filosofía de los ademanes”, “Arboleda y lógica”) y pentasílabos (“Perpetuum mobile”) que frecuentemente se reconocen en la lírica tradicional (Varela, Moíño y Jauralde, 2005, pp. 126-148). Además, Vidales también emplea el heptasílabo vacío (p. 148) —vale decir, aquel que solo posee un tiempo marcado en la sexta sílaba—, tal como se produce en dos versos consecutivos de “Filosofía de los ademanes”: “sobre sus ademanes. / Y que los ademanes” (Vidales, 2017, p. 47),⁶ que además construyen un paralelismo relevante a nivel del contenido del poema dado, pues son los únicos versos que repiten parte del título. Asimismo, no es gratuito que Vidales opte por esta construcción y que permita percibir el tópico relevante de dicho poema en versos heptasílabos vacíos, es decir, que el único acento de intensidad enfaticese, remarque, en la clave del análisis de dicho poema. Un segundo ejemplo se presenta con los

⁵ Vidales señala en “Confesión de un aprendiz de siglo” (1976) que alrededor de los 15 y 16 años escribió un conjunto de veinte poemas en los que se evidenció su asimilación a la métrica modernista. Asimismo, de dicho conjunto destaca “Doña noche” y “A un vaso chino” (Vidales, 2017, pp. 214-215), es decir, poemas que fueron escritos entre 1919 y 1920, seis años antes de la publicación de *Suenan timbres* (1926).

⁶ Bien puede pensarse que dichos versos buscan el apoyo de un tiempo marcado en tercera sílaba; sin embargo, el heptasílabo vacío es una realidad métrica en poetas como Rubén Darío, Pablo Neruda o Miguel Hernández (Varela, Moíño y Jauralde, 2005, p. 148).

octosílabos en sus variantes sáfica, melódica y, principalmente, heroica; además, los octosílabos van unidos con tetrasílabos —combinación base en la poesía tradicional, popular— los cuales inician “Filosofía de los ademanes” y forman parte de “La arboleda y la lógica”. El octosílabo tiende además a construir una peculiar combinación con tetrasílabos y pentasílabos, como en “Perpetuum mobile”, y a asociarse con los eneasílabos, como sucede en los poemas de esta sección, a excepción de “La arboleda y la lógica”. En conjunto, estas son las medidas que más se emplean en los cuatro poemas, aunque ninguna de ellas se perfila como dominante en siquiera uno de ellos, ya que el número máximo de veces en el que se emplea alguna de ellas es cuatro. Tal es el caso del eneasílabo en “Perpetuum mobile”, poema que posee en total dieciocho versos, por lo que apenas representa un 22% del total de versos. Una característica a resaltar es que, como máximo, dos heptasílabos en “Filosofía de los ademanes” se presentan juntos, formando una pareja; de igual manera sucede con dos eneasílabos en “Perpetuum mobile” y “El hueco”. Se ve entonces que la revisión de los metros de Vidales en los “Poemas de la yolatría” plantea tanto un sustrato como la actualización de medidas silábicas que, si bien son propias del verso tradicional, desde el aspecto de su composición no constituyen una regularidad o previsibilidad que apunte a convertirse en constante o patrón dominante en los poemas. En otras palabras, aunque estas medidas silábicas están presentes, su funcionalidad tradicional, sin embargo, está reducida al mínimo.

En segundo lugar, el análisis de las rimas muestra que estas son escasas para postular su presencia, por lo que sería forzado incluso proponer la existencia de rimas asonantes. Si bien es cierto que no constituye un tipo de rima, se identifica una particular tendencia a finalizar los versos con plurales, especialmente en los poemas “Filosofía de los ademanes”, “Perpetuum mobile” y, en menor grado, en “El hueco”. En los finales de sus versos se perciben el sonido sibilante producida por la /s/. Es más, en “Filosofía de los ademanes” se convierte en el sonido dominante y revela su articulación aliterativa basada en dicho sonido. Aunque en el verso libre de Vidales no se opera con rimas que tiendan a delimitar la percepción de los finales de los versos, resulta preciso señalar que la presencia de los plurales o del sonido sibilante le permite establecer sus fronteras entre ellos. Además, la presencia de los plurales también obedece a una constante semántica relevante en los tres poemas mencionados; es decir, cada uno de ellos empieza su primer verso con el sintagma “Mis versos”; de este

modo se configura no solo la dimensión semántica del poema, sino también su entramado acústico. A partir de lo planteado, la ausencia de las rimas visibiliza la adhesión de Vidales a una de las constantes que caracterizan al verso libre, a saber, el rechazo a las rimas por considerarlas el elemento más palpable de la métrica anterior. Así, el *mínimum* necesario para producir impulso métrico en la rima ni siquiera existe.

En tercer lugar, “Filosofía de los ademanes” y “El hueco” —incluida la sección “Curva”— segmentan los poemas a partir de estrofas que se caracterizan por la irregularidad tanto en el número de versos que la conforman como en la polimetría de estos. Entonces, en la práctica versolibrista de Vidales se desestructura la forma convencional de concebir la estrofa (Quilis, 1989, pp. 91-93) y la convierte en un elemento que visualmente conjunta los versos, pero que como organización interna condiciona débilmente su funcionalidad.

En cuarto lugar, la disposición de los tiempos marcados en los versos es sumamente variable; factor que se explica, por supuesto, a partir de las diversas medidas silábicas utilizadas en la conformación de estos, lo que no posibilita la identificación de un tiempo marcado dominante. Si el último golpe acentual de cada verso es el más importante, la marcada variedad de la medida silábica de los “Poemas de la yolatría” permite tener un abanico de golpes acentuales que termina diluyendo, como conjunto, el golpe acentual final de sus versos y desplazando la importancia de este a otra posición silábica al interior del verso; con ello se pone de relieve otra manera de construir el ritmo acentual y el sentido del poema. Un ejemplo relevante es “La arboleda y la lógica” (Vidales, 2017, p. 49):

Dijo mi verso lógico y sencillo.	1.4.6.10
Derribaron los árboles.	3.6
Es decir	1.3
desyerbaron el cielo.	3.6
Qué contentas estarán	1.3.7
las estrellas.	3
Y agregé mi verso	3.5
lógico y sencillo.	1.5
A esos pobres árboles	1.3.5
les tumbaron el cielo.	3.6

La identificación de los tiempos marcados o interpretación acentual (Corre, 1999, p. 134) del poema muestra que los acentos en quinta y sexta sílaba poseen una frecuencia de aparición de tres veces cada una del total del diez versos del poema. Sin embargo, el tiempo

marcado dominante es el acento que recae en la tercera sílaba, el cual se produce en ocho de los diez versos. Este tiempo marcado, que en la mirada de la métrica clásica constituiría por su posición en un acento de apoyo o auxiliar, cumple en el verso libre de Vidales una función principal al potenciar los otros tiempos marcados y, sobre todo, la dimensión semántica del poema. En otras palabras, si se observan los versos “Es decir” y “Y agregó mi verso”, tienen golpe acentual en tercera sílaba; además, en el primero constituye su acento principal. A nivel del sentido, dicho golpe acentual está relacionado con las expresiones “decir” y “agregó” que están unidas directamente a la capacidad comunicativa, dialógica, que tiene el sintagma “mi verso” como una entidad personificada e importante en el tema representado en el poema. En otras palabras, la libertad o variabilidad en la organización de los tiempos marcados desempeña una función relevante en la composición del poema que incluso llega a tener connotaciones en el plano del sentido. Sin embargo, esa misma variabilidad no permite construir un patrón o recurrencia mínima para generar el impulso métrico en el verso libre de “Poemas de la yolatría”.

Los elementos revisados (metro, rima, estrofa, acento de intensidad) se actualizan en diferentes grados y niveles en el verso libre de Vidales: se recrean y asignan funciones distintas, e incluso auxiliares, según sea el caso. Vidales opera con estos elementos propios del ritmo fónico del verso tradicional, porque los conoce y formaron parte de su aprendizaje del verso. Además, confiesa haber ensayado diversos tipos de manifestaciones versales (Vidales, 2017, p. 219). En esa línea, en la experimentación con el verso y la exploración de sus elementos y materiales se podrá revelar el trabajo de construcción de su verso libre y con ello identificar un quinto aspecto en el cual fundar su *mínimum*, es decir, en el empleo de los grupos rítmicos semánticos, unidades portadoras de ritmo y significado (Belic, 2000, p. 487). Por su forma, pueden ser asociados con los pies clásicos; sin embargo, los grupos rítmicos semánticos van a poner de relieve, como su mismo nombre lo indica, no solo el plano rítmico, sino también el significado: son portadores de ritmo y sentido. Así, en los versos libres de Vidales, dichos grupos van a trabajar de manera integrada y su disposición dinámica en los versos van a construir la percepción de impulso métrico en el poema. Los grupos rítmicos semánticos que se mostrarán frecuentes en “Poemas de la yolatría” son “x́x́x”, “xx́x́x”, “x́x”, “xxx́x”. Sin embargo, resulta importante precisar que será cada poema el que diseñe y organice la interacción de sus grupos, es decir, los que

predominen en un poema no serán necesariamente los que también regirán en otros. Esto es relevante, puesto que cada poema de Vidales escrito en verso libre se caracteriza por su propia singularidad. Obsérvese, a continuación, la manera en la que se organizan los grupos en los diez primeros versos del poema “Perpetuum mobile” (Vidales, 2017, p. 48):⁷

Mis versos cantan que en el mundo	ẋẋẋ/ẋẋ/ẋẋẋẋ
las líneas de los cuartos	ẋẋẋẋ/ẋẋẋẋ
de los asientos	ẋẋẋẋẋ
de las mesas	ẋẋẋẋ
corren vertiginosamente	ẋẋ/ẋẋẋẋẋẋẋ ⁸
alrededor de sus objetos.	ẋẋẋẋ/ẋẋẋẋẋ
Que los dibujos del centro del cielo raso	ẋẋẋẋẋ/ẋẋẋẋ/ẋẋẋẋ/ẋẋ
giran como ruletas	ẋẋ/ẋẋẋẋẋ
y que ejecutan danzas macabras	ẋẋẋẋẋ/ẋẋ/ẋẋẋ
los arabescos de los baldosines.	ẋẋẋẋẋẋ/ẋẋẋẋẋẋẋ

Este fragmento crea un ritmo propio, particular, a todas luces, diferente respecto del ritmo que se fraguó en el contexto modernista, y también evidencia la superación de este tipo de ritmo por parte de Vidales. Lo que ofrecen estos versos es una cadencia a partir de cuatro grupos concretos: “ẋẋẋ”, “ẋẋ”, “ẋẋẋẋ” y “ẋẋẋẋẋ”, cuya sucesión, a la vez, va creando equivalencias no solo rítmicas, sino también semánticas. Estos grupos son capaces de generar la percepción de impulso métrico a pesar de no ser cada uno el dominante en el fragmento citado, incluso en el poema completo. Su funcionamiento y la configuración de su ritmo consisten en su operación conjunta mas no en su separación, porque aislados revelan su condición de *mínimum*. El grupo “ẋẋẋẋ” resulta relevante por su reiteración estratégica en los cinco últimos versos citados y que corresponden con los sintagmas “de sus objetos”, “que los dibujos”, “como ruletas”, “que ejecutan”, “los arabescos”,⁹ en dicho orden, que unidos con los otros refuerzan la generación de impulso métrico, la denominada *espera*, *previsibilidad*. Así, se puede apreciar cómo el verso libre de este poema utiliza aquellos grupos para configurar la coherencia y organicidad de un verso en el que aparentemente impera la libertad en la composición. El verso libre de Vidales encuentra en los grupos rítmicos semánticos

⁷ Para la representación de los grupos rítmicos semánticos se emplea los símbolos de la versología internacional (Belic, 2000, p. 175 y ss.).

⁸ Se sigue el carácter doblemente tónico de esta expresión señalada por Antonio Quilis (1989, p. 26).

⁹ También es identificado en los poemas “Filosofía de los ademanes” y “El hueco”.

una base para su caracterización. Evidentemente, no la única, pero sí una de las más importantes que incluso permite argumentar con mayor solidez la dimensión musical de su poesía.

Véase una vez más el poema “La arboleda y la lógica”, esta vez con la disposición de sus respectivos grupos rítmicos semánticos:

Dijo mi verso lógico y sencillo.	xx/xxx/xxx/xxx
Derribaron los árboles.	xxxx/xxx
Es decir	x/xxx
desyerbaron el cielo.	xxxx/xxx
Qué contentas estarán	x/xxx/xxxx
las estrellas.	xxxx
Y agregó mi verso	xx/xxx
lógico y sencillo.	xxx/xxx
A esos pobres árboles	xx/x/xx
les tumbaron el cielo.	xxxx/xxx

El impulso métrico del poema se construye con los grupos “xxx” y “xxxx” que juntos se hacen presentes en casi todos los versos. Realidad que permite la construcción de un ritmo en un poema, a todas luces, versolibrista. La cadencia producida genera identidad entre las estructuras versales o en parte de ellas; por ejemplo, la que se produce entre el segundo, cuarto y décimo verso: “xxxx/xxx”, que además manifiesta su correlación a nivel del contenido con el paralelismo que se traza entre ellos: “Derribaron los árboles”, “desyerbaron el cielo” y “les tumbaron el cielo”. Enunciados que en el poema corresponden con tres formas de expresar una misma referencia comunicada por “mi verso”, que se describe como “lógico” y “sencillo” en dos momentos claves del poema. Es decir, cada vez que el “verso” quiere expresarse también se enfatizan sus características a partir de un determinado proceder, razonar (“lógico”) y de una familiaridad cercana, cotidiana (“sencillo”). Hecho relevante, ya que ello implica la manera en la que se va a expresar el verso y la sustancia de su enunciado. Por ello, llama la atención que a nivel del ritmo se opere con grupos rítmicos semánticos que diseñan estructuras versales idénticas cuyos contenidos también lo son. A partir de lo señalado, se puede comprender que el verso libre de Vidales no se basa en la improvisación o en la experimentación azarosa. Por el contrario, revela una plena conciencia sobre su hacer con el verso libre, sus materiales, su dinámica interna que no soslaya para nada la actualización o la puesta en práctica de los recursos o elementos de la versificación tradicional.

El verso libre de “Poemas de la yolatría”, según se identifica en este trabajo, encuentra en la *dispositio* de los grupos rítmicos semánticos una de las bases para fundamentar el mínimo necesario para la construcción del impulso métrico. Sin embargo, ya se ha señalado anteriormente, no es el único elemento; a este es preciso sumar otros que pertenecen al verso libre de ritmos semánticos, según la tipología dada por Isabel Paraíso (2000, p. 191). Este verso libre se divide en dos tipos: a) verso paralelístico libre que opera “con el retorno ideológico” fundado en recurrencias semánticas, léxicas o sintácticas no sujetas a periodicidad (p. 204); b) verso de imágenes libre, cuyo ritmo obedece a una “*red de imágenes afectivamente equivalentes*” (p. 207), es decir, un ritmo basado en el tropo o, precisamente, en la metáfora. Paraíso (2000) señala que este tipo de verso libre “parece desligado, disperso, inconexo, extraño” (p. 207); asimismo, es el verso libre que se privilegia y explota en el contexto de las vanguardias.

Entonces, es importante examinar qué elementos del verso libre de ritmos semánticos se identifica en “Poemas de la yolatría”. Así, en “Filosofía de los ademanos” se lee:

Mis versos han descubierto
que las gentes
no valen por sí mismas
en lo físico
sino que son bellas o feas
según como estén construidas
sobre sus ademanos.

Y que los ademanos
son los armazones maravillosos
e invisibles
de los seres humanos (Vidales, 2017, p. 47).

Las recurrencias se producen con parte del propio título del poema: “ademanos”, en el séptimo y octavo verso, que además cierran e inician la primera y segunda estrofa, respectivamente. Hecho relevante, pues al ser el motivo principal del poema genera también retornos antitéticos en los términos “físico” e “invisible” que se correlacionan con equivalencias en el par “gente” y “seres humanos”. Así, a partir de esos paralelismos o recurrencias se puede construir la siguiente progresión que va desde afirmar que el valor de las gentes no se define por su realidad externa o física hasta plantear que los seres humanos se definen por su condición interior, invisible. Estrategias que en este poema permiten observar la manera en la que opera el verso paralelístico libre.

De la misma manera, “Perpetuum mobile” presenta un paralelismo anafórico medular en el séptimo y undécimo verso: “Que los dibujos [...]” y “Que cada edificio”, respectivamente, dado que estructuran el poema en tres unidades. La primera apunta a la acción de correr que recae en el sintagma “línea”, que afecta y se articula con el paralelismo, también anafórico, “[...] de los cuartos”, “de los asientos” y “de las mesas” (segundo al cuarto verso). La segunda, a las acciones de girar y danzar de los dibujos y arabescos que además se asocian como representaciones de la “línea”, eje central del poema. La tercera, también a la acción de girar y afecta al paralelismo anafórico: “y que los árboles”, “y las calles”, “y las cosas” (decimotercero al decimoquinto verso), unido además al último paralelismo, esta vez sinonímico, en los versos antepenúltimo y penúltimo del poema: “[...] bailando eternamente” y “el baile eterno”. Estos dos paralelismos evidencian la gran acción de la naturaleza (árboles) y los objetos (calles, cosas), vale decir, la danza, el baile; más exactamente, en relación con su título, el movimiento perpetuo y su eje fundamental: la línea. Estas evidencias revelan el *modus operandi* del verso paralelístico libre de “Poemas de la yolaría”.

Al igual que los poemas anteriores, “La arboleda y la lógica” trabaja con paralelismos, esta vez, lexicales en el primer y octavo verso: “lógico y sencillo”. Así también con los pares árbol-cielo y sus distintas formas de representar sus realidades en función de lo que “dijo”, “y agregó” el “verso” como motivo principal del poema, tal cual fue trabajado anteriormente en la revisión de los grupos rítmicos semánticos. Se afirma, entonces, que estos últimos junto a los paralelismos constituyen dos características básicas en las que se puede construir el impulso métrico y el ritmo del verso libre trabajado por Vidales.

Finalmente, para culminar este apartado, tres poemas que conforman la primera sección de *Suenan timbres* poseen una estructura transversal base en su primer verso, a saber: Mis versos + una acción. Así tenemos “Mis versos han descubierto”, “Mis versos cantan que en el mundo”, y “Mis versos dicen”; a ellos se une el equivalente funcional del primer verso de “La arboleda y la lógica”: “Dijo mi verso lógico y sencillo”. Todos estos versos se convierten en la constante, la unidad, que brinda cohesión y justifica la sección y su respectivo título: “Poemas de la yolaría”. Resulta importante profundizar especialmente en el neologismo *yolaría*; este evidencia en su construcción un proceso de parasíntesis que, además, alude a la fusión de los vocablos yo + idolatría. El neologismo de Vidales permite inferir el

tránsito de una idolatría (el culto hacia un objeto o un fetiche) hacia una yolatría. Esta entendida como el culto o admiración al poder del Yo concebido a partir de la lógica de la metonimia expresada en la estructura “Mi verso + una acción”. Vale decir, la potencia comunicativa del verso (del Yo), en la primera sección del poemario, permite que se deje de admirar las verdades reveladas por dioses o ídolos y se adhiera a las verdades que son capaces de comunicarse por el poder del verso de dicho Yo como descubridor de nuevos conocimientos, realidades, creencias, y también de su propia condición en la modernidad. Asimismo, dicho neologismo permite desprender un cambio de paradigma que encuentra su referente en los planteamientos de la corriente romántica. Antes de esta, la relación del Yo era de subordinación hacia la naturaleza, acaso una idolatría ante sus poderes manifiestos; sin embargo, con el Romanticismo el Yo se sitúa en un primer plano y la naturaleza se convierte en expresión de los sentimiento, afectos, vivencias del Yo (Viñas Piquer, 2008, pp. 263-264). En términos del neologismo de Vidales: una yolatría de base romántica que se actualiza en el contexto de las vanguardias históricas y que, por tanto, establecerá vínculos con una modernidad que se manifiesta en la agresividad tecnológica. Asimismo, lo que busca comunicar el Yo en su relación con esa nueva realidad no puede ser plasmado en el verso tradicional; requiere de una forma diferente: a saberes novedosos les corresponden nuevas formas. De ese modo el verso libre adquiere un rol relevante, el cual se manifiesta con claridad meridiana en el poema “El hueco”.

Verso libre, Yo y urbe moderna en “El hueco”

El cuarto y último de los “Poemas de la yolatría” (Vidales, 2017, p. 50) posee una riqueza rítmica y simbólica relevantes. Su análisis se basa en el examen tanto de los grupos rítmicos semánticos como de las recurrencias o paralelismos con los que se trabaja en el verso libre de este poema, el cual se reproduce a continuación:

Mis versos dicen.	ẋxx/ ẋx
Hueco	ẋx
único sitio habitable.	ẋxx/ ẋx/ ẋxx
Casas.	ẋx
Casas.	ẋx
Casas.	ẋx
Huecos interrumpidos por paredes y puertas.	ẋx/ xxẋxx/ ẋxẋx/ ẋxẋx
Huecos divididos en cuadros.	ẋx/ xxẋx/ ẋxx

Mi vida	xXX
mi vida de transeúnte	xxx/xxxx
está llena de las troneras	xx/xx/xxxxx
de las horribles cavernas	xxxxx/xxx
que las casas les hacen a los huecos.	xxxx/xxx/xxxx
Y ya no puedo	xx/xxx
borrar en mí la sensación	xx/xx/xxxxx
de los huecos de la ciudad	xxxx/xxxxx
encerrados en los cajones de los cuartos.	xxxx/xxxxx/xxx

Al igual que “Filosofía de los ademanes” y “Perpetuum mobile”, “El hueco” abre con la fórmula “Mis versos + una acción”. La diferencia radica en la ausencia total del complemento que sí se desarrolla en el primer verso de aquellos poemas. Esta ausencia de complemento en el primer verso de “El hueco” crea la percepción visual y semántica de un cierre o corte abrupto que, además, es reforzado con un punto y aparte; pausa sintáctica fuerte que genera la fractura y la noción de un primer verso que queda aislado, acaso sin la capacidad de comunicar a diferencia de los versos de los otros poemas. Dado que inmediatamente se pasa a un segundo verso, “Casa”, también escueto, abrupto, con pausa sintáctica, y que además se repite en los siguientes versos (tercero y cuarto). Asimismo, “Mis versos dicen.” muestra su organización basada en los grupos rítmicos semánticos de mayor presencia en todo el poema,¹⁰ a saber: xXx/ xX; cada uno de ellos se dispone estratégicamente nueve veces a lo largo del poema, cifra que representa un 24,3% por cada uno. Es decir, ambos grupos en conjunto alcanzan un 48,6% de presencia en el poema, porcentaje que permite identificarlos como parte de la construcción del impulso métrico. Si se examina la primera estrofa, dichos grupos rítmicos semánticos dominan en todos los versos: su recurrencia genera una cadencia importante de remarcar, más aún si se unen con el tercer grupo rítmico semántico “xxXx”, de mayor frecuencia de aparición, ocho en total, que representa un 21,6%. Así, los tres grupos constituyen el 70,2% y diseñan el impulso métrico del poema con sus respectivos porcentajes mínimos que, por sí solos, no podrían despertar la percepción de expectativa. Además, del plano rítmico, este fenómeno también restringe, evidentemente, al sentido del poema, puesto que el grupo “xX” no solo es la estructura rítmica de la acción “dicen”, también lo es, en

¹⁰ Para determinar el número de frecuencia y el respectivo porcentaje de aparición de los grupos rítmicos semánticos se sigue el modelo de análisis estadístico horizontal del verso propuesto por Oldrich Belic (2000, pp. 188-191).

la primera estrofa, de los sustantivos “Hueco”, “Casas” y “sitio”, términos que estarán semánticamente imbricados y que desde el plano rítmico se perciben, en tanto estructura, como equivalentes.

Aparece un grupo con apenas un 16,2% de presencia en el poema: “xxx́x”, con un total de seis veces. En la primera estrofa tiene una sola aparición en el verso séptimo con el sintagma “interrumpidos”, hecho que permite señalar la presencia del denominado momento de expectativa frustrada. Así, aquella expresión es relevante dado que su “interrupción” a nivel rítmico quiebra el impulso métrico formado por los grupos dominantes, y a nivel semántico también pone de relieve la fractura, partición, del elemento “Huecos”. Se tensa dinámicamente el verso en ambos niveles. Asimismo, este grupo rítmico semántico (xxx́x) se utilizará en dos y tres oportunidades en la segunda y tercera estrofa respectivamente. En la segunda estrofa, sirve de estructura a los sintagmas “de las troneras” (undécimo verso) y “de las horribles” (duodécimo verso). En la tercera, a los sintagmas “la sensación” (decimoquinto verso), “de la ciudad” (decimosexto verso)¹¹ y “en los cajones” (decimoséptimo verso). A la vez, este grupo se une con otro “x́x”, con apenas cuatro apariciones que, si bien representan un 10,8% del total, comunican a nivel del contenido una información relevante. En el verso undécimo se lee “está llena de las troneras”, y su estructura “x́x/ x́x/ xxx́x” muestra el choque entre dos tiempos marcados inmediatos que lejos de perjudicar la cadencia la potencia al remarcar con la colisión de aquellos el conflicto de la condición o el estado en la que se halla la vida del Yo: “*está llena [...]*” de elementos que generan rechazo; sensación que a la vez se corresponde en el plano rítmico al hacer —se insiste— golpear dos acentos consecutivos: se enfatiza el rechazo tanto rítmica como semánticamente. Este mismo efecto de poderosa intensidad estética se produce en la tercera estrofa, en los versos decimocuarto y decimoquinto: “Y ya no puedo” (x́x/ x́x) / “borrar en mí la sensación” (x́x/ x́x/ xxx́x), en los que el grupo “x́x” modela el sentido de los versos, pues en “Y ya”, “borrar”, “en mí” confluyen una condición incapaz de deshacer (“la sensación”) aquello que proviene de la nueva información externa que se percibe y de la cual se toma conciencia. Lo llamativo es que esta condición se estructura con grupos rítmicos semánticos de mínima frecuencia de aparición, hecho que representa, como se había indicado anteriormente, el surgimiento del momento de

¹¹ Ambos sintagmas se ubican al final de sus respectivos versos; por tanto, por ley de acentos finales se les añade una sílaba métrica.

expectativa frustrada. Sin duda, cada vez que este se produce inmediatamente operan los grupos que construyen el impulso métrico con el objetivo de no desaparecer la cadencia del poema. También resulta fundamental referir al grupo rítmico semántico que se utiliza una sola vez en todo el poema: “xxx”, soporte del sintagma “único” (tercer verso), que semánticamente va a delimitar, establecer, la relación entre “hueco” y “habitabile”. Es decir, dicho sintagma otorga el carácter excepcional, exclusivo, al “hueco” como espacio de morada o único lugar capaz de poseer lo necesario para vivir en él; este grupo rítmico semántico no solo es “único” por su menor aparición en el poema (2,7%), sino por el significado que representa para el poema, pues provoca el contraste con lo que está afuera: la ciudad, las casas, la urbe. Todas ellas constituyen una realidad que afectan al Yo, al sujeto del poema.

La identificación y el examen de los grupos rítmicos semánticos sustentan la fuerte coherencia estructural en la organización y disposición del verso libre del poema. Además, permite subrayar que en aquellos se encuentra la base para pensar en el verso libre no solo de “Poemas de la yolatría”, sino también en la lectura general de *Suenan timbres*. Asimismo, dicho verso libre trabaja con paralelismos que configuran el retorno ideológico de los tópicos del poema y que en “El hueco” cumplen una función importante. Así, en el poema se articulan dos paralelismos anafóricos con los temas centrales: “casas” y “huecos”, que como puede verse en el poema, el primero aparece cuatro veces y el segundo, con su variante pluralizada, también en cuatro ocasiones. Sin embargo, opera una gran diferencia entre la palabra singular “hueco” y su forma pluralizada en el poema. Porque en singular el “hueco” posee las condiciones únicas de habitabilidad; pero en plural “huecos” se torna equivalente con el paralelismo “casas”. Estas terminan extendiendo su sentido a los “huecos” y con ello se deforma, fragmenta, acaso se aliena, la función que se le reconoce al “hueco” en su forma singular. El sujeto del poema no reconoce el par “huecos-casas” como los espacios válidos para morar; por el contrario, se advierte una valoración e impresión negativas, como se puede observar en la última estrofa del poema. Más aún si en el sintagma del penúltimo verso “[...] huecos de la ciudad” se manifiesta, sin ambages, el malestar que genera la ciudad como imagen de la urbe y el elemento que la define por excelencia, vale decir, las casas y su manera tan caótica, extraña, dividida, fragmentada de percibirse, tal cual se le presenta al sujeto del poema. Así, el retorno ideológico que crean estos paralelismos anafóricos se convierte en antitético al evidenciar una progresión

en conflicto entre a) hueco como único espacio habitable y b) huecos-casas como lugar fraccionado, escindido, extraño.

El sujeto del poema, la presencia de ese Yo —que, además, es la única manifestación expresa en los “Poemas de la yolatría”, con la variante del pronombre personal “mí” (decimoquinto verso)—, configura el paralelismo anafórico que toma como base dicha expresión, ya sea en número (singular/plural) y en su función de adjetivo posesivo o de pronombre en los siguientes versos: “Mis versos dicen”, “Mi vida”, “mi vida transeúnte”, “borrar en mí la sensación”. Vale decir, el sujeto del texto asume en este poema una relación directa con la realidad representada. En los otros “Poemas de la yolatría” solo se identifica el posesivo unido con el término “versos”; en otras palabras, el protagonismo se centraba en el poder de estos para comunicar o referir el mundo exterior. Sin embargo, en “El hueco” dicho poder es truncado, como se señaló líneas atrás en la explicación de su primer verso, y el sujeto del poema cobra relevancia al mostrar, a partir del retorno ideológico creado por el “mí”, una progresión que va desde la función posesiva hasta la asunción propiamente dicha de una primera persona representada en el pronombre; por extensión, es la configuración de un sujeto y de una corporalidad física, emotiva, que es afectada por el entorno, por la realidad externa. En la segunda estrofa se destaca el sintagma “mi vida” como verso autónomo y como parte de otro; en ellos se determina la situación de sujeto de tránsito o la condición de la vida como un recorrido exploratorio por el espacio de la urbe moderna y de su fragmentarismo. Ese recorrido del sujeto poético por la ciudad genera su reacción y descalifica la realidad percibida. Esta incluso es capaz de arraigarse en él y perturbar su dimensión afectiva; así, en la tercera estrofa, su nuevo estado resulta imposible de olvidar dada la poderosa impresión de lo percibido en su tránsito por la urbe. Incluso dicha impresión es capaz de emerger en su propio espacio de resguardo (hueco-casa), según se infiere de los dos versos finales, en los que la imagen “de los huecos de la ciudad” se asocian con la realidad de “los cajones de los cuartos”. Vale decir, se establece entre ellos un fuerte vínculo asociativo porque se identifica la perturbadora manera en la que se manifiesta la urbe con la disposición de dichos cajones. El reconocer que las formas caóticas, extrañas, de la ciudad también están dentro del espacio privado afecta significativamente al sujeto del poema, más aún si el sentido manifiesto del verso final del poema alude al encierro. Con ello, no habría manera posible de escapar, ni siquiera en el propio espacio privado, de la realidad de la urbe y,

sobre todo, evidenciaría la necesidad de asumir la sensación de reclusión, el implícito aislamiento del sujeto que aquella impone.

El sujeto poético de “El hueco”, por extensión de “Poemas de la yolatría”, enuncia desde el contexto de las vanguardias; sin embargo, no abandona su conciencia de sujeto ni de su cuerpo, como tiende a suceder, según Mignolo (1982), en la poesía vanguardista. Vale decir, según el crítico, anterior a la vanguardia, el Yo refiere a una corporalidad y a una identificación plena con un sujeto. No obstante, en el mencionado contexto, dicho Yo se diluye, sufre una transformación que lo convierte en una voz ajena a un espacio y que incluso alcanza a ser solo lenguaje en cuanto tal (p. 135). En el caso de “El Hueco” y los “Poemas de la yolatría”, por el contrario, el Yo se interrelaciona con el mundo, con la urbe moderna, es decir, se sitúa en un espacio, involucra un cuerpo y la conciencia de un sujeto. Dicha interrelación, entonces, dada la constitución de ese Yo, lo afecta e invade sus esferas tanto públicas como privadas, tal cual se planteó en párrafos anteriores. Que Vidales continúe con la figura del poeta es relevante, porque refuerza la estrategia textual del sintagma “yolatría”, como título de sección del poemario; y en los poemas fundamenta la lógica del “Mis versos + acción”, dado que detrás está implicado un sujeto, un Yo.

Los versos que conforman “El hueco” resaltan por su ostensible polimetría: pentasílabos, bisílabos, octosílabos, alejandrino, eneasílabos, trisílabo, heptasílabo, endecasílabo y tridecasílabo, distribuidos, aparentemente, de manera arbitraria o apelando a la libertad que esgrime el verso libre. Sin embargo, su disposición en el poema revela que cada uno de ellos cumple con una funcionalidad a partir de la organización interna de sus grupos rítmicos semánticos que construyen el impulso métrico, así como también de los paralelismos que con las recurrencias semánticas generan el retorno ideológico de los ejes temáticos del poema, a saber: hueco, huecos, casas, mi y mí, que se extienden a crear las imágenes de la urbe moderna y su relación tensa con el sujeto del poema.

A manera de conclusión

El análisis del conjunto “Poemas de la yolatría” permite afirmar que su verso libre se fundamenta en dos principios: los grupos rítmicos semánticos y los paralelismos (anafóricos, semánticos, léxicos). Ambos generan el impulso métrico del poema y el retorno ideológico de base para el funcionamiento del verso libre, y a partir de ello separarlo de la prosa o de la consideración de encasillar el verso libre como una mera

reunión de enunciados dispuestos uno debajo de otro. El verso libre de Vidales, de “Poemas de la yolatría”, se presenta con una sólida coherencia interna que se prueba a nivel del ritmo y del sentido. Asimismo, este verso libre actualiza y recrea elementos propios de la métrica tradicional como el uso de distintos metros en sus modalidades heroicas, enfáticas, melódicas que constituyen pruebas del conocimiento de Vidales sobre la versificación tradicional, y posibilita señalar, a pesar de que esta última cumpla una función auxiliar, que en su verso libre confluyen tradición y modernidad en su elaboración. Vidales posee plena conciencia de su hacer sobre el verso libre, porque conoce la métrica anterior, la domina, y, por tanto, puede experimentar, recrear e ir acorde con la búsqueda de un nuevo sistema versal. El poeta afirma:

Me parece que en el verso libre se deben buscar los nuevos contenidos, tal vez hasta que en él se encuentre una estabilización acorde con el rebrujo del mundo moderno. Pero ello no obsta para no jugar con los moldes rimados. Eso depende, en primerísimo término, de lo que se quiera decir, según el supuesto engeliano de que “forma y contenido son idénticos e inseparables”, que, esperamos, todavía no haya “pasado de moda” para los que quieren estar al día periodístico (Vidales, 2017, p. 234).

La cita pertenece a la segunda edición de *Suenan timbres* del año 1976; es decir, luego de cincuenta años Vidales continúa apostando por el verso libre y por el verso tradicional en función de las capacidades comunicativas y expresivas de ambos sistemas versales respecto de los temas a tratar. A partir de la cita, se infiere también la estrecha interrelación entre “forma y contenido”, opinión que permite entonces comprender el *modus operandi* de su verso libre e inscribirlo, sin ambages, en la formación y consolidación de dicha práctica en la poesía colombiana e hispanoamericana.

Referencias bibliográficas

- Belic, O. (2000). *Verso español y verso europeo. Una introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Corre, H. Le. (1999). Innovaciones y reticencias en torno al verso libre (con un ejemplo del posmodernismo cubano). En G. Areta, H. Le Corre, M. Suárez y D. Vives (Eds.). *Poesía hispanoamericana: ritmo(s)/ métrica(s)/ ruptura(s)* (pp. 111-143). Madrid: Editorial Verbum.
- Domínguez Caparrós, J. (1999). El modernismo en la formación del verso español contemporáneo. En G. Areta, H. Le Corre, M. Suárez y D. Vives (Eds.). *Poesía hispanoamericana: ritmo(s)/ métrica(s)/ ruptura(s)* (pp. 87-110). Madrid: Editorial Verbum.

- Mignolo, W. (1982). La figura del poeta en la lírica de vanguardia. *Revista Iberoamericana* 118-119, pp. 131-148.
- Paraíso, I. (2000). *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco Libros.
- Paraíso, I. (1985). *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid: Editorial Gredos.
- Quilis, A. (1989). *Métrica española*. Barcelona: Ariel.
- Varela, E., Moíño, P. y Jauralde, P. (2005). *Manual de métrica española*. Madrid: Editorial Castalia.
- Vidales, L. (2017). *Suenan timbres & 13 textos testimoniales*. Bogotá: Letra a Letra y Domingo Atrasado.
- Villegas-Restrepo, J. (2017). Poesía, naturaleza y vanguardia en Colombia: una lectura ecocrítica de *Suenan timbres*, de Luis Vidales. *Escritos* 55, pp. 465-483. DOI: <https://doi.org/10.18566/escr.v25n55.a06>
- Viñas Piquer, D. (2008). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Zuluaga Hernández, E. (2016). Idiotismo y crítica: una aproximación al carácter demoledor de *Suenan timbres* de Luis Vidales. *Estudios de Literatura Colombiana* 38, pp. 125-143. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n37a06>

SILENCIO Y CONTEMPLACIÓN: RASGOS DE LO MÍSTICO EN LA POESÍA DE JORGE CADAVID*

SILENCE AND CONTEMPLATION: TRAITS OF
MYSTICISM IN JORGE CADAVID'S POETRY

Daniel Clavijo Tavera¹

* Artículo derivado del proyecto de investigación “Del canon a las márgenes: revisión crítica de la poesía colombiana en el siglo xx”, que hace parte del Grupo de Investigación Estudios en Filosofía, Hermenéutica y Narrativas, del Departamento de Humanidades de la Universidad Eafit (Medellín, Colombia). El proyecto es financiado por la Universidad Eafit.

Cómo citar este artículo: Clavijo Tavera, D. (2021). Silencio y contemplación: rasgos de lo místico en la poesía de Jorge Cadavid. *Estudios de Literatura Colombiana* 48, pp. 191-207. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n48a12>

¹ <https://orcid.org/0000-0003-4266-3681>
oclavijo@eafit.edu.co
Universidad Eafit, Colombia

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 14.08.2020

Aprobado: 26.10.2020

Publicado: 18.12.2020

Copyright: ©2021 *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: A partir de los rasgos que permiten una delimitación de la idea de lo místico, este artículo indaga en la estrecha relación entre lenguaje poético y mística en la obra del poeta Jorge Cadavid. Tras una revisión de los aportes teóricos de diversos autores a la caracterización del concepto de mística, se emprende el análisis de los poemas de Cadavid a la luz de las nociones de silencio —tanto en las posibilidades de tematización como en los mecanismos retóricos y de enunciación por los cuales el silencio ingresa en el poema— y de contemplación, entendida como la mirada atenta.

Palabras clave: Jorge Cadavid; mística; poesía; silencio; contemplación.

Abstract: Starting from the aspects that allow a delimitation of the idea of the mystical, this article inquires into the close relationship between poetic language and transcendent experience in the work of the poet Jorge Cadavid. Following a review of several authors' theoretical contributions to the definition of mysticism, Cadavid's poems analysis is undertaken in light of the concepts of silence —both in the possibilities of theming and in the rhetorical and enunciation mechanisms through which silence enters the poem— and contemplation, understood as the attentive look.

Key words: Jorge Cadavid; mysticism; poetry; silence; contemplation.

Introducción

Participación conjunta del misterio, posibilidad de sobrepasar los alcances del conocimiento racional y del lenguaje discursivo, así como enajenación del sujeto, “en la desposesión del *yo* personal”, son algunos de los puntos de encuentro que destacaba el poeta Emilio Sosa López (1954) para describir la estrecha relación entre poesía y mística. A estos podrían sumarse rasgos propios del lenguaje de ambos campos, como el silencio y la primacía de la imagen, para analizar la manera en que el poema dialoga con las particularidades de la experiencia trascendente. Justamente, este texto pretende indagar en la relación entre poesía y mística, a partir del análisis de los fenómenos del silencio y la contemplación en la obra poética de Jorge Cadavid,¹ donde la ausencia de palabras —que es espacio significativo— y la mirada atenta se configuran como espacios que revelan comunión con la totalidad.

En efecto, es en este último punto en el que convergen diferentes perspectivas al tratar de delimitar la inestable, polivalente y compleja noción de mística, para la que resulta inadecuado un abordaje esencialista que desatienda las condiciones específicas de los sistemas en que se experimenta (Velasco, 2003, p. 22). La idea de una experiencia interior e inmediata, en la que el sujeto se une, se funde, con la divinidad y alcanza una presencia trascendente en la vida humana —idea presente en visiones canónicas de la teorización mística como las de William James (1994), Evelyn Underhill (2006), Bernard McGinn (citado por Velasco, 2003), Emilio Sosa López (1954), y en otras como la fenomenología de Juan Martín Velasco (2003) o Carlos Miguel Gómez Rincón (2015)—, permite de alguna manera una generalización operativa del término para establecer ciertos encuentros entre el lenguaje poético y la reflexión sobre la experiencia mística. Velasco (2003) se acerca a una definición global del concepto en los siguientes términos:

[...] experiencias interiores, inmediatas, frutivas, que tienen lugar en un nivel de conciencia que supera la que rige en la experiencia ordinaria y objetiva, de la unión —cualquiera que sea la forma en la que se viva— del fondo del sujeto con el todo, el universo, el absoluto, lo divino, Dios o el Espíritu (p. 23).

¹ Entre los libros de poemas publicados por Cadavid se encuentran: *Diario del entomólogo* (1998/2003), *La nada* (2000), *Un leve mandamiento* (2002), *El vuelo inmóvil* (2004), *El derviche y otros poemas* (2006), *Herbarium* (2007), *Tratado de cielo para jóvenes poetas* (2008), *Heráclito inasible* (2010), *Los ojos deseados* (2011), *El bosque desnudo* (2013) y *Pequeña historia de la fotografía* (2015). Entre su producción ensayística, relacionada particularmente con el contenido de las reflexiones de este texto, se pueden mencionar el libro *Escribir el silencio. Ensayos sobre poesía y mística* (2013) y los textos “El lenguaje de la poesía. Entre la analogía y el refrenamiento” (2009) y “La poesía silente” (2016).

Cabe aclarar que para algunos autores la diversidad de manifestaciones y tradiciones emparentadas con lo místico abarca posibilidades que traspasan el ámbito de lo religioso. En este sentido, el término “místico” es empleado para dar cuenta de espacios límite de la experiencia humana. Tanto David Le Breton (2016) como Velasco (2003) hablan de una mística profana, presente en campos como el de la filosofía —asombro, admiración, angustia, entre otros— o alcanzable, por ejemplo, mediante el uso de sustancias alucinógenas o en situaciones que rompen con la cotidianidad, como la reclusión, la enfermedad, la soledad o la convalecencia (Velasco, 2003, p. 102).

Frente a la dificultad de adecuar una definición única del concepto, es frecuente que “lo místico” se aborde a partir de caracterizaciones o de la identificación de rasgos comunes —también cambiantes, entendidos de diversas maneras por las diferentes tradiciones e históricamente condicionados (Gómez Rincón, 2015, p. 11)—. Frente a las características esenciales de la mística señaladas por James (1994) a comienzos del siglo xx, entre las que se encuentran la inefabilidad, la cualidad de conocimiento, la transitoriedad y la pasividad (pp. 179-180), Underhill (2006) agrega el carácter activo y práctico, los objetivos espirituales y trascendentales de la experiencia mística, la orientación hacia el Uno como objeto de amor, y la unión con el Uno como estado definitivo (p. 99). Gómez Rincón (2015), por su parte, en línea con planteamientos de estos dos autores clásicos, describe la mística como una experiencia fundamentada también por el carácter noético y la inefabilidad, así como por el sentido de realidad absoluta (p. 11). Y es, precisamente, en estas características donde aparecen nociones como las de silencio y contemplación, autoabandono, disolución del *yo* o la conciliación de los opuestos como rasgos propios de la expresión de lo trascendente, presentes también en la palabra poética.

En el caso particular de la poesía de Jorge Cadavid, donde son claramente perceptibles todos estos rasgos, podría hablarse de una especie de sensibilidad colindante con una mística sin doctrina, pues el propio poeta se ha definido como portador de un agnosticismo “deplorable” que le ha permitido explorar “algunos estados alterados de conciencia, epifanías que me abrieron como en una oración otras formas de percepción inéditas en mí” (Cadavid, 2013, p. 7).² De hecho, sus libros albergan, in-

² En su crítica al uso recurrente del término “místico” en los estudios sobre el poeta Carlos Obregón, Daniel Granja Hidrobo (2018) anota que para el abordaje de la poesía llamada mística se hace necesaria una “experiencia de comunión con Dios anterior al hecho poético” (p. 51), y toma el ejemplo del poeta Ernesto Cardenal, cuya vivencia fue constatada y derivó, posteriormente, en la escritura de algunos poemarios. No hay tal nivel de evidencia empírica en la obra de Cadavid, aunque sí se encuentran testimonios como el mencionado, que

distintamente, alusiones a diversas tradiciones religiosas, entre las que se encuentran la cristiana, la judía, la sufí —con dedicatorias y referencias explícitas a la obra de místicos como el maestro Eckhart, Maimónides o Miguel de Molinos—, así como la mencionada mística profana. Al final, los versos de Cadavid tratan de entender el ejercicio poético como revelación, como totalidad, sin condicionamientos dogmáticos, como lo afirma en su ensayo “El lenguaje de la poesía. Entre la analogía y el refrenamiento”, al referirse al misterio que se oculta tanto en la palabra poética como en la experiencia trascendente: “Toda actividad poética tiene un sentido religioso, porque siempre apunta a la Totalidad” (Cadavid, 2009, p. 94).

La experiencia del silencio

Desde su etimología, el término “mística” está emparentado con la idea de silencio, así como con las nociones de secreto, misterio u ocultamiento, en tanto proviene del verbo griego *myein*, que significa cerrar la boca (Soto Posada, 2013, p. 7). En una perspectiva general, son principalmente tres los ámbitos del silencio convocados en la experiencia mística (Toro Murillo y Clavijo Tavera, 2020, p. 283): de un lado, podría hablarse de una especie de disposición a la escucha en que entra todo místico para despojarse del ruido del mundo y permitir la presencia de la divinidad; de otro, el silencio de los iniciados y, por último, la inefabilidad, es decir, por la incapacidad del lenguaje discursivo para dar cuenta de ella. El silencio aparece entonces como respuesta posible —o única— frente a lo trascendente. De hecho, la escritura mística parte en sí misma de una paradoja: la necesidad de expresar algo que reconoce, de antemano, inexpresable.

Así como la experiencia mística, el silencio se encuentra estrechamente vinculado con la palabra poética, en la medida en que se despliega en la tensión existente entre la palabra discursiva y su negación: el lenguaje poético trasciende el significado lógico-objetivo de la referenciación discursiva y revela un nuevo sentido, a partir, justamente, de la negación de dicho significado objetivo (Villoro, 2016, p. 61). Tanto en su obra ensayística como poética, Jorge Cadavid (2016) se ha aproximado explícita e implícitamente a este vínculo. De un lado, afirma que, como lenguaje alusivo, “lleno de elipsis y paradojas,

dan cuenta de experiencias que sobrepasan la percepción puramente racional. En la misma línea se inscribía Underhill (2006) al anotar que no es místico todo aquel que cuente con ciertas intuiciones parciales y artísticas de la realidad: “El verdadero místico es una persona en la que esas facultades trascienden la etapa meramente artística y visionaria y se elevan hasta la altura de la genialidad, en las que la conciencia trascendental puede dominar la conciencia normal, y que se ha entregado decididamente al abrazo de la Realidad” (p. 93).

de oxímoron y balbuceos, preñado de ausencias”, la poesía es el género más cercano al verdadero silencio (p. 236). De otro, en sus poemarios, el silencio o bien se tematiza, o bien se escribe desde él: la brevedad, la supresión de elementos retóricos o el predominio de las imágenes no transmiten únicamente la sensación visual de la ausencia de sonido, sino que, como lo indica Guillermo Martínez (2002), remiten a un silencio trascendente (p. 13).³ Así, la experiencia empírica del silencio, que alberga siempre un excedente de sentido, es trasladada a la página para convertirse en objeto de análisis.

La tematización del silencio en Cadavid es evidente desde los títulos mismos de los poemarios, de los capítulos y de los poemas que aluden específicamente a lo que Ramón Pérez (2013) denomina los tópicos asociados al silencio (p. 34). Así, aparecen en forma recurrente en estos elementos paratextuales de la obra del poeta palabras-imágenes como “nada”, “sombra”, “vacío”, “luz”, “blanco”, “alma”, “soledad”, “secreto” o “meditación”, por nombrar algunas, que claramente remiten a una ausencia sonora. Dentro de estas evocaciones, cabe mencionar el nombre del segundo apartado del libro *Un leve mandamiento* (2002), titulado “Wittgenstein en Amherst”, nombre propio —el primero— que se vincula directamente con estas isotopías en la medida en que fue Wittgenstein (2013) quien formuló esa especie de imperativo ético sobre el silencio: “lo que en cualquier caso puede decirse, puede decirse claramente; y de lo que no se puede hablar, hay que callar la boca” (p. 103).

Justamente, en línea con la referencia explícita a la primacía del silencio frente a la imposibilidad de la lengua de acceder a ciertas realidades —“aquello de lo que no se puede hablar”—, entre ellas la profundidad del pensamiento, se encuentran poemas como “Charla con nubes”:

Charla con nubes

No hay modo de conocer
la lengua de una nube
¿No será el silencio el que hable
por el blanco?
¿No serán nubes
mis pensamientos? (Cadavid, 2008, p. 65).

Desde el título mismo, el poema se construye sobre el campo semántico del diálogo: vocablos como “charla”, “lengua” o el verbo “hablar” remiten directamente a la inte-

³ Pérez (2013) señala que es posible distinguir entre “hablar del silencio” y “hablar desde el silencio”; en este segundo caso, independientemente del tema tratado, el lenguaje se construye desde una estética del silencio en la que aparecen recursos como los mencionados (p. 26).

racción comunicativa guiada por la palabra. Sin embargo, la negación inicial sugiere ya en el primer verso que dichas expresiones sean asumidas más allá de su alcance discursivo; la charla silenciosa que se entabla con la nube-pensamiento no se daría en el plano de la funcionalidad de la comunicación, sino en la totalidad de la compenetración. Solo el silencio puede “hablar por” esa nada, ese vacío, ese blanco donde el pensamiento se desdibuja de su carácter netamente conceptual y se presenta en lo etéreo e inaprehensible de la nube: “Toda la experiencia sensible tiene la forma de las nubes”, dirá Cadavid en el prefacio del poemario *El bosque desnudo* (2013). De hecho, como indica Marcela Labraña (2017), la nube, en tanto imagen de lo indeterminado, ha sido parte de la retórica de lo irrepresentable, como “signo de lo sagrado” (pp. 42-43).

La trascendencia que asumen los términos mencionados se deriva también de la estructura enunciativa del poema: la negación inicial es cuestionada, a su vez, con las dos preguntas siguientes —construidas también desde la negación—, en un entramado que sugiere la reflexión sobre el carácter epistemológico de aquello que se ubica más allá de las posibilidades del concepto. Si bien no hay modo de conocer la lengua de la nube, es posible que el silencio trace una vía para dicho conocimiento, y es posible, asimismo, que aquello que tradicionalmente se ha limitado al ámbito de lo racional-discursivo —“mis pensamientos”— en su grado más profundo pueda ser alcanzado —únicamente— por el silencio. La imposibilidad de la palabra es la mejor prueba de la profundidad del sentimiento, dice Le Breton (2016, p. 155).

En línea con las posibilidades del silencio en esa profundidad donde el pensamiento es ya nube se encuentran poemas que aluden a cierta imagen de un vaciamiento interior que permite la apertura de espacios de compenetración. Así pueden leerse poemas como “Intemperie” o “Noticia del maestro Eckhart”:

Intemperie

Una voz vertical
y un silencio horizontal
Apenas dos coordenadas
en el aire
y un espacio vacío
por el cual desplazarse (Cadavid, 2004, p. 34).

Noticia del maestro Eckhart

Tiendo un arco
por encima del pensamiento
elevo una oración vertical

que desborde la más alta memoria
 Entre dos paréntesis
 detengo la sucesión del mí mismo

II
 Orar es una cita
 en el naufragio
 Flotan las palabras
 que se omitieron (Cadavid, 2004, p. 62).

La tradición de la mística cristiana —en autores como Dionisio Areopagita, San Juan de la Cruz o el propio maestro Eckhart— entiende la purificación, la iluminación y la perfección como etapas del proceso de encuentro con la divinidad, donde la oración juega un papel primordial como mecanismo de liberación y despojo de lo accesorio en el camino hacia la interioridad (Le Breton, 2016, p. 158). En ese sentido, la verticalidad de “Intemperie” y de “Noticia del maestro Eckhart” —mucho más explícita en este segundo caso— supera en ambos textos la tradicional concepción de la oración como una conversación con la divinidad para ocuparse también del vaciamiento de quien dispone un espacio para experimentar la presencia trascendente.

Prescindiendo del empleo de verbos, “Intemperie” aborda el mencionado proceso a partir de la imagen de una especie de encuentro que traza las dos direcciones en las que convergen la voz vertical inicial y el silencio horizontal sobre el que esta se posaría. El título del poema remite tanto a una disparidad temporal —que se resolvería en la integración propuesta por el cruce de direcciones— como a una apertura que se extiende infinitamente al configurar la escena donde se encuentran el aire y el espacio vacío. La única acción del poema está evocada por la posibilidad que sugiere ese “desplazarse” final —acción no conjugada— que permitiría pensar en el movimiento de una suerte de presencia reflexiva e impersonal —se— a través de ese vacío. “El vacío es el viaje”, dirá el propio Cadavid (2013) en un poema posterior, en una imagen que integra presencia y espacio, movimiento y quietud (p. 55).

“Noticia del maestro Eckhart”, por su parte, describe el mismo proceso mediante el recurso del paréntesis, que no elimina, sino que suspende, que sugiere la latencia de las presencias, para llegar a esa detención de la “sucesión del mí mismo”, que no es otra cosa que la pausa de la temporalidad del *yo* que se integra ahora a la de la realidad trascendente. La segunda parte del poema se instala como una especie de aclaración del fenómeno verbal que ocurre en la oración: un encuentro posible gracias al fracaso del

lenguaje. Esta estructura vacío-oración es replicada en el poema “El rabino Seb Tom”, que sigue a “Noticia del maestro Eckhart” en *El vuelo inmóvil* (2004), justamente en el capítulo dedicado a “los divinos estrategas”, donde el vaciamiento permite una especie de transmutación y posterior fusión con la divinidad; el título del poema indica el sujeto sobre el que recae el reflexivo “se” que, vuelto hacia sí mismo, se deifica: “Se inclina para orar / hacia sí mismo / va haciéndose un dios / desde su borde” (Cadavid, 2004, p. 63).⁴

Si, como indica Velasco (2003), en la tradición mística cristiana son recurrentes los superlativos o interjecciones grandilocuentes como “¡oh!” o “¡cuán!” (p. 53), los versos de Cadavid toman distancia de dichos modos de locución para insertar, en cambio, imágenes sutiles y mudas que más que a la pretensión de dar cuenta de la experiencia mística individual, adscrita a una tradición, remiten a una conciencia trascendente del instante. También se aleja Cadavid del lenguaje autoimplicativo de la primera persona que caracteriza ciertas tradiciones del lenguaje místico (Velasco, 2003, p. 57) y propone, en la mayoría de sus poemas, una supresión del *yo* hablante para dar espacio a la voz contemplativa que, desde el silencio, describe imágenes silenciosas. Ocurre así en “Cartuja”: “La nieve cae / en el papel blanco / La imagen asoma / como un gran silencio” (Cadavid, 2010, p. 25). El silencio del poeta, decía Emilio Sosa López (1954), “es una forma de integración espiritual de la vida en la obra” (p. 13), integración que en Cadavid ocurre también con la mirada atenta, “la mirada silente”, como titula uno de sus poemas.

La contemplación: observar el (en) silencio

Afirma Michel de Certeau (2006) que la aparición de la mística está estrechamente relacionada con la concentración de los debates alrededor de la idea de “ver”, modificación antropológica que tuvo lugar durante la transición entre la Edad Media y el Renacimiento:

La visión sustituye paulatinamente al tacto o a la audición. Transforma la propia práctica del saber y de los signos. También el ámbito religioso se reorganiza en función de la oposición entre lo visible y lo invisible, de modo que las experiencias ‘ocultas’, muy pronto agrupadas bajo el nombre de ‘mística’, adquieren una pertinencia que no tenían (p. 96).

⁴ Las dos partes del poema “El rabino Seb Tom”, del libro *El vuelo inmóvil* (2004), integran dos poemas independientes del libro *Un leve mandamiento* (2002); estos poemas son “Vacío”, que se convierte en la primera parte, y “El hombre”, que pasa a ser la segunda parte, donde el genérico “hombre” toma el lugar de aquel que ora y, por consiguiente, se integra con la divinidad.

Del latín *contemplari*, en su acepción más general, el término “contemplar” se relaciona con “mirar atentamente” (Corominas, 1987, p. 168). Con esa breve definición podría describirse el elemento transversal a toda la obra poética de Jorge Cadavid: la mirada consciente, reflexiva, silenciosa. De hecho, tal como se anotó arriba con relación a los términos vinculados con el campo semántico del silencio, ocurre lo mismo — en un grado aun mayor— con las palabras que remiten a la isotopía de la visión. Así, en sus títulos y poemas son recurrentes conceptos-imágenes como “ojos”, “fotografía”, “contemplación”, “mirada”, “lo visible”, “espejo”, “luz”, entre otros. Incluso, uno de sus poemarios se titula *Los ojos deseados* (2011) —como el verso de San Juan de la Cruz—,⁵ e incluye como prólogo el texto “Estudio sobre la mirada”,⁶ del propio Cadavid (2011), que califica los poemas del libro como descripciones del tránsito entre el concepto y el recorrido del ojo, como “ese espacio donde es posible ver, verse y ser visto” (p. 5).

Decía Walter Ong (2009) que, en oposición a la integración que genera el oído, la vista divide (p. 76), afirmación que se desvirtúa en los poemas de Cadavid, donde la mirada aspira a tal nivel de atención que se ve envuelta en experiencias de enajenación y extrañamiento que revelan la totalidad que subyace a las formas de lo sensorialmente perceptible o que, en ocasiones, termina por integrar lo contemplado y a quien contempla en una misma imagen, paradójica e infinita. La develación de la singularidad de lo cotidiano ocurre en poemas como “Revelado I”, que abre el poemario *Pequeña historia de la fotografía* (2015), homónimo del ensayo de Walter Benjamin (1931):

Revelado I

Los acontecimientos singulares
no son raros
ocurren en todas partes
a cada momento
en todas las escalas
Basta un descuido
para que todo se revele
basta limpiar los ojos
para que aquello que no sabes aparezca (Cadavid, 2015, p. 13).

⁵ “¡Oh cristalina fuente, / si en esos tus semblantes plateados / formases de repente / los ojos deseados / que tengo en mis entrañas dibujados” (De la Cruz, 2010, p. 56). El poeta José Ángel Valente (2000) ve en esa estrofa de San Juan de la Cruz una de las manifestaciones más claras de la “infinita perpetuación del deseo” de la perspectiva mística (p. 201). Esa apertura hacia el infinito, desde la mirada, como se verá más adelante, es una de las imágenes más recurrentes en la poesía de Cadavid.

⁶ Este también es el nombre de uno de los poemas que integran el libro *Heráclito inasible* (2010).

Lejos de una idea grandilocuente de lo extraordinario, el poema sugiere que su presencia es permanente: lo singular está ahí, es la mirada ordinaria la que no se ha adecuado para vislumbrarlo. En “Revelado I”, dicha adecuación se soporta sobre una inversión: en lugar de requerir atención excesiva, es necesario un descuido; es decir, una des-atención, un olvido de la superficialidad que normalmente oculta la posibilidad de acceder a ese “todo”, a esa totalidad que se revela. En este sentido, la mirada es, más allá de lo perceptivo, una disposición de apertura que implica “limpiar los ojos” para ver lo desconocido en lo conocido, para acceder al misterio de lo cotidiano.

Además de penetrar en lo oculto que “ocurre en todas partes”, la mirada atenta del poeta permite, en ocasiones, desmontar el engaño de la abstracción —que, así como para la imagen, aplicaría también para el lenguaje verbal—, como ocurre en el poema “Proposiciones”. El verso “Evita las simetrías”, en el tono imperativo, seguido de la alusión a Dios como creador, no es otra cosa que el reconocimiento de la imposibilidad del lenguaje conceptual —aquí geometría—, que ha influido hasta en la imagen, de acceder a la profundidad, a la esencia de las cosas.

Proposiciones

Una gota no es una esfera

Una montaña no es una parábola

Un insecto no es un punto

Un rayo no es una línea

El caos opera con todas las escalas simultáneamente

No confundas indefinido con infinito

Evita las simetrías

Dios no es géometra (Cadavid, 2000, p. 63).

Tanto en “Revelado I” como en “Proposiciones” se presenta una reflexión general sobre la mirada, idea que se materializa a lo largo de toda la obra poética de Cadavid con la visión puesta, en particular, sobre el transcurrir del instante en la naturaleza. Es así como insectos, plantas, frutas, nubes, aves o espacios cotidianos, entre tantas otras imágenes, se convierten en objetos de una contemplación exterior que alberga siempre la conciencia sobre la mirada interior de quien observa; una mirada preexistente, incesante, que subyace a la contingencia del momento de la visión exterior. Como decía Sosa López (1954), “En la percepción de esa unidad anterior a la inmensidad del tiempo y del espacio, el poeta alcanza la quietud” (p. 19), entendiendo por quietud —como se verá más adelante— la aspiración última, la visión integrada del tiempo,

la eternidad. El despliegue infinito de esta “visión” es descrito en poemas como “El perplejo”, donde la mirada interior —plasmada en el ojo cerrado— se re-une con la mirada precedente y posterior.

El perplejo

La visión del ojo cerrado es única

Dura antes de su comienzo

Se extiende después de su fin (Cadavid, 2004, p. 43).

Esta reflexión plantea otra de las constantes en la creación poética de Cadavid, mencionada anteriormente: la mirada que es vista, la contemplación contemplada. En múltiples ocasiones, la obsesión por la observación atenta se desplaza del objeto mirado al sujeto que mira, a la fuente de la visión. Se presenta entonces, más que una antítesis irresoluble, un encuentro que evoca continuidad, origen constante e infinitud. El poema “El perplejo” dialoga directamente —pareciera ser una continuación— con “Dominio de los sentidos”, que se encuentra en *La nada* (2000), uno de sus primeros poemarios publicados, donde la perplejidad aparece como extrañamiento, como esa conciencia necesaria para captar e iluminar —hacer visible— lo oculto. De hecho, el mismo poema aparece bajo el título “Guía de perplejos de Maimónides”, en la versión incluida en *El vuelo inmóvil* (2004), en referencia explícita al libro del filósofo cordobés.

Dominio de los sentidos

El ojo del ojo: la luz

La luz de la luz: la vislumbre

La contemplación de la contemplación:

la perplejidad (Cadavid, 2000, p. 50).

El extrañamiento es entonces, de nuevo, posibilidad de acceder a lo inaccesible. El término “dominio” en el título del poema adquiere así, en una especie de antítesis, la doble alternativa de significación, en tanto poder y espacio de control: solo se puede someter a los sentidos —a la percepción sensorial— en la perplejidad; solo los sentidos alcanzan su pleno dominio —sus plenas posibilidades— cuando son atravesados por el extrañamiento, por la conciencia de aquello que trasciende lo visto al verse. La imagen de la mirada observada se repite de manera explícita en poemas como “Transfiguraciones” o “Parábola sobre la mirada”. En todas estas escenas, el ojo opera como la integración entre objeto-sujeto para cerrar una especie de ciclo contemplativo. Desde el punto de vista físico, el ojo es el órgano que recibe la luz; pero,

en los versos de Cadavid, el ojo no solo la capta, sino que la proyecta para verse a sí mismo “como mira otro”; ya decía Plotino que un ojo no podría ver el sol si no fuera, de alguna manera, semejante al sol (Ciriot, 2016, p. 345). Desde sus inagotables posibilidades simbólicas, la vista y la iluminación se relacionan con conocimiento tanto intelectual como espiritual.

Transfiguraciones

Llega un momento en que el ojo
se echa hacia adentro
se desdobra
para mirarse como mira otro
mira con otros ojos la mirada
La luz entonces vuelve a ser luz (Cadavid, 2002, p. 37).

Parábola sobre la mirada

El ojo se tensa
El arco parpadea
Suelta la saeta
La pestaña hace diana
Sin alterar el ritmo de lo inmóvil
se convierte en lo contemplado (Cadavid, 2002, p. 78).

En ambos poemas, el ojo que comienza como sujeto termina como objeto de su propia acción: un mirar(se) que pareciera darse en dos planos distintos: el primero, interior (sin desplazamiento); el segundo, exterior, con el movimiento sugerido por la imagen del arco que dispara y la estela que traza la parábola, término que alude también a un relato que revela la verdad del mirar. Ver aquello —la fuente— que está llevando a cabo el acto de ver no sería otra cosa que la posibilidad de verlo todo.

En diversos momentos de su obra ensayística y poética, Cadavid se refiere a la figura de Miguel de Molinos, creador del quietismo. De hecho, afirma Valente (2000) que los elementos centrales de la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos son el primado de la contemplación, la cesación de los medios y la doctrina de la nada (p. 116), asuntos sobre los que reflexiona de manera permanente la obra de Cadavid. Entre los textos que este último dedica a Miguel de Molinos se encuentran el ensayo “Miguel de Molinos: del Quietismo como magisterio”, y los poemas “Guía espiritual” y “Guía espiritual de Miguel de Molinos”.⁷ De igual forma, podría incluirse en este listado

⁷ “Guía espiritual de Miguel de Molinos” es el nombre completo que aparece en el libro *El vuelo inmóvil* (2004). El mismo poema aparecía ya en *Un leve mandamiento* (2002), titulado como “Guía espiritual”, con la dedicación a Miguel de Molinos.

el poema “Del quietismo”, que hace parte del libro *Tratado de cielo para poetas jóvenes* (2008), donde se asiste a la contemplación de una interminable continuidad heraclítica que se revela, finalmente, como quietud:

Del quietismo

El viento va hacia el árbol
 El árbol hacia el pájaro
 La noche hacia el día
 El agua hacia la nube
 Las cosas se siguen mutuamente
 sin encontrarse nunca
 Sabemos que dos días no son iguales
 que este paisaje parece no volver
 a repetirse
 Anhelo más que todo el movimiento,
 la quietud, una vez más,
 la quietud en algún sitio (Cadavid, 2008, p. 49).

La idea de movimiento último como quietud alberga otro de los rasgos característicos de lo místico: la *coincidentia oppositorum*, idea que, como indica Velasco (2003), fue formulada por Nicolás de Cusa como única posibilidad del hombre de acceder “al Dios que está en un orden de realidad que excede aquel en el que nuestro pensamiento discurre, recurriendo a conceptos contrarios” (p. 56). La antítesis planteada como continuidad trasciende entonces la limitada dialéctica conceptual y ubica al lector frente a una coexistencia posible, frente a una total apertura, un infinito. Se trata, además, de la “sublime paradoja” (Underhill, 2006, p. 56) entre el ser y el devenir: el movimiento del verso 10 es la misma quietud —el movimiento, “una vez más”— de los versos 11 y 12. La ausencia de la coma antes del “más”, que haría de la frase “más que todo el movimiento” un inciso explicativo, abre la ambigüedad que convierte el anhelo de movimiento en quietud. Dicha imagen, en apariencia contradictoria, se resolverá de manera contundente en el último verso del poema “Movimiento”: “El movimiento final es la quietud” (Cadavid, 2006, p. 68).

Al reflexionar sobre esta oposición entre ser y devenir, Underhill (2006) menciona el vitalismo filosófico de Heráclito —a quien denomina como “el más místico de los filósofos”— y dice de él que fue capaz de percibir una “oculta unidad por debajo del conflicto, que trascendía todos los puestos creados y enseñó a sus discípulos que ‘Habiendo escuchado no a mí, sino al Logos, es prudente confesar que todas las cosas son *uno*’” (p. 52). Justamente, el nombre de Heráclito aparece mencionado en

diversos pasajes de la obra de Cadavid, como en el poema “Heráclito inasible”—que da título a uno de sus libros, publicado en 2010— o en el poema en prosa “Heráclito”, de *El bosque desnudo* (2013), que alberga la misma idea conciliadora de quietud y movimiento: “La fijeza es un pez que vuela” (Cadavid, 2013, p. 62). La misma idea toma mayor fuerza en otro poema titulado “Heráclito”, de *La nada* (2000), donde las dos posiciones se funden literalmente en la eternidad: “Si el ahora del río que pasa hace el tiempo / el ahora del mar que permanece hace la eternidad” (Cadavid, 2000, p. 46).

Imágenes de este tipo —que se suman claramente a las de la contemplación contemplada— se encuentran también en poemas como “Suffi”⁸ y en otro poema titulado también “El perplejo”, que hace parte del mencionado poemario *Heráclito inasible* (2010), libro para el cual Cadavid (2010) toma como epígrafe la reconocida contradicción del filósofo presocrático: “El camino ascendente y descendente es el mismo. La misma cosa es y no es” (p. 11).

El perplejo

Las palabras centellantes
serán nuestras pupilas

Haber borrado todo
es haberlo visto todo (Cadavid, 2010, p. 33).

Aquí, los pares palabra-imagen y borrar-ver conforman la tensión tranquilizadora sobre la que se posa —reposa— el poema: la oposición no excluye ni anula, sino que abre un espacio de co-existencia: despierta, en palabras de Velasco (2003), una nueva forma de conocimiento (p. 55). La perplejidad —nuevamente, el extrañamiento— otorga a la palabra la posibilidad de devenir “pupila”; es decir, de ver. Asimismo, es ese estado el que permite borrar para ver: un ver que no es parcial, como cualquier mirada, sino total.

La reflexión sobre contemplación, mirada y quietud se presenta también en “Desde la quietud”, aunque más desde lo discursivo, por tratarse de un poema en prosa. Si en “Del quietismo” se observa y se experimenta el paisaje de la inmovilidad, en “Desde la quietud” se expone por qué el hombre contemporáneo estaría poco dis-

⁸ “Cada día será el primer día / Cada noche la primera noche / No despertarás al despertar / No soñarás al soñar / Acertarás diciendo sí / Y acertarás diciendo no” (Cadavid, 2004, p. 23). Tal vez sean los dos últimos versos de este poema los que con mayor claridad remiten a una apertura a la totalidad: toda posibilidad está incluida en esa oposición, que se intensifica con la conjunción copulativa.

puesto al autoabandono que deriva de la contemplación interior. Se trata del *horror vacui*.⁹ Para salir de sí mismo (éxtasis), hay que mirarse a sí mismo y hay que dejarse a sí mismo: acciones que no tienen cabida en la sobreabundancia informativa y el ritmo de la actualidad:

Nada tan incómodo para el hombre como estar en reposo absoluto. Intenta leer y no puede, quiere contemplar el paisaje pero siente un callo en sus ojos. Entonces experimenta su nada, su insuficiencia. Porque así, inmóvil, puesto a contemplar su paisaje interior —su alma—, el hombre no soporta la quietud. Por medio de esa nada ha de morir en sí mismo de muchas maneras. Pocos soportan hoy la detención, ese límite entre la aniquilación y el éxtasis (Cadavid, 2013, p. 13).

La contemplación en Cadavid adquiere entonces, como el imperativo wittgensteiniano frente al silencio, cierta dimensión ética que clama por “desacostumbrar la mirada: ‘observar el dorso nunca visto del objeto de siempre’, ver relaciones en lo más cotidiano; donde nadie atisba supuestamente nada” (Cadavid, 2013, p. 7). Solo la palabra poética, como esa “pupila” de “El perplejo”, en su capacidad de distanciarse de la imposición del significado y de abrir las posibilidades denotativas del lenguaje, puede acceder a ese revés nunca *contemplado*; y recorro aquí no solo a la posibilidad ya discutida del término —la relacionada con la mirada atenta— sino a aquella que alude al tener presente.

Notas finales

La conciencia sobre la imagen y el silencio se configura en la obra de Cadavid como alternativa frente a las limitaciones del lenguaje discursivo para acceder a determinadas realidades. Contemplar la mirada y escribir el silencio son recursos, contradictorios, que entran en plena sintonía con los caminos que diversas tradiciones religiosas y seculares han empleado para dar cuenta de las experiencias que escapan al entendimiento de la lógica racional y que pueden ser cobijadas por el término “mística”. Por medio de ellos, Jorge Cadavid construye una poesía que, desde el lenguaje refrenado, contenido, y desde la disolución del *yo*, alberga en los versos mismos la verbalización de unión con lo trascendente, aspiración que se concreta en la paradójica fijeza a la que alude el título “Epitafio”, tal vez el poema donde lo etéreo se hace más tangible:

⁹ De hecho, en *El vuelo inmóvil*, se encuentra un poema titulado “Horror vacui”, que aborda justamente imágenes como las de un estado excepcional, el paso de un umbral, la salida de sí y la mirada: “Bebió azogue / a través el espejo desolado / Fuera de sus límites / en su clara invisibilidad / miró pasar las nubes” (Cadavid, 2004, p. 50).

“Disuelto estás al fin / ceniza soplada por el viento / Fluyes sin forma / del centro a la periferia / sin límites que te marginen/ de lo abierto / Fluyes perfecto / Polvo sin presencia” (Cadavid, 2002, p. 33). Es esta la centralidad des-centrada: la totalidad.

Bajo los dos fenómenos estudiados —así como otros apenas enunciados—, la obra de Cadavid se inscribe en las posibilidades de una palabra que amplía el alcance de lo que la tradición ha entendido bajo la idea de lo místico, comúnmente vinculada con las doctrinas dominantes, y abre nuevos caminos para la aproximación al misterio desde el lenguaje poético. De igual forma, la perspectiva aquí abordada aporta elementos conceptuales y analíticos para la aproximación a la manera en que diversas voces de la poesía colombiana han entablado el diálogo entre poesía y mística, relación que, más allá de nombres canónicos como los de Antonio Llanos, Carlos Obregón o David Mejía Velilla, aún ha sido poco estudiada en el contexto colombiano.

Referencias bibliográficas

- Cadavid, J. (2000). *La nada*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Cadavid, J. (2002). *Un leve mandamiento*. Bogotá: Trilce Editores.
- Cadavid, J. (2004). *El vuelo inmóvil*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Cadavid, J. (2008). *Tratado de cielo para jóvenes poetas*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Cadavid, J. (2009). El lenguaje de la poesía. Entre la analogía y el refrenamiento. *Revista Universidad de Antioquia*. 295, pp. 94-96.
- Cadavid, J. (2010). *Heráclito inasible*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Cadavid, J. (2011). *Los ojos deseados*. Bogotá: Común Presencia Editores.
- Cadavid, J. (2013). *El bosque desnudo*. Bogotá: Común Presencia Editores.
- Cadavid, J. (2015). *Pequeña historia de la fotografía*. Bogotá: Común Presencia Editores.
- Cadavid, J. (2016). La poesía silente. *Boletín Cultural y Bibliográfico* 50 (90), pp. 236 - 237. Recuperado de https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/7642
- Certeau de, M. (2006). *La fábula mística (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Cirlot, J. E. (2016). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Corominas, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos.
- De la Cruz, J. (2010). *Obra completa*. Tomo 1. Madrid: Alianza Editorial.
- Gómez Rincón, C. M. (2015). Experiencia mística, lenguaje y conocimiento. En Á. Uribe Botero y C. M. Gómez Rincón (Eds.). *Misticismo y filosofía* (pp. 9-30). Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

- Granja Hidrobo, D. (2018). Mística y poesía: una aproximación a la obra de Carlos Obregón (1929-1963). *Estudios de Literatura Colombiana* 42, pp. 46-61. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n42a03>
- James, W. (1994). *Las variedades de la experiencia religiosa*. Ediciones Península.
- Labraña, M. (2017). *Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas y colores*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Le Breton, D. (2016). *El silencio. Aproximaciones*. Madrid: Ediciones Sequitur.
- Martínez, G. (2002). La visión de lo indecible. En J. Cadavid. *Un leve mandamiento* (pp. 11-14). Bogotá: Trilce Editores.
- Ong, W. (2009). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Parejo, R. (2013). Qué es silencio y qué no es silencio. Claves de una poética. En C. J. Bischoff y A. Thiem (Eds.). *Poesía y silencio. Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI* (pp. 25-39). Berlín: LIT.
- Sosa López, E. (1954). *Poesía y mística*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Soto Posada, G. (2013). *Diez místicos medievales*. Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.
- Toro Murillo, A. y Clavijo Tavera, D. (2020). Pluralidades de un diálogo trascendente: desplazamientos de la poesía mística en Colombia. *Literatura: teoría, historia, crítica* 22 (2), pp. 271-296.
- Underhill, E. (2006). *La mística. Estudio de la naturaleza y desarrollo de la conciencia espiritual*. Madrid: Editorial Trotta.
- Valente, J. A. (2000). *Variaciones sobre el pájaro y la red*. Barcelona: Tusquets.
- Velasco, J. M. (2003). *El fenómeno místico*. Madrid: Editorial Trotta.
- Villoro, L. (2016). *La significación del silencio y otros ensayos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Wittgenstein, L. (2013). *Tractatus lógico-philosophicus*. Madrid: Editorial Tecnos.

UN MATRIMONIO INTERÉTNICO EN *ANDÁGUEDA* (1946), DE JESÚS BOTERO RESTREPO*

AN INTERETHNIC MARRIAGE IN *ANDÁGUEDA*
(1946) BY JESÚS BOTERO RESTREPO

Juan Carlos Orrego Arismendi¹

* Artículo derivado de la investigación “La novela de tema indígena en Antioquia: caracterización y proceso histórico”, financiada por el codi de la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Antioquia en la Convocatoria Ciencias Sociales, Humanidades y Artes 2016 (código del proyecto: 2016-12871).

Cómo citar este artículo: Orrego Arismendi, J. (2021). Un matrimonio interétnico en *Andágueda* (1946), de Jesús Botero Restrepo. *Estudios de Literatura Colombiana* 48, pp. 209-223. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n48a13>

¹ <https://orcid.org/0000-0002-5974-9206>
juan.orrego@udea.edu.co
Universidad de Antioquia, Colombia

Resumen: En el contexto de la novela antioqueña de tema indígena, *Andágueda* (1946), de Jesús Botero Restrepo (1921-2008), representa un caso especial. Su trama realiza un matrimonio interétnico negado en otras novelas, y lo realiza con arreglo a la costumbre indígena, lo cual acaba de particularizarlo. Sin embargo, tras ese símbolo etnográfico se agazaparía un discurso favorable a un proyecto de mestizaje en que los elementos “blancos” y “civilizatorios”—difundidos en cruzadas como la colonización antioqueña—pretenden imponerse sobre otras expresiones étnicas, a pesar de su resistencia.

Palabras clave: *Andágueda*; Jesús Botero Restrepo; novela antioqueña; indios en la literatura, mestizaje.

Abstract: In the context of the Antioquian novel with an indigenous theme, *Andágueda* (1946), by Jesús Botero Restrepo (1921-2008), represents a special case. Its story concerns an interethnic marriage not treated in other works, and its development is in accordance with indigenous customs which in itself makes this work unique. Nevertheless, behind the ethnographic symbol, the author hides a discourse that favors a project of miscegenation in which the elements of “whites” and “civilizing”—spread through crusades such as the Antioquian colonization—tries to impose itself over ethnic expression in spite of resistance.

Key words: *Andágueda*; Jesús Botero Restrepo; Antioquian novel; indigenous peoples in literature; miscegenation.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 08.08.2020

Aprobado: 23.10.2020

Publicado: 18.12.2020

Copyright: ©2021 *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

Andágueda, la primera novela del escritor antioqueño Jesús Botero Restrepo (Jardín, 1921-Medellín, 2008), fue publicada en Bogotá en 1946.¹ La obra narra varios episodios de la vida de Honorio Ruiz, un arriero paisa que deja su trabajo en la mina El Torrente y se radica en una comunidad indígena del Alto Andágueda, en la selva chocoana. Allí toma como mujer a Clara Rosa Querágama y tiene un hijo con ella, pero el afán de procurarle un futuro económico a este vástago lleva a Honorio a explotar a los nativos con quienes vive, incluidos sus familiares políticos, a quienes obliga a mazamorrear oro para él. Posteriormente, abandona a su familia y prueba suerte como comerciante en el puerto de Bagadó. Cuando decide regresar, no encuentra el rastro de los indígenas y él mismo desaparece. Gracias a la narración omnisciente logra saberse cómo, muchos años después, Manuel Ruiz —el hijo de Honorio y Clara Rosa— proyecta abandonar el Chocó y “recorrer otras tierras pobladas” (Botero Restrepo, s. f., p. 204).

En el contexto de la novela de tema indígena escrita por antioqueños, la ópera prima de Botero Restrepo ocupa un lugar especial. Las dos novelas junto a las que *Andágueda* podría conformar la triada de las obras canónicas en ese subgénero y en esa región —*Lejos del nido* (1924), del rionegrero Juan José Botero (1840-1926), y *Toá. Narraciones de caucherías* (1933), del medellinense César Uribe Piedrahita (1896-1951)— plasmaron de modo negativo el tema del enlace interétnico con expectativa de mestizaje. En *Lejos del nido*, Filomena Gómez, una niña blanca raptada por dos indios de El Retiro, primero rechaza de viva voz a Isidoro Quirama, el pretendiente indio con quien se pretende casarla por la fuerza, y luego, cuando el matrimonio va a celebrarse contra su voluntad, un piquete militar recluta al novio antes de entrar a la iglesia y lo arrastra al torbellino de la guerra civil. Mientras tanto, en la otra novela hay un amor correspondido entre el médico blanco Antonio de Orrantía y la mestiza carijona Nina Cuéllar —a quien Antonio llama “Toá”—, pero los últimos días de su libre unión se ven marcados por la malquerencia de las mujeres siona que los albergaban y por la muerte de Nina, desenlace en el que, de paso, se malogra el feto que la muchacha llevaba en su vientre.

¹ La primera edición de *Andágueda* —a cargo de Librería y Ediciones Teoría— no indica fechas de impresión y publicación, pero la obra fue reseñada en el número de la revista *Semana* que circuló el 30 de diciembre de 1946 (Lleras Camargo, 1946, p. 32). En 2018, el último editor de la novela —la Universidad Eafit de Medellín— estableció 1947 como el año de su aparición original, apoyado en un artículo de John T. Reid sobre los libros hispanoamericanos aparecidos ese año (Editorial Eafit, 2018, p. 7).

Es llamativo entonces lo que sucede en *Andágueda*, pues sin importar que Honorio acabe abandonando su hogar en la selva, la consumación del matrimonio con Clara Rosa es perfectamente objetiva, así como positiva en términos de la fructificación biológica que las otras novelas niegan. De hecho, ese orden de cosas no es común en la novela de tema indígena escrita en Colombia; porque, aunque *Yngermina o la hija de Calamar* (1844), del atlanticense Juan José Nieto —hasta donde se sabe, la primera obra de ese tipo escrita en el país—, termina con las nupcias entre Alonso de Heredia y la princesa nativa, no se refiere nada sobre su proyección en una segunda generación mestiza. Incluso en esa novela precursora la idea del mestizaje tiene un atenuante en el hecho —todo un tópico del indianismo romántico— de que Ingermina es, a su vez, mestiza; esto es, ella no representa plenamente, como símbolo literario, el factor americano. Todavía podría agregarse un argumento más sobre la singularidad de la propuesta de *Andágueda*, y es que el matrimonio de Honorio y Clara Rosa se concreta no bajo la forma ritual católica, sino a la usanza indígena. Fernando Ayala Poveda (1984) llamó la atención sobre ese enlace cuando, en un conocido manual, comentó la novela: “Pues bien, la historia es ingenua. Botero no sabe lo difícil que es casarse un extranjero con una indígena. Y aún más: esta relación crea una nueva modalidad. El Corín Tellado trágico a lo mestizo” (p. 287). Con todo y que la alusión del crítico raya en burla, la ponderación de lo dificultoso que resulta ese tipo de matrimonio apunta a un elemento medular en la interpretación antropológica de la novela, tal como pretendemos mostrar en este artículo.

En las páginas que siguen, ofrecemos una explicación, en clave de lectura alegórica, de ese “lugar especial” que hemos propuesto para acomodar la novela de Botero Restrepo por cuenta del matrimonio de dos de sus personajes, problema que aquí apenas hemos abordado de modo muy general.

Nupcias y proyectos de integración social en la novela latinoamericana

Doris Sommer (2004), en su trabajo sobre la novela fundacional latinoamericana, llama la atención sobre una “retórica del erotismo” o “deseo productivo heterosexual” que se impone —hasta *organizarlas*— en las novelas que, en diversos países del subcontinente, quisieron plasmar una imagen fundadora de sus sociedades en ciernes (p. 19). Para esta académica estadounidense, el término *romance* resulta doblemente apropiado para designar las novelas decimonónicas latinoamericanas

embarcadas en ese tipo de proyectos, pues no solo alude a la narración de una “historia de amor”, sino que —tal como lo consideraba la crítica de época— se distingue de otros géneros por su especial naturaleza alegórica. En ese contexto, es claro el valor simbólico del matrimonio entre los personajes de diversa condición social o extracción étnica: ellos pueden tomarse como expresión de un ideal nacional, en particular el de conseguir “consolidaciones aparentemente pacíficas durante los devastadores conflictos internos de mediados del siglo XIX”; Sommer piensa, junto con Antonio Gramsci, que el adversario social y político debe ser sometido “por medio del interés mutuo, del ‘amor’, más que por la coerción” (pp. 22-23). Por supuesto, suele suceder que las novelas fundacionales reflejen la negación de ese ideal, como, según reflexiona la autora, sucede en *María* (1867), de Jorge Isaacs, donde el matrimonio frustrado entre María, de sangre judía, y Efraín, heredero de un hacendado blanco, representaría la imposibilidad de una “amalgamación” social: la de la aristocracia con los *otros*, sobre todo con los negros libertos, de quienes María asume la representación en el discurso literario (Sommer, 2004, p. 256).

Especialmente significativas, de cara al caso que nos ocupa, son las consideraciones de Sommer sobre dos novelas en que se concreta el matrimonio de los protagonistas: *Martín Rivas* (1862), del chileno Alberto Blest Gana, y *El Zarco* (1901, póstuma), del mexicano Ignacio Manuel Altamirano. En la primera, el protagonista homónimo, hijo de un minero arruinado de provincia, logra conquistar a Leonor Encina, hija de la más rancia aristocracia santiaguina, y quien se convierte en su esposa en el desenlace de una historia agitada por la participación del novio en la rebelión liberal contra el gobierno conservador de Manuel Montt. Para Sommer (2004), el matrimonio celebra alegóricamente el acercamiento de la burguesía minera —separada de los sectores de “medio pelo”, representados en la novela por Edelmira, una joven pretendiente que Martín rechaza— y la “‘aristocrática’ burguesía financiera” (p. 270); la fórmula puede ser todavía más contundente: lo que Blest Gana se propone con su símbolo nupcial es “esposar el dinero con la moralidad” (p. 268). Mientras tanto, el matrimonio que tiene lugar en *El Zarco* entre Nicolás, un herrero indio, y Pilar —una mujer morena, de tipo no español, “sin confundirse con el indio” (Altamirano, 1984, p. 6)—, representaría el triunfo de una aspiración política de las mayorías indígenas y mestizas del país: el ascenso a la presidencia de Benito Juárez en 1861, repetido seis años después a pesar de la oposición de monárquicos europeos y criollos con simpatías europeís-

tas —de la misma manera que en la novela, *Manuela, mujer muy blanca*, rechaza a Nicolás— (Sommer, 2004, p. 265); un “romance racial” que para los mexicanos y especialmente para Altamirano allanaba el camino hacia una “república indígena y liberal” (pp. 262-264). En ambos países, pues, había algo por celebrar: “algo retóricamente similar a un matrimonio dichoso” y que, a diferencia de las “fantasías” de integración social con que se confundían otros proyectos nacionales —entre ellos el colombiano—, aquí eran “hechos ya consolidados” (p. 264).

Sin embargo, el apunte más agudo de Sommer quizá consista en señalar que esos proyectos sociales materializados en Chile y México entrañaban, simultáneamente a la euforia, el riesgo de su futura debacle. Y por eso la celebración nupcial, al mismo tiempo que símbolo de lo conquistado efectivamente, se antoja como un intento igualmente figurado de conjurar el miedo de la pérdida. En Chile, cuando Blest Gana escribió *Martín Rivas*, los enfrentamientos entre burguesía radical y conservadores amenazaban con resquebrajar el consenso de élite del que dependía el proyecto de alianza nacional; y en México, Altamirano se había concentrado en la derrota romántica de un bandido legendario —el Zarco, arquetipo de los salteadores que asolaban al país por aquellos años— al precio de una elipsis audaz: hacer silencio en torno de la riesgosa política conciliadora de Juárez, causa de la ocupación francesa y de otras amenazas a la estabilidad social. Escribe Sommer (2004): “En la época en que los novelistas nacionales de Chile y México registraron estos triunfos, la gloria ya aparecía visiblemente empañada. Gran parte de su motivación para escribir era sin duda poder recuperar el lustre oculto bajo capas de sucesos prometedores” (p. 265). Los matrimonios de marras buscaban, pues, “aumentar la confianza ante los retos políticos” (p. 266).

No se nos pierde de vista que Sommer refiere su estudio a unas novelas cuya trascendencia social ha tenido, entre otros muchos síntomas, el que, de modo masivo, se asignen como lecturas obligatorias en la educación básica; tales son, para ella, las “novelas nacionales” (p. 20). Que *Andágueda* haya aparecido en un momento tardío del proceso de conformación de la nación colombiana, sumado al hecho de su circulación relativamente restringida,² pediría reservas a la hora de extrapolar la reflexión de Sommer con el objeto de iluminar lo que se plasma en la novela. Sin embargo, es

² En más de siete décadas se han producido cuatro ediciones de *Andágueda*: en 1946, 1972, 1986 y 2018. Nótese que el intervalo de 14 años que media entre las ediciones segunda y tercera es el más corto de la serie.

igualmente evidente que el imaginario de un país colombiano mestizo apenas encontró un ambiente favorable en el siglo xx, cuando los ideales modernistas, por un lado, y por otro la superación del racialismo más radical bajo el influjo de nuevos saberes científicos —una conciencia que, digamos una vez más con Sommer, era imposible en los tiempos segregacionistas de *María*— señalaron la oportunidad de pensar en una integración étnica. En cuanto a la otra objeción, bastará tener en cuenta que nuestro propósito no es situar a *Andágueda* en el canon de las novelas nacionales sino, apenas, revisar una imagen particular e inédita de sociedad nacional que, en clave alegórica, la novela de Botero Restrepo introduce en una tradición regional de novela de tema indígena.

Mestizaje y resistencia: un caso colombiano

En su trabajo de síntesis sobre la cuestión racial en Colombia durante la primera mitad del siglo xx, el antropólogo Álvaro Villegas Vélez (2006) muestra que la producción de una comunidad nacional imaginada no se identificó con un proyecto abrupto de homogeneización étnica, sino que también favoreció “importantes procesos de diferenciación” (p. 46). Por supuesto, esa diferenciación fue, parcialmente, una réplica de los discursos racialistas del siglo xix, los cuales apelaron a criterios ambientales para clasificar los tipos humanos del país y jerarquizarlos incluso moralmente —piénsese, por ejemplo, en la idea de la supremacía del hombre andino sobre el hombre de los trópicos, defendida en los tempranos escritos científicos de Francisco José de Caldas—. Pero los intelectuales a quienes correspondió representar las nociones de raza y mestizaje en el nuevo siglo ya no pudieron ignorar los aportes de diversas disciplinas, entre ellas la antropología criminal, la antropometría y la psiquiatría (p. 48), y de ahí que su reflexión se concentrara en la idea de un mestizaje que, de manera controlada, lograra integrar a los habitantes de las tierras tropicales —sobre todo indígenas y afrodescendientes— al proyecto civilizatorio. Luis Enrique Osorio tenía claro, por ejemplo, que las zonas ecuatoriales representaban una potencia para el progreso: “Los ríos caudalosos esperan, con su poder latente, que esa raza predestinada los convierta en emporio de bienestar humano” (citado en Villegas Vélez, 2006, p. 49).

Luis López de Mesa, a pesar de sus convicciones eugenésicas a favor de un mestizaje por blanqueamiento, llegó a encontrar positivos algunos caracteres de las poblaciones amerindias. Al menos el componente caribe —en oposición al “chibcha”— le parecía factor de una “recia personalidad” (citado en Villegas Vélez, 2006, p. 53), y

de las trazas indias que sobrevivían en la conformación étnica del hombre santandereano escribió en 1934: “Es posible pensar que el elemento aborígen que entra en la composición étnica del santandereano, por discreto que sea, traiga un vigor genético determinante que se impone en la psicología de ese pueblo” (p. 54). Con todo, el más optimista de los intelectuales de época, a propósito de la potencia del factor nativo, fue el ensayista boyacense Armando Solano. Él, en la célebre conferencia que leyó en Tunja en 1927, “La melancolía de la raza indígena”, ve en el abatimiento del indio contemporáneo el producto fatal de varios factores: su sobrevivencia en medio de una naturaleza apabullante, el expolio que ha padecido históricamente y, por supuesto, su “debilidad congénita” (Solano, 1935, p. 34). Pero esa melancolía, que por un lado le confiere al indígena una especial serenidad —incluso arrojo— frente a la muerte, por otro lo dispone para la pasión, toda vez que esta solo puede existir en la aceptación del dolor y en la abnegación; de modo que, en últimas, se trata de una potencia, como claramente lo expresa el ensayista: “esa melancolía hace del tipo humano que se mueve bajo su influencia, el más apto para un progreso sustantivo e integral” (p. 28).

De modo que el pensamiento de época no desdeña algunos rasgos que el indígena puede aportar al crisol étnico nacional. Pero una vez más debe advertirse que esa intervención debía ser controlada, esto es, que lo que fuera útil en el carácter nativo debía fundirse en un tipo en que, a fin de cuentas, debían dominar los atributos del “blanco” tanto en términos de su tipo físico como de su cultura; una alternativa que Villegas Vélez (2006) sintetiza con contundencia: “la única opción... consistía en el blanqueamiento y la educación” (p. 58). En Antioquia, intelectuales como Luis López de Mesa y Fernando González valoraron el proceso de la *colonización antioqueña* como agente de un mestizaje positivo, pues significó la irradiación de “sangre blanca” y civilidad hacia terrenos incultos. En *Los negroides* (1936), González (1995) escribió puntualmente: “Si nuestros gobernantes dificultan la emigración antioqueña hacia el resto de país, permitiendo inmigración extranjera, Colombia se frustrará en cuanto a su futuro original” (p. 45). No se trata apenas de una ponderación chovinista de dos autores antioqueños: José Ramón Lanao Loaiza, intelectual caribeño, manifestó en 1920 que “El departamento más importante en Colombia ha de ser, pues, Antioquia, porque ha dado más ciudadanos a la República” (citado en Villegas Vélez, 2006, p. 65). Todavía es más significativo lo que sucedió entre las élites del Gran Cauca, las que, según Nancy Appelbaum (2007), desde mediados del siglo XIX vieron en los mi-

grantes antioqueños la oportunidad de reocupar y con ello aprovechar, de cara a una aspiración civilizatoria, los extensos territorios que, con evidente riesgo para sus aspiraciones, eran asiento de numerosos focos indígenas y afrodescendientes. En 1857, la asamblea del Estado Soberano del Cauca conoció una solicitud de ciudadanos que apoyaban la implantación de comunidades antioqueñas, toda vez que a esos “vecinos” se les consideraba “esencialmente laboriosos, vigorosos i activos” (p. 100). Así que las élites caucanas, al mismo tiempo que asumían una imagen que los antioqueños habían promovido de sí mismos como una “sociedad regional, industrial y próspera”, identificaba, como característica de su propia región, la existencia de una masa plebeya cuyos rasgos étnicos y culturales solo podían denigrarse (p. 88).

La investigación de Appelbaum deja observar que, a pesar de la aquiescencia de las élites caucanas, las expropiaciones y violencias de todo tipo desplegadas por los colonos antioqueños suscitaron una respuesta férrea y organizada en algunas parcialidades indígenas, resistencia que se extendió hasta muy avanzado el siglo xx. En efecto, en la comunidad de San Lorenzo, en Riosucio, los nativos defendieron el derecho a conservar sus tierras y trabajarlas con autonomía, además de que quisieron bloquear o retardar el mestizaje oponiéndose a los matrimonios mixtos entre las mujeres de la comunidad y los forasteros que, al casarse con ellas, aspiraban a administrar en propiedad las tierras ancestrales. Y cuando esos matrimonios indeseados se daban, las autoridades indígenas actuaban para neutralizar su efecto negativo, según escribe Appelbaum (2007):

[las autoridades del cabildo] al forzar a las mujeres indígenas que se casaban por fuera de la comunidad a renunciar a sus derechos evitaban que los maridos no indios se apoderaran de los derechos o acciones de la mujer y preservaban en forma brutal la integridad de la comunidad (p. 271).

El antropólogo Luis Duque Gómez, al visitar San Lorenzo en 1940, se sorprendió ante la tenacidad de esa práctica endogámica (Appelbaum, 2007, p. 265).³ Sin embargo, ese mismo año, el gobierno liberal de Eduardo Santos Montejó decretó la partición de las tierras comunales indígenas, lo que problematizó no solo la autono-

³ De la tenacidad de la comunidad de San Lorenzo para oponerse a casar sus mujeres con foráneos da cuenta, asimismo, la novela *Hildebrando* (1984), del médico antioqueño Jorge Franco Vélez. El protagonista se desplaza al resguardo para llevar a cabo investigaciones parasitológicas, y una vez allí es impuesto por un colega de la desconfianza de los indígenas para integrarse con sus otros: “Le explicó que con los negros de esa vega no se podían ver, por el odio mutuo que sostenían; que a los pocos blancos del lugar los buscaban para venderles los productos de su trabajo y comprarles lo necesario para su subsistencia; del desprecio de los indios por el mestizaje” (Franco Vélez, 1996, p. 146).

mía, sino la posibilidad misma de la existencia de los cabildos; el de San Lorenzo, por ejemplo, fue disuelto oficialmente en 1944 (p. 282). Entonces, el camino se allanó definitivamente para la ilusión del blanqueamiento y para la implantación del individualismo capitalista, impuesto por los colonos antioqueños sobre el comunitarismo ancestral.

San Lorenzo se ubica a unos 80 kilómetros lineales del escenario de *Andágueda*, y sus habitantes son los mismos embera-chamí que se insinúan en la novela de Jesús Botero Restrepo. Además de eso, los hechos históricos que hemos presentado sucintamente corresponden a la misma época en que el novelista conoció la región por vía de la experiencia directa y concibió su obra. Así que el emblemático matrimonio de Honorio Ruiz y Clara Rosa Querágama puede pensarse, con toda legitimidad, como símbolo de un proyecto de articulación cultural y mestizaje que cabía celebrar al mismo tiempo que sentir en riesgo. Examinaremos esa alegoría con más detalle en la siguiente sección.

Matrimonio y colonización en *Andágueda*

Los pocos datos biográficos con que se cuenta sobre la juventud de Jesús Botero Restrepo dan a entender que conoció de primera mano la selva del Chocó: en varias ocasiones fue hasta allá con su padre, quien se desempeñaba como funcionario del Ministerio de Correos y Telégrafos (Gómez y Gómez, 1994, p. 11); asimismo, habría abandonado sus estudios universitarios para fungir de minero en ese departamento (Mejía Vallejo, 1986, p. 2). Esto sugiere, a su vez, que entre las circunstancias de producción de *Andágueda* se incluyó el factor de “suficiente proximidad”, reconocido por Tomás Escajadillo (1994) para el caso de la novela peruana y característico de la novela indigenista propiamente dicha, esto es, aquella que supera la perspectiva romántica que exaltó con idealismo al nativo tanto como lo ocultó bajo un discurso cristianizante (p. 42). De acuerdo con la reflexión de Roberto González Echevarría (2000), la perspectiva adoptada por Jesús Botero Restrepo correspondería a la que, al influjo de la consolidación de la ciencia antropológica, llevó un patente realismo etnográfico a la narrativa del continente (p. 38).

El matrimonio entre Honorio Ruiz y Clara Rosa Querágama es una de las evidencias más claras de la “suficiente proximidad” del novelista con la vida indígena. De acuerdo con los indicios narrativos, la mujer tiene apenas 14 años cuando es pretendi-

da por Honorio; también logra saberse que, en la etapa del cortejo, el antiguo arriero le entrega obsequios de diversa clase, y que, una vez obtiene una respuesta positiva, él pasa a vivir “amañao” con ella, esto es, llevan una vida prenupcial a modo de prueba (Botero Restrepo, s. f., pp. 18, 75). El acuerdo definitivo con Manuel Querágama, padre de Clara Rosa, se expresa en que el novio se compromete con él para participar económicamente en la construcción de un tambo para vivir con la joven (pp. 77-78). Se trata, en esencia, de las noticias que antropólogos como Conrado Benhur Cerón Solarte y Elsa Astrid Ulloa Cubillos han ofrecido a propósito de las prácticas matrimoniales entre diversas etnias de la selva del Pacífico colombiano; de hecho, la segunda autora advierte a propósito del carácter difuso de la costumbre a fines del siglo xx: “ya no se practica, pues hoy en día se celebra un acuerdo sin ceremonia alguna, no se da un ritual específico sino el reconocimiento social de la pareja, el que se puede dar cuando ésta amanece unida en la casa de la joven” (Ulloa Cubillos, 1992, p. 119; véase, también, Cerón Solarte, 1992, p. 44). Así que no pueden caber dudas sobre la veracidad del dibujo etnográfico ofrecido en *Andágueda*, o al menos en lo que atañe a las prácticas matrimoniales.

Ahora bien, ¿qué puede significar, en la novela, la inserción de un matrimonio a la usanza indígena? Podría tratarse de una manera de expresar, en un lenguaje literario, la tesis étnica de Armando Solano: si el indígena, por su excepcional condición para el progreso, es, en potencia, un elemento favorable a la conformación de una sociedad nacional deseable, ello sugiere que él y su cultura están en la base de esa configuración y que no son su punto de llegada; porque este ha de ser un estado híbrido dominado, de todos modos, por el factor “blanco” o “civilizado”. Por eso, el matrimonio de Honorio y Clara Rosa, que se celebra al modo ancestral, desemboca en el nacimiento de un niño que, de adulto, no revelará trazas indígenas: “De la sangre india que había recibido, y del carácter sombrío que le habían legado sus ascendientes, parecía carecer en realidad... Las facciones no alcanzaban a ser aindiadas” (Botero Restrepo, s. f., p. 193). El que Botero Restrepo haya bebido de las convicciones de Solano podría probarse en la manera como, en la trama, incorpora la idea de una melancolía atávica que, entre otras cosas, le permite al indio asumir con filosofía su propia destrucción. En efecto, en ocasión de haber participado Honorio en la cosecha del maíz, con sus celebraciones incluidas, la embriaguez producida por la chicha le permite acceder a una suerte de revelación sobre la concepción del destino y el tiempo de sus compañeros nativos:

El misterioso sentido de las cosas. El secreto de la vida india como aproximación a la muerte que es descanso. El hilo del pasado y la urdimbre del porvenir. Lo vacío de su pugna con un mundo minado por la astucia y la rapacidad. La fugacidad del tiempo en desbandada. Y la selva, tierra nueva y antigua, su nuevo mundo que pronto se iba a extinguir... Y siempre ese rito loco con que una especie cargada de años celebra su lenta destrucción, cabalgando sobre la angustia nocturna... Es el estertor de un mundo, y el clamor de una raza que rueda arrastrada por ese mundo caduco a una inmensa tiniebla (p. 89).

Una y otra vez, después de haber experimentado este rapto de “clarividencia” (p. 89), Honorio descubre en los indígenas una conducta de resignación y serenidad frente a la adversidad.⁴ De todos modos, también sería legítimo asumir que esa imagen del pensamiento aborigen corresponda no solo a un influjo libresco de época, sino, sobre todo, a una comprensión de la visión ancestral del mundo que apenas eclosionaba en la novela colombiana de tema indígena, y que en la literatura del continente ya acababa de dar frutos notables como *Yawar Fiesta* (1941), de José María Arguedas, además de que faltaba muy poco para la aparición de otra obra canónica del subgénero: *Hombres de maíz* (1949), de Miguel Ángel Asturias.

Una explicación alternativa para el valor simbólico del matrimonio en *Andágueda* puede obtenerse en la convergencia de la tesis estética de Doris Sommer y la reflexión histórica de Nancy Appelbaum. Si lo que hay tras las nupcias interétnicas o interclases de la literatura son celebraciones de proyectos políticos y sociales que, aunque consolidados, se creen en riesgo —y de ahí la necesidad de afirmarlos mediante el símbolo del enlace—, nada más claro que entender el matrimonio de Honorio y Clara Rosa como una celebración de la colonización antioqueña en tiempos en que ya se habían hecho evidentes sus obstáculos y problemas. Hacia el final de la primera mitad del siglo xx ya eran evidentes los resultados de la colonización en términos demográficos, económicos y de urbanización, pero, al mismo tiempo, resistencias indígenas como las de San Lorenzo habían llegado al extremo de exacerbar los ánimos del mismo gobierno central. A Botero Restrepo (s. f.), conocedor de la región, no podía escapársele la mala conciencia de la colonización —en algún pasaje de la novela, el narrador denuncia el problema de la expropiación de la tierra ancestral:

⁴ Un dato adicional sobre el posible influjo que el pensamiento de Solano habría tenido sobre la escritura de Botero Restrepo proviene del prólogo de Manuel Mejía Vallejo a la tercera edición de *Andágueda*. Este novelista, quien se reconoce de la misma generación que Botero Restrepo —de hecho, ambos eran oriundos de la misma subregión del suroeste antioqueño—, refiere que para ellos tenía algún valor “la prosa con tristeza nativa de Armando Solano” (Mejía Vallejo, 1986, p. 1).

“Ellos, los indios, no. ¿A dónde podían ir que no fuesen desalojados?” (p. 153)—; y con la idea de, precisamente, anular esas amenazas fácticas y morales contra la colonización civilizatoria —no se pierda de vista que su padre había llevado el telégrafo al Chocó—, acaso vio en el símbolo nupcial la oportunidad de plasmar, en código literario, un voto de confianza sociológica en la viabilidad absoluta de la expansión de la cultura antioqueña sobre los pueblos ancestrales, autónomos culturalmente, pero uncidos a un atavismo pesimista. De hecho, si el referente inmediato de las amenazas que pesaban sobre el proyecto de expansión antioqueña era la resistencia endogámica de San Lorenzo —vigente en 1940 y sorprendente incluso para un antropólogo—, el matrimonio de Honorio y Clara Rosa viene a afirmar en la literatura lo que la realidad social niega. Quizá no haya mejor alegoría de la consumación de la colonización que esa imagen nupcial, en que el forastero blanco aparece inmiscuido en lo más profundo de un rito y un estatus reservados para los nativos.⁵ A la luz de esto, no parece gratuito que algunos críticos hayan visto a *Andágueda* como una novela sobre la colonización antes que como una novela de tema indígena propiamente dicha (Pineda Botero, 1986, p. 4; Gómez y Gómez, 1994, pp. 12-13).

El argumento definitivo a favor de la tesis de que el novelista, aunque reconozca la autonomía de la cultura indígena al mismo tiempo que las lacras morales de la colonización, aboga por un triunfo del proyecto “blanco” o civilizatorio reside solo parcialmente en la ya mencionada condición fenotípica de Manuel Ruiz. Hay algo más que expresa ese resultado asimétrico, manifiesto ya no solo en el predominio de un color de piel o de unos rasgos físicos —incluso de un temperamento—, sino también en un gesto distintivo, exclusivo, de incorporarse al epicentro civilizatorio. En efecto, en el último capítulo de *Andágueda*, Manuel y el mulato Francisco Rentería —hijo de otro colono antioqueño y una mujer negra del Chocó— viajan a “las urbes” en un autobús que conduce el segundo (Botero Restrepo, s. f., p. 199). En algún momento, para responder a una pregunta del mulato sobre la posibilidad de comercializar pieles

⁵ En la memoria de una conversación con el crítico e investigador Augusto Escobar Mesa, Manuel Mejía Vallejo refiere una noticia singular sobre la anécdota que habría dado origen a *Andágueda*. Cuenta el escritor de Jericó que entre los embera “no había indias putas”, y que apenas se había dado, por excepción, el caso de una mujer que había huido con un blanco sin pasar por los ritos nativos del matrimonio: la hija de Manuel Querágama, “un vecino” (Escobar Mesa, 1997, p. 230). Botero Restrepo habría transformado literariamente la referencia histórica, de modo que una unión sin rito —más exactamente, una fuga— diera paso a un matrimonio a la usanza indígena cuya forzosa consecuencia no podría ser otra que la aceptación formal del blanco como pariente político del indio, con derecho a aprovecharse de su tierra.

de culebra en posteriores viajes, Manuel aclara: “Ya éstos son los últimos viajes que pienso hacer, amigo Rentería. Eso de ser uno como un correo de afuera para adentro y de acá para allá, no me resulta. Voy a ver cómo me quedo por allá de un todo” (p. 207). A propósito, conviene tener en cuenta que en *Cholos* (1938), de Jorge Icaza —autor cuya influencia reconoció Botero Restrepo (Gómez y Gómez, 2009, p. 84)—, el cierre de la novela deja ver a blanco, indio y mestizo unidos en una causa de integración que tiene como escenario la ciudad. El que en *Andágueda* solo se indique ese destino para el mestizo blanqueado puede tomarse como una nítida representación de la preocupación por el control que pesaba sobre el proyecto de construcción étnica de la nación o, cuando menos, de la sociedad regional antioqueña.

Conclusión

Andágueda, a diferencia de otras novelas de tema indígena publicadas previamente en Antioquia —sobre todo de una tan segregacionista como *Lejos del nido*—, no cuestiona el proyecto de conformar una sociedad nacional o regional por vía del mestizaje, y en consecuencia plasma en su discurso una doble imagen afirmativa: la de Honorio Ruiz, quien participa de la cosmovisión y ritos del indio, y la de Manuel Ruiz, nacido en la mezcla biológica de india y blanco. Por supuesto, ello no impide que esa concepción del mestizaje se piense de modo asimétrico, toda vez que abarca una lógica de blanqueamiento racial, así como la consigna de no permanecer en la cultura y, en general, en el ámbito de la vida indígena: el símbolo de un matrimonio interétnico entre Clara Rosa Querágama y Honorio, efectuado bajo la costumbre nativa pero fructificado en un hijo casi blanco que viaja a la ciudad, es expresión nítida de ese orden de cosas. También puede decirse, con una perspectiva histórica y regional más particularizada, que esa representación nupcial y reproductiva funge como reafirmación, en el plano literario, de un proyecto de mestizaje y “civilización” como la colonización antioqueña, el cual, al mismo tiempo que no podía esconder sus propias fisuras morales —por lo menos ya no podía hacerlo hacia mediados del siglo xx—, tampoco podía correr el riesgo de no concretar su expansión a causa de resistencias indígenas locales.

Vuelta a considerar la diferencia, enunciada en la introducción, que mediaría entre *Andágueda* y una novela temprana como *Yngermina o la hija de Calamar*, habría que decir que esa diferencia no se reduce al sello cultural de un matrimonio. Sobre

todo, se trata de las maneras de representar, en la alegoría literaria, distintas concepciones de mestizaje y, también, distintas circunstancias de riesgo en la aspiración de constituir, por esa vía, una sociedad nacional. En el siglo XIX se tiene la visión de que lo indio quedó relegado en un pasado lejano —tanto, que incluso una evocación histórica es incapaz de recuperar una india “pura”—, y por eso el tipo de mestizaje que constituyó la nación es visto como un proyecto consumado y a salvo de amenazas: una india que ha dejado de serlo puede tomar parte, igual que si fuera española, en un *modus vivendi* occidental y cristiano. Pero en la primera mitad del siglo XX, cuando un nuevo momento intelectual obliga a repensar el proyecto y a incluir al indígena como uno de sus elementos constitutivos —así se tratara de un elemento que debía ser transformado radicalmente—, la necesidad de llevar el mestizaje por la senda adecuada —de controlarlo— obliga a afirmar las imágenes deseadas, y por eso no del todo acabadas, en el discurso literario. La india debe casarse con el blanco y hacerlo en el territorio nativo y bajo las costumbres que imperan allí: de esa manera se neutraliza, en el plano simbólico, uno de los riesgos históricos del proyecto del mestizaje; en el caso concreto de las comunidades embera-chamí cercanas al Alto Andágueda, el que los indígenas no quisieran poner sus tierras ancestrales a disposición de los colonos antioqueños. En pocas palabras, la amenaza que *Andágueda* quiere neutralizar es la del aborigen que, a pesar de situarse en una posición adversa, apuesta por un proyecto de autonomía étnica.

Referencias bibliográficas

- Altamirano, I. M. (1984). *El Zarco. La Navidad en las montañas*. Ciudad de México: Porrúa.
- Appelbaum, N. (2007). *Dos plazas y una nación: razas y colonización en Riosucio, Caldas 1846-1948*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia (Icanh), Universidad de Los Andes, Universidad del Rosario.
- Ayala Poveda, F. (1984) *Manual de literatura colombiana*. Bogotá: Educar Editores.
- Botero Restrepo, J. (s. f.). *Andágueda*. Bogotá: Librería y Ediciones Teoría.
- Cerón Solarte, C. (1992). Grupo Awa-cuaiquer. En A. Chaves Mendoza (Coord.). *Geografía humana de Colombia. Región del Pacífico* (pp. 9-62). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.
- Editorial Eafit (2018). Nota editorial. En J. Botero Restrepo. *Andágueda (1947). Café Exasperación (1963)* (pp. 7-8). Medellín: Editorial Eafit.
- Escajadillo, T. (1994). *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru Editores.

- Escobar Mesa, A. (1997). *Érase un viento... y en ese viento mi alarido: Memoria compartida con Manuel Mejía Vallejo*. Medellín: Biblioteca Pública Piloto.
- Franco Vélez, J. (1996). *Hildebrando*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Gómez, M. L. y Gómez, S. (1994). Jesús Botero Restrepo y la búsqueda del perdón. *El Colombiano Dominical* (1 de mayo), pp. 11-16.
- Gómez, M. L. y Gómez, S. (2009). Entrevista a Jesús Botero Restrepo por Martha Luz Gómez y So-phía Gómez. En: J. Botero Restrepo. *El tiempo se ha quedado solo. Cuentos y poemas* (pp. 73-86). Medellín: Editorial Eafit.
- González, F. (1995). *Los negroides. Ensayo sobre la Gran Colombia*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- González Echeverría, R. (2000). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Lleras Camargo, A. (atribuido) (1946). Las cuatro eses. *Semana* 10, p. 32.
- Mejía Vallejo, M. (1986). Prólogo. En J. Botero Restrepo. *Andágueda y Café Exasperación* (pp. 1-6). Medellín: Departamento de Antioquia.
- Pineda Botero, A. (1986). *Andágueda: ¿novela indigenista?* *El Colombiano Dominical* (26 de octubre), p. 4.
- Solano, A. (1935) *Prosas*. Bogotá: Minerva.
- Sommer, D. (2004). *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Ulloa Cubillos, E. A. (1992). Grupo indígena los emberá. En A. Chaves Mendoza (Coord.). *Geografía humana de Colombia. Región del Pacífico* (pp. 93-131). Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.
- Villegas Vélez, A. (2006). La élite intelectual colombiana y la nación imaginada: raza, territorio y diversidad (1904-1940). *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras* 11, pp. 45-71.

ESTUDIO DE LA RECENSIO EN LA NOVELA *EL MAESTRO DE ESCUELA* DEL ESCRITOR COLOMBIANO FERNANDO GONZÁLEZ*

STUDY OF THE *RECENSIO* IN THE NOVEL *EL MAESTRO DE ESCUELA* BY THE COLOMBIAN WRITER FERNANDO GONZÁLEZ

Edwin A. Carvajal-Cordoba,¹ Félix Antonio Gallego Duque²

* Este artículo es resultado parcial del proyecto de investigación número 2018-23074 “Estudio previo y edición crítica de la obra completa de Fernando González. Primera etapa”, financiado por el Comité para el Desarrollo de la Investigación —CODI— de la Universidad de Antioquia, y contó con el apoyo del programa de Estrategia de Sostenibilidad 2020-2021 del grupo de investigación Estudios Literarios, otorgado por la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Antioquia. UdeA, Cl 70 # 52-21, Medellín - Colombia.

Cómo citar este artículo: Carvajal-Cordoba, E. y Gallego Duque, F. (2021). Estudio de la *recensio* en la novela *El maestro de escuela* del escritor colombiano Fernando González. *Estudios de Literatura Colombiana* 48, pp. 225-244. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n48a14>

¹ <https://orcid.org/0000-0002-0339-3562>
edwin.carvajal@udea.edu.co

Universidad de Antioquia, Colombia

² <https://orcid.org/0000-0002-4694-3499>
felix.gallego@udea.edu.co

Universidad de Antioquia, Colombia

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 15.08.2020

Aprobado: 05.11.2020

Publicado: 18.12.2020

Copyright: ©2021 *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: Este artículo de investigación presenta el análisis de la *recensio* en la novela *El maestro de escuela* (1941) del escritor Fernando González. Este estudio se realiza desde el enfoque teórico de la crítica textual, específicamente desde su primera etapa, con el objetivo de restituir la novela en edición crítica de acuerdo con la última voluntad del escritor. En este sentido, se abordarán todos los componentes de la primera etapa de la crítica textual, para aportar a un mejor conocimiento de las transformaciones que han experimentado los distintos testimonios de *El maestro de escuela*, en su historia de transmisión textual.

Palabras clave: Crítica textual; Edición crítica; Literatura colombiana, *El maestro de escuela*, Fernando González.

Abstract: This research article presents the analysis of the *recensio* in the novel *El maestro de escuela* (1941) by the writer Fernando González. This study is carried out from the theoretical approach of textual criticism, specifically from its first stage, with the aim of restoring the novel in a critical edition in accordance with the last will of the writer. In this sense, all the components of the first stage of textual criticism will be addressed, in order to contribute to a better understanding of the transformations that the different testimonies of *El maestro de escuela* have undergone, in its history of textual transmission.

Keywords: Textual criticism; Critical editing; Colombian literature, *El maestro de escuela*, Fernando González.

Un texto es todo aquel mensaje verbal que se transmite a través de la escritura. Quien dice escritura dice error, puesto que quien escribe, tanto si se trata de un texto original —una carta, por ejemplo— como de una copia, tiene que llevar a cabo un proceso en apariencia simple pero que en la realidad reviste una gran complejidad al tratarse de varias operaciones psicológicas y mecánicas o, si se prefiere, psicologicomecánicas (Blecua, 2012, p.19).

Introducción

A continuación se presenta el estudio de la primera etapa de la edición de textos con criterio filológico en la obra *El maestro de escuela* (1941), con el propósito de dar a conocer todas las vicisitudes que ha tenido la obra desde su momento fundacional en 1941 hasta nuestros días. En este estudio será fundamental ofrecer al lector la información relacionada con el material pretextual, textual y paratextual, con el número de ediciones y reimpressiones, sus lugares de publicación, así como de los sitios de consulta, difusión y recepción. De igual forma se indagará por la historia de transmisión textual que ha tenido la obra en sus ochenta años exactos de historia editorial. Finalmente, se presentará un ejemplo de la caracterización de las ediciones y se establecerá el texto base de la fijación, componente central de esta y requisito fundamental de cualquier tentativa de realizar un trabajo de edición con criterios académicos.

Marco teórico

El propósito de la crítica textual es entregar un texto académico para que críticos y lectores contemporáneos puedan realizar nuevas valoraciones estéticas de la obra editada con criterio filológico, es decir, la crítica textual o ecdótica es la teoría base para la ejecución de una edición crítica y es la encargada, desde la época de la Biblioteca de Alejandría, de garantizar la transmisión de los textos en el tiempo. Ahora bien, nuestra tradición crítico-textual parte del principio filológico que opera en las ediciones críticas de textos manuscritos de la tradición hispánica peninsular, es decir, de la recuperación del texto original tal como fue escrito por su autor y transmitido por copistas, antes de la llegada de la imprenta, en un momento determinado del desarrollo histórico en la península ibérica. Sin embargo, la forma de analizar ambas tradiciones obedece a los mismos principios teóricos y metodológicos generales con toda la exhaustividad científica propia de la ciencia contemporánea y, en nuestro caso en particular, la adaptación de estos principios aplicados en España a nuestros textos transmitidos de forma impresa y no transmitidos en fuentes manuscritas.

Así, la crítica textual o ecdótica se constituye como una disciplina teórico-metodológica que tiene el objetivo de fijar unos principios teóricos y utilizar unas pautas metodológicas que se ajustan dependiendo de las condiciones del objeto de estudio, pero con los procedimientos que implican todo el trabajo filológico, es decir, la adaptación del método científico a la investigación literaria, porque “la gran novedad en la filología del siglo xx [...] es la fundación científica de la *recensio*” (Blecua, 2012, p. 31); y es que justamente el método científico es la arquitectura que facilita la recolección, sistematización y el análisis del material base: las lecciones y las variantes. Estos principios teóricos son tres y en ellos se encuentra la fuente teórica y la ejecución metodológica para la elaboración de ediciones críticas o con criterio filológico, a saber: *Recensio*, *Constitutio textus* y *Dispositio textus*.

La primera fase, *recensio*, sobre la que se centra el presente estudio, es el “análisis de las variantes de todos los testimonios y la filiación de estos [...] de tipo exhaustivo” (Blecua, 2012, p. 31); consiste en el levantamiento y sistematización de todos los testimonios —relacionados con los objetos de estudio— encontrados de la obra en las diferentes bases de datos, catálogos digitales y bibliotecas nacionales e internacionales, con el fin de establecer todas las filiaciones entre una y otra edición o testimonio para aproximarse al arquetipo y así reconocer los testimonios por medio de la descripción de las ediciones y su materialidad (medios, condiciones físicas, divulgación o circulación), bajo la cual, en este caso particular, la novela de Fernando González fue publicada en diferentes momentos de su historia de transmisión textual. El paso final de la *recensio* es la selección del texto base que en muchas ocasiones corresponde —en nuestra tradición impresa— con la edición príncipe o primera edición. Una vez hallados todos los testimonios, se procede a la selección de las ediciones más significativas y divergentes en la historia de transmisión, es decir, aquellas que presentan cambios que afectan la gran mayoría de los diferentes niveles de lengua (ortográfico, semántico, pragmático, morfológico, entre otros), también conocidos como lecciones que, agrupadas en conjuntos, se denominan variantes.

El segundo procedimiento o *constitutio textus* es la colación de los testimonios seleccionados con el texto base, que nos permite visualizar gráficamente la historia de transmisión textual y, así, identificar las relaciones textuales entre cada una de las ediciones o testimonios comparados. Una vez cotejados todos los testimonios con el

texto base, son examinadas y seleccionadas sus variaciones para construir la tipificación de dichos cambios y frecuencias, con el fin de determinar los lugares precisos donde se debe intervenir editorialmente la novela. La selección de los cambios obtenidos como resultado del análisis de la colación o *collatio* “supone un reconocimiento de la prevalencia de unas variantes sobre otras y, en realidad, se sugiere una enmienda de las que resultan menos válidas” (Pérez Priego, 2011, p. 69); lo anterior implica la necesidad de contemplar la historia de transmisión del texto, sus medios de producción, el contexto espacio-temporal y, sobre todo, el comportamiento de la gramática y la ortografía desarrollada en la vida editorial de la obra, lo que significa poco más de un siglo de historia ortográfica y gramatical de la lengua española.

Una vez obtenidas las conclusiones de este proceso, se puede culminar el último momento de la *constitutio textus* o, en otras palabras, la “fase decisoria, más pragmática, que tiene como fin dar un texto crítico concreto a los lectores” (Bleuca, 2012, p. 33), que consiste en la valoración filológica de las variantes que estén menos relacionadas con el texto base definido por el crítico textual; esto con el propósito de analizar la historia de transmisión del texto y entender qué ocurrió, por ejemplo en la novela *El maestro de escuela*, con las arbitrariedades en la forma de los registros de las voces de los personajes.

La última operación, o *dispositio textus*, es el momento en el que el editor crítico enfrenta la decisión sobre la apariencia formal de la obra: “reconstruido teóricamente el texto del arquetipo más próximo al original, seleccionadas las variantes [...] y enmendados los errores, el editor se ve todavía ante la tarea de presentar y ofrecer aquel texto de la manera más clara e inteligible posible” (Pérez Priego, 2011, p. 79). Esto es, la construcción del aparato crítico que consiste en dos expresiones: la primera, las variantes a pie de página que explican las intervenciones del editor crítico o la razón por la que no se decide intervenir la obra. En suma, corresponde a los criterios usados por el editor crítico para fijar la obra, respetando el *usus scribendi* o las fórmulas gramaticales y ortográficas propias del autor. La segunda expresión del aparato crítico son las notas explicativas al final del texto fijado, que amplían y contextualizan el universo referencial de la obra. Estas tres fases de la crítica textual aplicadas en la edición crítica garantizan un producto riguroso y académico que permite una nueva lectura, comprensión e interpretación de las obras editadas con criterio filológico.

Resultados y discusión

El presente apartado presenta el estudio y análisis de la *recensio* en la novela *El maestro de escuela* (1941) del escritor colombiano Fernando González. Este estudio, como se expresó antes, tiene su cometido desde la perspectiva teórico-metodológica de la crítica textual, específicamente desde la etapa de la *recensio*, con el propósito de restablecer la novela en edición crítica en una versión lo más fidedigna con respecto a la intención primigenia del escritor en el momento de su creación. De este modo, se dará a conocer una exposición de los momentos de la *recensio* en el contexto de *El maestro de escuela*, con su respectiva interpretación filológica, con el propósito de determinar las modificaciones, alteraciones y filiaciones que ha sufrido el texto en el proceso de transmisión textual o historia editorial.

En esta fase de la *recensio* se procura mostrar la visibilidad, las restricciones, las posibilidades y el desarrollo de la novela *El maestro de escuela* en bases de datos, catálogos, sitios web y otras fuentes donde se dé información de la divulgación bibliográfica en los contextos nacional e internacional. A este respecto, se tiene que la obra cuenta con ochenta años de transmisión textual sintetizados en siete ediciones (de las cuales, a pesar de tener la denominación de “edición”, se tiene la seguridad de que dos de ellas son reimpresiones, como se verá más adelante), difundidas todas en formato impreso y una versión digital de la Corporación Otraparte, que se basa en la séptima edición de la misma (la que corresponde al Fondo Editorial Universidad Eafit, como se verá luego), con última fecha de revisión del 18 de febrero de 2020.

Historia de transmisión de los testimonios

La presente historia de difusión y transmisión de *El maestro de escuela* presenta los testimonios textuales (ediciones, reediciones y reimpresiones), y apartará para otro momento el análisis y la recopilación de los materiales paratextual y postextual (la recepción de la novela, así como sus adaptaciones, traducciones y reelaboraciones). Cabe destacar que se cuenta con un manuscrito que reposa en el Archivo Fernando González de la Corporación Otraparte, documento que servirá para su respectivo inventario, clasificación y estudio, pues como testimonio pretextual directo de la obra aportará información sustancial y de primera mano para lograr un procedimiento y tratamiento más seguro en el proceso de restauración de *El maestro de escuela* desde su origen en 1941.

Si tenemos en cuenta lo anterior, podemos decir entonces que la búsqueda de la historia de la transmisión de la obra se puede agrupar en fuentes de información bibliográficas confiables y con relevancia nacional; se pueden citar acá las bases de datos y los catálogos de las bibliotecas universitarias como los de la Universidad Nacional de Colombia, la Colección Patrimonio Documental de la Universidad de Antioquia, en donde se concentran grandes obras y diferentes estudios patrimoniales de la cultura y el arte colombiano, la Universidad Tecnológica de Pereira y la Biblioteca Luis Echavarría Villegas de la Universidad Eafit (con la primera y cuarta ediciones de la novela en la Colección Patrimonial “FAES”). También la búsqueda contempló otras importantes bases de datos bibliográficos como la Biblioteca Pública Piloto, la Biblioteca Luis Ángel Arango, la Biblioteca José Manuel Rivas Saconni del Instituto Caro y Cuervo y la Biblioteca Municipal de Manizales, pues estas importantes bibliotecas presentan informaciones muy completas relacionadas con el hallazgo de los testimonios de la obra de Fernando González.

El examen de indagación en los diferentes servidores permite evidenciar que la totalidad de la producción de Fernando González se encuentra en la mayoría de estas fuentes de información, ya que abarcan y engloban los diferentes materiales, en su mayoría impresos, en los que ha circulado la creación de este autor, desde *Pensamiento de un viejo* en 1916 hasta *Las cartas de Ripol* en 1964, año de su muerte. En esta perspectiva, se puede aseverar entonces que la obra *El maestro de escuela* está referenciada en todas estas fuentes de información y documentación, tanto en su primera edición de la Editorial ABC en 1941, como en sus siguientes ediciones en formato de libro, que van desde el año ya mencionado hasta el año 2012, para un total de cinco ediciones y dos reimpressiones.

Esta búsqueda de la historia de transmisión de *El maestro de escuela* también se ve enriquecida con los aportes que se encontraron en fuentes de información bibliográficas alternativas, como las encontradas en la web, siendo la más relevante y considerable la que hace la página de la Corporación Otraparte, donde se puede encontrar toda la información especializada respecto al autor y su obra y, de manera especial, la novela objeto de estudio del presente texto en formato digital, la cual está en constante revisión y actualización. Así mismo, existen páginas web institucionales como la del Banco de la República y un blog cubano de relevancia considerable que contiene información del autor y su obra. De igual manera, es de anotar que las ini-

ciativas en la red acerca de la difusión, comentarios, reseñas y escritos sobre esta obra, que se concentran en iniciativas de fuentes no oficiales, es decir, las que emprenden lectores o admiradores del autor y su producción literaria y académica, son numerosas. Se deben mencionar, por ejemplo, los siguientes enlaces en donde se registra en formato digital o fragmentos de esta con fines culturales:

Tabla 1. Testimonios de la obra en fuentes web¹

Fuente	URL
Corporación Otraparte	https://www.otraparte.org/fernando-gonzalez/obra/ediciones/el-maestro-de-escuela/
Banco de la República	https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Fernando_Gonz%C3%A1lez_Ochoa
Enciclopedia colaborativa en red EcuRed	https://www.ecured.cu/Fernando_Gonz%C3%A1lez_Ochoa

En los enlaces de la tabla 1, así como otros que no se registran, que como ya se dijo hacen parte de entidades o instituciones de seriedad académica respaldada y garantizada, se encuentran todo tipo de informaciones relacionadas con la obra de este autor, su trayectoria y vida, siendo el más relevante el link: www.otraparte.org, página dedicada al autor y donde está el repositorio completo de sus escritos, incluyendo la obra objeto de estudio del presente texto.

Un balance de esta historia de transmisión evidencia que *El maestro de escuela* se halla en todas las fuentes de información y documentación antes relacionadas, incluyendo la obra completa en la fuente digital aludida en el párrafo anterior. Por otro lado, la búsqueda en bases de datos a nivel internacional también presenta significativos aportes para evidenciar la recepción de esta en otras latitudes. La obra se encuentra en repositorios como los de las bibliotecas de la Universidad de Chile, la Universidad de Cambridge, la Universidad de Oxford, la Universidad Simon Fraser en Canadá, la Universidad de Buenos Aires, la Universidad de Pamplona y en más de diez universidades de Estados Unidos como las de Harvard y Yale; así mismo, se encuentra en bibliotecas como las del Instituto Iberoamericano de Berlín y la biblioteca del Congreso de Estados Unidos; esto da muestra de los alcances de la obra por fuera del territorio nacional, llegando a otros tipos de lectores con otras lenguas distintas al español y con diferentes creencias e ideologías.

¹ Todas las tablas aquí presentadas son de elaboración propia.

Por último, se debe resaltar que emprender el cometido de este trabajo filológico sobre el estudio la obra *El maestro de escuela* es de mucha importancia en los estudios literarios contemporáneos, dado que esto garantiza la restauración completa y lo más exacta posible de la historia de la transmisión, en este caso editorial, para la consolidación de una investigación y análisis metódico y sistemático de los testimonios de la obra para, finalmente, establecer su fijación textual en edición crítica.

Finalmente, se puede decir que, con base en la búsqueda de los diferentes testimonios y su relacionamiento con las bases de datos, catálogos y demás fuentes de información donde se pueden encontrar, contamos con un material suficiente y considerable, tanto pretextual como textual, y las formas de ubicarlo, para la realización de la edición crítica de *El maestro de escuela*, que tiene como fin básicamente el de restituir este texto suprimiendo los deterioros y adherencias mal constituidas que sufrió con el paso de los años, dado que la escritura, como bien plantea Blecua en el epígrafe de este artículo, se reviste complejidad debido a los procesos psicológicos y mecánicos inherentes en dicho acto. Todo esto con el propósito de lograr en la medida de lo posible la primigenia intención estética que salió de las manos de su autor; esto, como ya se demostró, con un conocimiento profundo de la historia de su transmisión.

Relación de los testimonios

Una vez dada cuenta de la historia de la transmisión de los testimonios de la novela de Fernando González, a continuación en las tablas 2, 3 y 4 se presentan los datos generales de la obra y los cuadros síntesis que contienen la relación pretextual y textual de todos los testimonios de *El maestro de escuela* en sus ochenta años de historia editorial:

Tabla 2. Datos generales de identificación de la novela

Título de la obra	<i>El maestro de escuela</i>
Autor	Fernando González Ochoa
Año de publicación	1941
Género literario	Novela
Contenidos (número de capítulos, apartados, división de la obra)	Prólogo, 29 capítulos numerados en arábigos, un apartado titulado “Algunos de los apuntes de Manjarrés” (con 18 subdivisiones no numeradas y con el siguiente formato: [●●●]), un epílogo y un aparte titulado “El idiota”
Características especiales (Ilustraciones, mapas, otros)	Dedicatoria a Thorton Wilder

Tabla 3. Testimonios textuales de la novela

Edición existente (Según editorial)	Edición o reimpresión (Según el editor crítico)	Año de publicación	Editorial	Ciudad de publicación	Páginas y tamaño	Fecha de imprenta	Colección de la edición
Edición príncipe	Edición	1941	ABC	Bogotá	135: 19 cms	1941	N/A
Edición príncipe ²	Reimpresión	1941	ABC	Bogotá	222: ilustraciones	1941	N/A
Segunda edición	Edición	1970	Bedout	Medellín	103: 19cms	1941	Serie Bolsilibros Bedout: 8o
Tercera edición	Reimpresión de la segunda edición.	1973	Bedout	Medellín	103: 19 cms	1941	Serie Bolsilibros Bedout: 8o
Cuarta edición	Reimpresión de la segunda edición	1976	Bedout	Medellín	103	1976	N/A
Quinta edición	Edición	1995	Universidad de Antioquia	Medellín	76: 20 cms	1995	N/A
Sexta edición	Edición	1998	Editorial Norma	Bogotá	81: 20cms		N/A
Séptima edición	Edición	2012	Fondo Editorial Universidad Eaft - Corporación Otraparte	Medellín	97: ilustraciones: 20 cms		Colección Biblioteca Fernando González
N/A	Versión digital	2018	Corporación Otraparte	Envigado	32	X	N/A

2 Esta obra se publica en conjunto con otras dos: *El hermafrodita dormido* y *Don Mirócleles*.

Tabla 4. Testimonio pretextual de la novela

Obra	Fecha de publicación	Formato	Dimensiones	Hojas	Fuente de información	Descripción general
<i>El maestro de escuela</i>	12/02/1941	Mecanuscrito	27,5 cm alto x 21,8 cm ancho	71	Archivo Fernando González, Corporación Otraparte	Inscripción de la fecha al final de la obra. Obra completa mecanoscrita. Cuenta con algunos recortes propios de la construcción creativa de la misma y fragmentos individuales en hojas separadas.

La tabla 2 funge como una síntesis del contenido textual de la novela, mientras que las tablas 3 y 4 dan cuenta de la relación de los testimonios pretextuales y textuales de la obra en su historia de transmisión. En las tres se condensa la información más completa no solo de la historia editorial de cada edición, sino también de los elementos constitutivos de cada testimonio.

Teniendo en cuenta la presente relación de testimonios se puede concluir que *El maestro de escuela* ha tenido una historia de transmisión relativamente breve que va desde 1941 hasta 2020, que se traduce en un mecanuscrito impreso, en cinco ediciones, dos reimpressiones y una versión digital; de igual manera, que dicha obra ha sido editada casi en su totalidad en la ciudad de Medellín, exceptuando la primera y la sexta ediciones que se publicaron en Bogotá. En este mismo sentido, se debe decir que las editoriales que la han editado son todas de reconocidos renombres y reputación en el campo académico, como en los casos de las universidades Eafit y de Antioquia, así como la extinta Editorial Norma.

Como se pudo observar en la tabla 3, la Editorial ABC de Bogotá es la encargada de publicar en 1941 por primera vez *El maestro de escuela* de Fernando González. Esta editorial, según cuenta Miguel Ángel Pineda Cupa (2019), en 1936 estaba sobre la Avenida Jiménez de Quesada # 22, y era presidida por Carlos A. Jiménez. La misma, en su momento, publicó dos obras del autor, la ya mencionada y *Santander*, en 1940 (p. 71).

Tendrán que pasar casi treinta años para que *El maestro de escuela* vuelva a llamar la atención por parte de la industria editorial colombiana. Es así como en la década de los setenta la Editorial Bedout, posterior a la muerte del escritor, hizo un trabajo de tres ediciones en 1970, 1973 y 1976, con lo que se da a conocer masivamente la novela en diferentes contextos nacionales, dada la particularidad de la Editorial Bedout de difundir de manera contundente y mediante ediciones de bolsilibros escritores representativos de la tradición literaria nacional e internacional. Quizá este sea uno de los proyectos más ambiciosos de la industria cultural que se tuvo en el siglo xx en Colombia, toda vez que la editorial fundada por Félix de Bedout Moreno en 1889,³ con el nombre de Tipografía Bedout (Tipografía del Comercio), aspiraba a llegar a todos los hogares colombianos mediante sus colecciones populares a muy bajo costo. En el momento en que surgían todas las grandes empresas antioqueñas, Bedout llegó a ser uno de los pilares de la industria editorial en Antioquia y de las artes gráficas en Colombia. De acuerdo con Margarita Valencia (s.f.), del Instituto Caro y Cuervo, el despegue de la industria gráfica y editorial en Colombia se dio alrededor de tres empresas, siendo Bedout, en Medellín, una de ellas (párr. 2). Esta tipografía fue relevante en su época para la impresión de textos escolares y billetes para el Banco de la República.

Editorial Bedout fue determinante en la difusión, publicación y reimpresión de varias obras de Fernando González, entre ellas: *Pensamientos de un viejo* (1970, Volumen 81), *Viaje a pie* (1969 aprox., Volumen 90), *Mi Simón Bolívar* (1969, Volumen 55), *Don Mirócleles* (1973, Volumen 141), *El hermafrodita dormido* (1971, Volumen 94), *Mi compadre* (1970 aprox., Volumen 71), *El remordimiento. (Problemas de teología moral)* (1972, Volumen 115), *Cartas a Estanislao* (1972, Volumen 117), *Los negroides (Ensayo sobre La Gran Colombia)* (1970, Volumen 67), *Santander* (1971, Volumen 89), *Libro de los viajes o de las presencias* (1973, Volumen 142), entre otras.

Luego de la vitalidad de la publicación, difusión y recepción que tuvo la novela en la década de los años setenta del siglo xx, vino otro gran periodo de silencio editorial de casi veinte años, hasta que las editoriales Universidad de Antioquia y Norma la publican de nuevo en 1995 y en 1998, respectivamente. La primera, fundada en 1929, se caracteriza por realizar publicaciones de gran talla académica de obras literarias uni-

³ Importante comerciante de la ciudad, que en conjunto con su familia y la creación de empresas logró generar una importante cantidad de empleos en Medellín.

versales de todos los tiempos, tal como reza en su página oficial, y tiene como objetivo “seleccionar obras con los mejores estándares de calidad académica, creativa y de escritura, originadas en la Universidad de Antioquia o fuera de ella, para configurar un catálogo de títulos de las diversas áreas del saber y de la creación” (Editorial Universidad de Antioquia, s.f.). Esta editorial ha publicado títulos del autor tales como *Antioquia*, novela hecha por entregas (1939), *Viaje a pie* (1993, 1995), *Correspondencia* (1995), *El remordimiento (Problemas de teología moral)* (1994) y *Nociones de izquierdismo* (2000).

En cuanto a la Editorial Norma (1960-2011), se puede decir que, Según Natalia Ardila Garzón (2017), fue quizá una de las empresas editoriales colombianas más recordadas y reconocidas durante el siglo xx. Nace oficialmente el 23 de abril de 1960 en Colombia y, desde sus principios, se enfoca en la producción de libros de texto y de interés general; esta editorial en 1990 alcanzó a imprimir 2000 títulos y llegó a cubrir el 70% de la producción nacional, llegando a veintiséis ciudades del territorio nacional. En este punto de relevancia, Editorial Norma alcanzó a producir veintiséis colecciones diferentes, entre las que podemos encontrar: Cara y Cruz, Milenio, La Máquina del Tiempo, La Otra Orilla y la publicación de variadas novelas, entre otros, así como de ediciones muy atractivas que abarcan todas las temáticas de interés para el público en general.

De la relación de las publicaciones de Fernando González con esta editorial se puede decir que solo publicó el título *El maestro de escuela*, objeto de estudio del presente escrito, en una edición de 1998 en la Colección Milenio, la cual se caracteriza “por publicar a autores canónicos como Miguel de Cervantes, Apollinaire, Quevedo, Henry James, con ediciones de ejemplares de bajo costo con venta segura, dada la importancia de los autores y de sus obras” (Ardila Garzón, 2017, p. 2). Un proyecto editorial de resonancia internacional que, desafortunadamente, a la fecha no existe, pero que dejó una huella importante en el contexto cultural del país.

Catorce años después de la edición de Norma, El Fondo Editorial Universidad Eafit en conjunto con la Corporación Otraparte realizan la publicación impresa más reciente de *El maestro de escuela* en 2012. Otra institución universitaria interesada en el legado literario de Fernando González, lo cual es normal si tenemos en cuenta que este Fondo Editorial se caracteriza por “acoger y desarrollar todos aquellos proyectos editoriales que tengan como misión apoyar y fortalecer la producción intelectual, científica y literaria que se genera en la Universidad, y contribuye a la divulgación y

circulación de obras significativas para el desenvolvimiento social y cultural de nuestra comunidad” (Fondo Editorial Universidad Eafit, s.f.a). Esta edición, sacada en conjunto por las dos entidades reconocibles en este apartado, hace parte de una iniciativa llamada *Biblioteca Fernando González*, sobre la que se dice, en la página oficial de la Universidad Eafit lo siguiente:

La Editorial EAFIT y la Corporación Otraparte se asocian para publicar esta colección, compuesta por los diferentes títulos que integran la obra de Fernando González Ochoa. El diseño de la serie está inspirado de alguna forma en las libretas que el autor empleó para registrar sus pensamientos, sus escritos. El objetivo es que la obra de este importante autor antioqueño alcance mayor divulgación mediante la reimpresión, inicialmente, de los títulos más leídos agotados en la actualidad, hasta llegar a la publicación de la biblioteca completa (Fondo Editorial Universidad Eafit, s.f.b).

Esta colección ha publicado títulos como: *Cartas a Simón* (2017), *El hermafrodita dormido* (2016), *Libro de los viajes o de las presencias* (2018), *Los negroides - Ensayo sobre la Gran Colombia* (2014), *Nociones de Izquierdismo* (2015), *Pensamientos de un viejo* (2007, 2016), *Salomé - El remordimiento* (2008), *Una tesis. El derecho a no obedecer* (2019), *Viaje a pie* (2010) y la obra objeto de estudio de este escrito, *El maestro de escuela*, publicado en 2012. Como se puede observar, es este proyecto editorial el que ha actualizado gran parte de la obra de González en lo que va corrido de este siglo.

Finalmente, en 2020 se cuenta con la publicación web de la novela por parte de la Corporación Otraparte, basada en esta última edición de 2012. Sea este el momento para resaltar el papel de la mencionada Corporación como salvaguarda del patrimonio literario y cultural de Fernando González:

Creada el 10 de abril de 2002 por iniciativa de Simón González Restrepo, hijo menor del pensador, y cuyos objetivos principales son difundir y preservar el legado del escritor Fernando González Ochoa, convertir la Casa Museo Otraparte en un centro cultural con proyección internacional y preservar el área como parque y jardín para beneficio de la comunidad y la protección del medio ambiente. De esta manera, el proyecto Parque Cultural Otraparte surge como un clamor para que Colombia se reencuentre con el mensaje y la filosofía de Fernando González, tan inédito todavía, tan desconocido todavía, pero siempre tan inquietante y provocador, porque en Otraparte late y habita, y no se apaga ni extingue, el corazón del caminante envigadeño (Corporación Otraparte, 2002).

En síntesis, se puede demostrar que los cuatro periodos en los cuales se ha concentrado la historia de transmisión de *El maestro de escuela* son disímiles y se pueden clasificar de la siguiente forma. El primero corresponde a la edición príncipe de ABC en 1941, en vida del escritor, cuando está finalizando una etapa de esplendor en su producción creativa que inició en 1916 y se consolida en la década de los años treinta, años de los

que datan la mayoría de sus producciones literarias. El segundo periodo corresponde a un silencio prolongado, luego de la muerte del escritor, para que la novela vuelva a editarse. Tres décadas tendrán que pasar para que *El maestro de escuela* tenga una segunda edición, esta vez en Bedout en 1970, tiempo muy amplio que da cuenta de la poca difusión y recepción que tuvo la obra en vida del escritor por parte de la prensa, los críticos y la misma academia nacional. Podrían aventurarse muchas hipótesis del porqué de esta situación, lo cual solo se corroboraría a partir de un riguroso estudio de recepción; baste decir, por ahora, que *El maestro de escuela* no tuvo la gran acogida de otras obras en vida del escritor, lo que significó un silencio editorial y de la misma crítica literaria, al tiempo que un proceso de limitada difusión y reconocimiento nacional e internacional de la obra en mención. El tercer periodo, casi veinte años después de la última reimpresión de Bedout (1976), coincide con el centenario del natalicio del escritor, pues en 1995 la Universidad de Antioquia publica de nuevo su novela; tres años más tarde hace lo propio la Editorial Norma. Durante esta década varias editoriales se dedican a difundir y publicar las principales obras de Fernando González. No es gratuito que tengan que pasar casi dos décadas para que su obra vuelva a figurar en el panorama literario nacional, pues al parecer el legado de Bedout alcanzó a irradiar este periodo en colegios, bibliotecas y centros culturales, dada la masiva publicación de sus ediciones y a su formato de bolsilibro que ayudaba de manera económica y práctica a su masiva adquisición. Será entonces gracias a una nueva efeméride del escritor que se rescata nuevamente su figura y obra en el escenario editorial del país. El último periodo, catorce años después, corresponde a la última publicación de *El maestro de escuela* por parte del Fondo Editorial Universidad Eafit (2012) en asocio con la Corporación Otraparte. Este periodo se caracteriza por el fuerte interés institucional de la mencionada Corporación por la organización y sistematización del archivo personal del escritor, así como de todos los documentos y materiales relacionados con su obra. Desde ese momento hasta entonces dicho propósito se mantiene con igual empeño y con la responsabilidad y el compromiso que implica el estudio y la conservación de los materiales pretextuales y textuales del artista envigadeño.

En conclusión, podemos decir que entre periodo y periodo transcurren muchos años en la publicación de la novela: 29, 19 y 14 años, respectivamente, lo que evidencia un bajo perfil en la historia de publicación de *El maestro de escuela*, el cual queremos subsanar con una nueva edición, esta vez en edición crítica o académica, que

permita nuevas y renovadoras lecturas de la novela, así como nuevos acercamientos críticos que den cuenta de la recepción de la obra, de su valor estético e importancia dentro de la tradición literaria nacional. Es justo este el propósito de la investigación en la que se enmarca el presente texto, una edición crítica de la obra completa de Fernando González que permita una mirada distinta de su producción literaria y con ello nuevos lectores y estudiosos de su legado literario y cultural.

Caracterización de los testimonios

Después del recuento de la búsqueda de los testimonios de la obra *El maestro de escuela* del escritor colombiano Fernando González y la respectiva relación y valoración de estos, pasamos a sus caracterizaciones. En este apartado por asuntos de espacio solo se presenta la descripción y el análisis del primer testimonio de la obra, es decir las características más importantes de dicho testimonio a lo largo de su historia de transmisión en el contexto editorial colombiano. Se dejará para otro momento la caracterización completa del resto de los testimonios pretextuales y textuales.

Antes iniciar con dicha caracterización, es importante mencionar que para 1941, año en que se publica por primera vez *El maestro de escuela*, existía en la ciudad de Medellín la librería La Pluma de Oro, ubicada en la calle Carabobo, a cargo de Guillermo Johnson E. Sobre esta, el mismo González escribiría una carta dedicada a su dueño lo siguiente:

Permítame felicitarlo por su librería y editorial La pluma de oro.

Usted le ha dado novedad a esto de librerías en Medellín. Usted, y el doctor Marco Aurelio Arango con su editorial Atlántida, están remozando el espíritu antioqueño. Hacía falta ese lugar en la carrera Carabobo, en ese rincón o remanso de la calle populosa, la más antioqueña de Medellín. Precisamente allí donde es mayor el tráfico, yendo de sur a norte, a poco de pasar el Palacio de Justicia, sale repentinamente una casa y se mete en la calle, angostándola y dejando un rincón, formando un ángulo recto: pues allí, en ese remanso, era el lugar propio para vender el libro moderno, las ediciones baratas y elegantes de “las obras maestras” (González, 2007, p. 2).

Como se puede observar, este espacio literario fue representativo de la cultura literaria de la ciudad, al tiempo que instancia para el intercambio y la venta de libros de todo tipo, entre ellos las obras del escritor envigadeño.

En conversación con Gustavo Restrepo, director ejecutivo de la Corporación Otraparte, manifiesta que el afiche de la figura 1 corresponde a un regalo que hizo el investigador Miguel Escobar Calle hace muchos años a la Corporación. Además,

afirma que “Escobar Calle fue el coordinador de la Sala Antioquia de la Biblioteca Pública Piloto durante un largo periodo, fue gran amigo de Fernando hijo y murió siendo miembro de nuestra junta directiva”. Dicho afiche fue publicado en 2008 en el sitio Web de la Corporación: <https://www.otraparte.org/boletin/20081007-bol-70.html>

Fuente: Corporación Otrparte



Figura 1: Afiche ubicado en 1941 en la Librería La Pluma de Oro

El maestro de escuela (1941) Editorial ABC

La obra *El maestro de escuela* fue publicada en su primera edición por la Editorial ABC en la ciudad de Bogotá. Su portada es sencilla, en cartón manila, en la que aparece en la parte superior derecha el nombre del autor en un color verde en mayúscula sostenida; lo mismo ocurre con el título de la obra, ahora en rojo y con una fuente de mayor tamaño en el centro de la carátula. Líneas más abajo se sitúa en el centro el año de publicación (1941) con color verde y, por último, en la sección inferior centrada, el logotipo de la Editorial ABC (véase la figura 2).

El tamaño de la edición es de 19 x 11 cm, no posee ilustraciones o imágenes distintivas, cuenta con una dedicatoria a Mister Thornton Wilder que reza así: “Homenaje a Thornton Wilder, el creador del drama eterno. ‘Our Town’” (González, 1941, p. 9), escritor del que el mismo autor diría luego que es un “dramaturgo yanqui, vino a visitarme. Dizque admira mucho mi obra; djome que este año llamaría la gloria a mi puerta (González, 2011, párr. 11); dedicatoria que en este caso funciona más como un reconocimiento al escritor estadounidense que como un pretexto narrativo de amplios vínculos dialógicos con el contenido textual de la novela.

Como se expresó antes, por asuntos de espacio no se continúa con la presente caracterización ni con los otros seis testimonios de la novela. Baste decir que la caracterización sirve para un mejor conocimiento y comprensión de la materialidad de las ediciones, de sus rasgos distintivos, así como de sus formas estilísticas y apuestas estéticas en su corporeidad. Para el caso de este primer testimonio es fundamental comprender que no hubo una apuesta estética por parte de la editorial bogotana, ni mucho menos un cuidado especial de esta edición príncipe; por el contrario, se observa una edición comercial muy básica, sin ilustraciones ni fotografías, y con un marcado acento en una producción de consumo popular. En síntesis, este primer testimonio evidencia la falta de una apuesta editorial por el autor, y un interés comercial en una producción literaria de la que no se espera mayores repercusiones de recepción.

Fuente: Corporación Otraparte

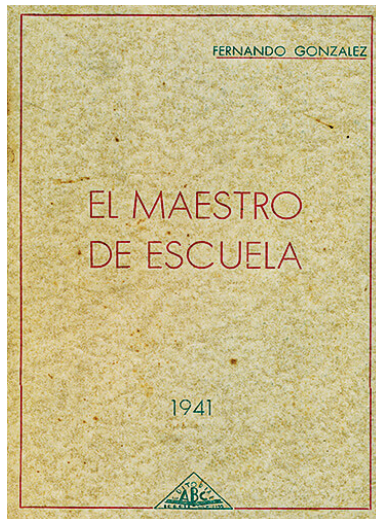


Figura 2: Portada de *El maestro de escuela*, Editorial ABC (1941)

Establecimiento del texto base

El propósito de este apartado es establecer el texto base, o texto de la colación según Pérez Priego (2011, p. 127), de la novela de González, con el firme propósito de iniciar la siguiente etapa de la crítica textual o de edición de textos con criterios filológicos, la *constitutio textus*, y con ello realizar un ejercicio de cotejo seguro, confiable y libre de cualquier subjetividad propia del editor crítico, el cual servirá de guía para las sucesivas comparaciones de los testimonios seleccionados en esta importante etapa filológica de

la *collatio*. El establecimiento del texto base es un paso fundamental en la aspiración de construir una edición crítica fiel a la voluntad del escritor, pues constituye la elección del testimonio sobre el que se tiene certeza que el escritor haya ejercido un efectivo control sobre él. Para Pérez Priego (2011), el texto base es el testimonio central del cotejo y su selección siempre será provisional y funcional, dado que “con frecuencia se acude al texto del mejor manuscrito o impreso conservado, o el más completo o más antiguo [...] o incluso el más autorizado” (p. 126). Por tanto, el testimonio más autorizado gozará de este reconocimiento y privilegio, el cual siempre será provisional hasta que se hallen nuevos testimonios que desvirtúen tal protagonismo. Sin embargo, en este caso concreto, hasta el momento no se cuenta con testimonios distintos a los relatos en este texto.

Como se ha evidenciado a lo largo de este artículo, todos los testimonios de *El maestro de escuela* se hallaron con facilidad en diferentes bases de datos, archivos o bibliotecas, lo que permite un acceso tranquilo y expedito a la tradición textual de la obra. Asimismo, se corroboró que en la historia de transmisión textual de la gran mayoría de las ediciones de la novela parten de la edición príncipe o primera de 1941 no solo por ser la más antigua, sino también por ser la más autorizada, dado que es la única edición que se publica en vida del escritor y en la que, seguramente, se pudo contar con intervención directa de Fernando González en el proceso de edición y publicación final. En este sentido, es fundamental el planteamiento de Fernando Colla (2005) cuando plantea que el criterio más válido para la selección del texto base pasa por que se tenga la certeza de que dicho testimonio “represente cabalmente la voluntad testamentaria del escritor, y que evidentemente éste haya ejercido un efectivo control sobre ella” (p. 184), situación que consideramos fundamental a la hora de la elección del texto base y que, para este caso concreto, se cree que el escritor participó directamente en el proceso de la edición príncipe de su obra.

Con base en lo anterior, y luego del estudio de transmisión de los testimonios de *El maestro de escuela*, se ha decidido que el texto base para el estudio del cotejo será la primera aparición de la obra en 1941 en la editorial bogotana ABC. Esta decisión no es arbitraria si se tiene en cuenta que es fácil advertir que dicho testimonio fue durante casi treinta años el único que sirvió de referencia para la lectura y recepción de la obra, así como de referente más próximo a las intenciones del escritor tanto en vida como posterior a su muerte. Además, ese testimonio se convirtió en la base de la segunda edición de la novela en 1970 por parte de la Editorial Bedout, que a la

vez se constituyó en base de las sucesivas ediciones y reimpressiones de la novela. Es fundamental reiterar que este testimonio base no solo es el más antiguo y el único que se publicó en vida del escritor, sino que además está muy bien conservado y por ello mismo representa fielmente la voluntad del escritor.

Por último, la elección del testimonio de *El maestro de escuela* de 1941 como texto base o testimonio de colación se convierte en un insumo importante en este proceso de edición de textos con criterio filológico, dado que no siempre se logra acceder a él, lo que genera problemas en el proceso de la colación; en otras ocasiones resulta tan compleja tal identificación que el editor debe recurrir a la reconstrucción del texto base para poder obtener un texto fiable para el posterior ejercicio de la *collatio*. En suma, en este proceso filológico de la *recensio* se pudo contar con la definición del texto base, y esto se convierte en un insumo fundamental para la comprensión del fenómeno textual que se tiene como objeto de estudio.

Consideraciones finales

Para finalizar, se debe reiterar que el estudio de la *recensio* de *El maestro de escuela* del escritor colombiano Fernando González constituye el primer momento filológico para la construcción de una nueva edición de la novela, primera en edición crítica, y con ello la posibilidad de acceder a la tradición textual de la obra para garantizar la mejor edición del texto primigenio, atendiendo siempre a reivindicar el espíritu literario de su producción, y respetando los propósitos estéticos, culturales e ideológicos de su creador. De acuerdo con lo anterior, la elaboración de la edición crítica de esta importante novela posibilitará una nueva edición que enmiende las deficiencias halladas en el estudio de la *recensio*, así como en el posterior cotejo, con el objetivo de restituir la obra en su sentido originario para una mejor lectura y un mejor proceso de estudio crítico por parte de un público especializado.

El estudio filológico de una obra literaria permite la depuración de las posibles inconsistencias que hayan afectado su tradición textual, en este caso una tradición de ochenta años, y con ello procurar la integridad del texto primigenio para garantizar su conservación mediante procesos de corrección filológica y actualizaciones de categorías ortográficas, semánticas, sintácticas, tipográficas y pragmáticas, según lo ameriten las nuevas disposiciones editoriales que facilitan la lectura y la comprensión de la novela. Con este estudio se estimulan no solo las investigaciones de carácter filológico, sino también de carácter histórico, crítico o comparativo, toda vez que se pro-

pician nuevas y fidedignas ediciones que conserven la intención original del escritor y generan nuevos públicos lectores que siempre garantizarán la vigencia de la obra, en este caso de la novela *El maestro de escuela* en nuestra tradición literaria nacional.

Referencias bibliográficas

- Ardila Garzón, N. (2017). *Semblanza de Editorial Norma (1960-2011)*. En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/editorial-norma-1960-2011-semblanza-777435/> [30.01.2020]
- Blecua, A. (2012). *Estudios de crítica textual*. Madrid: Gredos.
- Colla, F. (2005). *Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX*. París: Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos.
- Corporación Otraparte. (2002). *Corporación Fernando González - Otraparte*. Envigado. Recuperado de <https://www.otraparte.org/casa-museo/historia-de-otraparte> [26.02.2020]
- Editorial Universidad de Antioquia (s.f.). *Acerca de la Editorial*. Medellín. Recuperado de <http://www.udea.edu.co/wps/portal/udea/web/inicio/editorial/acerca-editorial> [30.03.2020]
- Fondo Editorial Universidad Eafit (s.f.a). *Editorial Universidad Eafit*. Medellín. Recuperado de <http://www.eafit.edu.co/cultura-eafit/fondo-editorial/presentacion/Paginas/presentacion-fondo-editorial.aspx> [12.05.2020]
- Fondo Editorial Universidad Eafit (s.f.b). *Colección Biblioteca Fernando González*. Medellín. Recuperado de <http://www.eafit.edu.co/cultura-eafit/fondo-editorial/colecciones/Paginas/biblioteca-fernando-gonzalez.aspx> [21.06.2020]
- González, F. (1941). *El maestro de escuela*. Bogotá: ABC.
- González, F. (2007). “En el parque Berrío” y “Carta a don Guillermo Johnson”. *Agenda Cultural Alma Mater* 134, pp. 1-3.
- González, F. (2011). “Vivo ya en la Huerta del Alemán”. Boletín No. 99 Otraparte. Envigado. Recuperado de <https://www.otraparte.org/corporacion/boletin/20110218-bol-99/#:~:text=Cada%20%C3%A1rbo%20que%20siembro%20es,la%20gloria%20a%20mi%20puerta> [01.06.2020]
- Pérez Priego, M. (2011). *La edición de textos*. Madrid: Síntesis.
- Pineda Cupa, M. A. (2019). *Editar en Colombia en el siglo XX: La Selección Samper Ortega de Literatura Colombiana (1928-1937)*. Bogotá: Ediciones Utadeo-Ediciones Uniandes.
- Valencia, M. (s.f.). *La edición en Colombia*. España: Instituto Cervantes. Recuperado de <https://bit.ly/36qdOxr> [28.04.2020]

BOGOTÁ: ROSTROS DE MARGINACIÓN Y DELINCUENCIA JUVENIL EN TRES CUENTOS DE LUIS FAYAD*

BOGOTÁ: FACES OF MARGINALIZATION AND
JUVENILE OFFENDING IN THREE STORIES BY
LUIS FAYAD

Álvaro Antonio Bernal¹

* Artículo derivado de un proyecto sobre representaciones literarias de Bogotá en los últimos cincuenta años, y del cual se han publicado dos libros teóricos: *Percepciones e imágenes de Bogotá* (dos ediciones, 2010 y 2018) y *Bogotá: realidades, delirios y ficciones* (2016).

Cómo citar este artículo: Bernal, A. A. (2021). Bogotá: rostros de marginación y delincuencia juvenil en tres cuentos de Luis Fayad. *Estudios de Literatura Colombiana* 48, pp. 245-262. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n48a15>

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

Resumen: a través de su narrativa el escritor colombiano Luis Fayad ha estado ligado a la temática urbana. Varias de sus obras examinan el tejido social de una Bogotá fragmentada. Este estudio se ocupa de tres cuentos en los que Fayad reflexiona sobre la marginalidad urbana a partir de jóvenes personajes que delinquen en las calles. A pesar de su carácter ficcional, estos trabajos documentan la realidad marginal de Bogotá durante las décadas del sesenta y setenta. Los relatos escogidos, allende de sus méritos estéticos, establecen la memoria de la ciudad, evidencian proyectos sociales fallidos y un intento truncado de modernización.

Palabras clave: Luis Fayad; Literatura colombiana; Bogotá; Literatura urbana; marginalización.

Abstract: Through his literary work, Colombian writer Luis Fayad has been linked to urban themes. Several of his stories and novels revolve around the social fabric of a widely fragmented Bogotá. In this study, three short stories in which Fayad reflects on urban marginality are analyzed. The protagonists are minors who idly roam and live on the streets participating in unlawful behavior. These texts document the marginal reality that occurred in Bogotá over the sixties and seventies. These narratives, beyond their aesthetic merits, establish the memory of the city, revealing a failed social project, and an ineffective plan of modernization.

Keywords: Luis Fayad; Colombian Literature; Bogotá; Urban Fiction; City Marginalization.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 10.08.2020

Aprobado: 21.10.2020

Publicado: 18.12.2020

Copyright: ©2021 *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](#)



Notas preliminares

Desde antes de su novela *Los parientes de Ester* (1978), en varios de los cuentos de Luis Fayad se observan acercamientos que retratan la cotidianidad compleja de la capital colombiana, todos ellos basados en las discrepancias inmersas en los procesos de modernización y urbanización:

[...] el caso de Bogotá es emblemático de las contradicciones entre modernismo socioeconómico y modernidad cultural, las cuales generan formas y resoluciones literarias diferentes de acuerdo con las memorias históricas y culturales que se invocan en los procesos de enunciación. Dichas contradicciones son en gran parte el motivo desencadenante de casi toda la producción narrativa de Luis Fayad (1948), quien vive de niño el desajuste de Bogotá, como estudiante de la Universidad Nacional participa de sus movimientos ideológicos, la mira luego desde Europa, la lee, la escucha, la describe, la narra y la construye de nuevo, precisamente, los bordes, los desplazamientos y los espacios marginales que Fayad percibe en su ciudad, así como las búsquedas y fracasos de sus personajes, los lenguajes que reproduce o descubre y las estructuras sociales que representa, se constituyen en elaboraciones textuales que unas veces son mediaciones reflejas de Bogotá y otras, prefiguración de su imaginación (Figueroa, 2009, pp. 292-293).

La problemática social y económica de nuestras ciudades es la semilla que el autor utiliza para desarrollar sus relatos. En ese sentido, el escritor retoma sus vivencias en la capital para verterlas a la literatura y ficcionalizar la realidad. Fayad es un autor que ha plasmado con fidelidad la identidad bogotana al hurgar dentro del tejido social y advertir una sociedad hendida y conflictiva.

En este estudio sociocrítico me interesa, al tomar como base teórica una perspectiva interdisciplinaria, adentrarme en tres de sus relatos (“El entierro de Mico”, “Un cuento para Manolo” y “Tigre”), en los que el eje de la acción recae en grupos marginales juveniles de una Bogotá en proceso de cambio durante las décadas de los sesenta y setenta. De acuerdo con Figueroa (2009), estos textos conforman una trilogía en la que la calle y la interacción de las diferentes clases sociales con ella son uno de los puntos más significativos. En estos cuentos se revelan una sociedad fracturada y un proyecto modernizador suigéneris:

Bogotá hace parte de un circuito complejo de ciudades latinoamericanas que ofrecen una serie de imágenes y voces en las que se mezclan diferentes influencias culturales. Estas urbes están ahora imbuidas dentro de diferentes procesos en los que conviven aun rezagos de una modernidad perenne y una modernidad inconclusa. Esa cohabitación entre el ayer y el hoy, entre la ruralización de la ciudad y a su vez la misma urbe que se agiganta sin planificación invadiendo los cerros tutelares, en el caso de Bogotá, no solo se ve palpable en las calles, en los barrios periféricos, sino en cualquier área de estas megametrópolis (Bernal, 2018, p. 22).

Fayad rememora realidades y mantiene viva una especie de archivo histórico de la ciudad dentro de un periodo temporal en el que Bogotá se hacía cada vez más densa. Dentro de ese proceso, vale la pena subrayar cómo la ciudad mutaba y de qué manera su población se incrementaba a medida que se acrecentaba esa marginalidad. Al respecto, Carlos Andrés Díaz Mosquera habla del aumento poblacional que en 1938 era de 330312 habitantes; en 1951 de 715250, y en 1964, una década después, espacio temporal en la que se desarrollan los cuentos a tratar, la población ya era de 1697311 habitantes. Ese masivo cambio en la población germinó zonas marginales y un recrudecimiento de una población flotante desatendida por el Estado, que ya para ese entonces se podría traducir en mendicidad, inseguridad, barrios de invasión, niños de la calle, entre otras consecuencias negativas. Díaz Mosquera (2009) no solo le brinda importancia a la aparición del individuo marginal, sino también a su entorno, al contexto que él denomina como “escenario de disputa por el derecho a la ciudad”. Es decir:

La categoría de “Marginalidad Social urbana” no solo contiene la denominación de unos sujetos particulares como pobladores urbanos, sino que también está complementada por el espacio específico de su desenvolvimiento, el lugar de sus asentamientos que estaban antecedidos por luchas culturales, sociales, políticas y jurídicas, es decir *El Barrio* (p. 6).¹

En el caso de los textos de Fayad, estaríamos hablando de zonas definidas del centro de Bogotá: la calle 19 o la Avenida ciudad de Lima, la carrera décima, por ejemplo, e igualmente barrios cercanos a esta zona y localidades del sur de la ciudad. Dentro de ese espacio nos encontramos con una radiografía de la vida callejera desde las voces de la marginalidad, desde la oralidad de los protagonistas que cuentan sus aventuras de vida sin la mediación de voces que los juzguen o maquillen.

Tres narrativas fundacionales como punto de partida

La literatura que ilustra a la capital colombiana tiene numerosos autores que de diferentes maneras han representado la ciudad como un espacio particular, en el que se desencadenan disímiles situaciones, y a la vez se muestra como un lugar en el que sus habitantes están en continua evolución. La ciudad no se detiene jamás y su efervescencia es permanente. La literatura que refleja esta máxima también lo es; evoluciona y se transforma mientras consigna en la ficción cómo la ciudad cambia, se camufla, cómo se altera la cotidianidad de sus habitantes, sus vivencias, miedos y pasiones. Al hablar de

¹ Con miras a ampliar esta problemática, consultar *América Latina: periferias urbanas, territorios en resistencia* (2008), de Raúl Zibechi.

los autores más representativos y cercanos a la obra de Fayad, debo mencionar algunas obras para llegar a un entendimiento de lo que ha sido la capital colombiana y cómo se ha plasmado en las páginas de varias narrativas durante esa época específica. Aquí hago hincapié en el binomio de un tipo de ficción que se identifica con la realidad misma, y cuyos escenarios y protagonistas se pueden explorar en los vericuetos de la ciudad. En esa ruta, debo iniciar hablando de la novela del mismo autor, *Los parientes de Ester*. En esta obra de Fayad se trenzan las dinámicas de una urbe en los albores de la década del sesenta, un relato que toca las referencias políticas y sociales de aquella época:

El principal valor que ha sido atribuido a esta novela, y que aún conserva, es su capacidad de representación de la sociedad colombiana a partir de recursos estilísticos y estructurales que parecen simples pero que se concentran justamente en presentar una ciudad y su historia a través de la intimidad de los personajes urbanos que conducen la trama [...]. *Los parientes de Ester* es una novela corta compuesta por dieciséis capítulos en los que se relata la vida de una familia de clase media bogotana que sufre las consecuencias económicas y sociales características del periodo político del Frente Nacional (Mejía Correa, 2012, pp. 130-131).

Cercana a esta obra en términos cronológicos en los que se transcurre la novela de Fayad, incluyo *Prohibido salir a la calle* (1998) de Consuelo Triviño, que a través de la voz de una niña describe las vivencias de una familia de origen campesino que se enfrenta a una Bogotá cada vez más insensible. En el texto de la autora colombiana la ciudad cambia a la par de las transformaciones que sufre la familia y las crisis lógicas que experimenta la narradora. Al respecto, Yadira Segura (2018) habla de una ciudad que no dejaba de ser la “Hécate de las tres caras, sombría, tenebrosa y prolífica” (p. 90). Una definición que encarna tres dimensiones de un espacio urbano que ya se vestía con una personalidad de gran ciudad latinoamericana: oscura, retardadora pero fascinante. Siguiendo con esta periodización, es perentorio nombrar a *Sin remedio* (1984) de Antonio Caballero, libro que ha sido considerado para muchos como la novela de Bogotá o la Bogotá misma, como lo decía Alberto Quiroga (1999) en la desaparecida revista cultural *Número*: “Pocas novelas se han escrito sobre Bogotá. *Sin remedio* no es sobre Bogotá: Es Bogotá” (p. 95). Una narración que realiza aproximaciones a la idiosincrasia bogotana, en especial a una oligarquía corrupta y discriminatoria que ha ostentado históricamente el poder en el país.

Además de los límites temporales y temáticos que he fijado para estas obras, es fundamental mencionar que todas retratan eventos vinculados con grupos excluidos socialmente o clases populares que por diversos motivos son marginalizados. En la novela de Fayad, *Los parientes de Ester*, se narra el declive de una familia que después

de la muerte de la madre cae en desgracia y afronta todo tipo de carencias. En el texto de Triviño, la protagonista de la historia, habita el sur de la ciudad, lugar tipificado como un espacio pobre, obrero e incluso semirrural. Por su parte, en *Sin remedio* se observan prostitutas migrantes, delincuencia, pobreza y una contemplación prejuiciosa de varios de los amigos y miembros de la familia de Ignacio Escobar (protagonista) hacia ciudadanos de capas populares.

Mi propuesta, entonces, tiene que ver con el análisis de la representación literaria de una Bogotá que ya para ese entonces establecía y detallaba las características ambiguas de “la experiencia real” en cuanto a la convivencia de sus ciudadanos, como también dentro de la observación de sus espacios urbanos, en los que se reconoce una ausencia del Estado. Pienso en aquella idea de Beatriz Sarlo (2001) cuando refiriéndose a Buenos Aires hablaba de que: “el Estado, pese a los reclamos y pese a las intenciones de los gobernantes, no está en condiciones de hacer aquello para lo cual fue instituido” (p. 56).

Para este tipo de temática, es importante tener como referente también las obras de José Antonio Osorio Lizarazo (1900-1964). Aunque este autor precede a todos los anteriores citados, sus obras están relacionadas con la marginalidad y con el despliegue de espacios y miembros de la sociedad que habían sido constantemente marginados en la literatura. En su obra hay un redescubrimiento y una apuesta democrática, en el sentido de una literatura que da cabida a diversos componentes de la sociedad y que tiene un carácter político y social al enseñar una Bogotá, que para ese entonces ya revelaba una creciente discriminación.

Los tres relatos escogidos para esta investigación aparecen en el segundo libro de cuentos de Fayad titulado *Olor a lluvia* de 1974. Estos trabajos anteceden a su gran novela urbana indicada al inicio de este trabajo, y como lo menciona el crítico José Manuel Camacho (2019) —al referirse al investigador Figueroa—, se aprecia desde ese entonces el interés de Fayad por explorar y reflexionar acerca de ciertos sectores de la población urbana:

Frente a su primer libro, lleno de pueblecitos ardientes y mundos rurales miserables, en este se produce un acercamiento a Bogotá (Figueroa, 2009), ciudad que ha crecido de forma compulsiva, aunque no ha sido capaz de modernizarse ni socialmente, ni culturalmente, lastrada y apegada a sus tradiciones, a sus ritos y costumbres; una ciudad que se ha llenado de inmigrantes provincianos, gente de toda condición y pelaje que ha llegado hasta sus barrios huyendo de la violencia, gente desesperada y estigmatizada con graves carencias sociales, afectivas y familiares, que no pueden volver atrás porque la violencia no les permite una segunda oportunidad en sus respectivos solares de origen (p. 32).

Vemos entonces, como lo describe Camacho, que las fuentes de inspiración para Fayad aparecen a partir de dos temáticas muy concretas; una, la migración campo-ciudad que surgió principalmente después del periodo histórico llamado la Violencia en Colombia (1948-1958). Y la otra, como consecuencia de la anterior, tiene que ver con la relación tensa entre este tipo de nuevos ciudadanos que por razones obvias aún lleva rezagos de su vida anterior en el campo, y que, al llegar a la gran ciudad, choca con una realidad que en muchas ocasiones los convierte en seres que navegan entre el desarraigo y el desprecio.

“El entierro de Mico”

Este texto aborda un periodo de la historia de la ciudad que marcó a muchas generaciones de bogotanos y que fue un hecho observable a tal punto de considerársele como algo normal. Penosamente, el Estado, como tantas veces, nunca ejecutó un plan real de inversión social para solucionarlo. Los ciudadanos de Bogotá, y en menor grado de otras ciudades grandes de Colombia, por varias décadas observaron niños de la calle que habitaban en la urbe misma, robando, mendigando, durmiendo bajo los puentes, en las esquinas y en los parques. Parte del paisaje de esa ciudad de entonces tenía siempre ese panorama, como parte de una curiosa regulación de lo anormal. El arribismo colombiano, siempre eurocentrista desde tiempos coloniales y después muy proclive a la cultura popular norteamericana, bautizó a estos niños con el galicismo de “gamines”, palabra que en francés significa originalmente chiquillo de la calle o muchachillo ayudante de obreros. Pues bien, dentro de la idiosincrasia de aquellos días, la denotación despectiva hacia ellos, pero afrancesada, quizá para hacerla irónicamente más exclusiva, evidenciaba la indolencia de los gobiernos de turno y la poca sensibilidad de un gran sector de la sociedad que los distinguía entre el temor por considerarlos delincuentes o drogadictos, y a la vez, con alguna falsa mirada lastimera y vergonzante por su naturaleza, pues a pesar de todo eran vistos como chicuelos dulces y pícaros. Bajo este contexto, en el cuento se pinta la crueldad y la marginalidad de la vida callejera bogotana dentro de un grupo de gamines que es descrito por el autor al mostrar sus hábitos y prácticas. Niños que solían deambular por las calles y avenidas principales mendigando un mendrugo de pan, una gaseosa, las sobras en algún restaurante; subiéndose al transporte público de la ciudad a cantar o simplemente a pedir monedas; muchachos que alcanzaban la adolescencia o la temprana adultez, ya diestros en los

robos, los raponazos o atracos. Este tópico de marginación juvenil y su inmersión en la calle que resultaba en procesos delictivos también tuvo, en su momento, su furor en el cine latinoamericano, incluso nacional. Es así como Ciro Durán, cineasta colombiano, llevó a la gran pantalla una película documental —*Gamín* (1977)— en la que se mostraban niños en situación de calle que vagabundeaban y delinquían en diferentes zonas de Bogotá. La cinta proyectaba imágenes descarnadas de las vivencias y condiciones por las que pasaban estos chiquillos y adolescentes. Estos temas en el cine regional también desencadenaron críticas, pues en aquella época fueron acusados de explotar la miseria latinoamericana sin mayor estudio e investigación, con miras a cautivar públicos europeos y norteamericanos. Al respecto, el cineasta argentino Luis Puenzo los denominó como “pornomiseria”.² Para él, este tipo de cine no reflejaba el “fuego interior” que permitía a los latinoamericanos, a pesar de tanta desgracia, reconocerse como seres “más vitales y más vivos que muchas cosas de Europa” (León, 2005, p. 77).

Pero sin duda una cinta líder que trató esta problemática de la delincuencia juvenil urbana fue *Pixote* (1980), del director argentino Héctor Babenco (1946-2016). La historia narra con realismo las vivencias del protagonista (Pixote), un niño que vivía en las calles de São Paulo, vagando y robando. La película revelaba todo el dramatismo de este contexto, en el que el escenario, además de las esquinas paulistas, evidenciaba también el mundo marginal de las trabajadoras sexuales, las bandas juveniles, las mujeres prostitutas transgénero y el comercio sexual masculino. A su vez, la calle se exaltaba no solo como lugar de convivencia y trabajo, sino también de recreo y ocio. Las vivencias de la calle predominaban, pero también se hacían acercamientos a otros lugares contiguos al drama de los protagonistas: las habitaciones miserables en donde las trabajadoras sexuales atendían a sus clientes; las favelas y su violencia desenfrenada, o el reformatorio juvenil que terminaba siendo peor que las mismas calles. Este mundo reflejado en la pantalla gigante llamó la atención de los espectadores, que comenzaron a redescubrir la dramática situación de miles de niños y adolescentes en diferentes urbes del continente.

Siguiendo esta línea que enmarca el contexto del argumento de los cuentos de Fayad, la trama de “El entierro de Mico” se concentra en el posible entierro de uno de

² En el caso colombiano, la película mencionada *Gamín* se convirtió en el centro de las críticas y directamente se le relacionó con el término de “pornomiseria”. El denominado “Grupo de Cali” integrado por el escritor Andrés Caicedo y los cineastas Carlos Mayolo y Luis Ospina fue un fuerte detractor de este tipo de cine.

los líderes más queridos y jóvenes (Mico) de una banda de gamines que, sin saberse con certeza si ha fallecido o no, focaliza toda la tensión del escrito. El cuerpo de Mico, bajo una lluvia leve que le da un toque de mayor tristeza al evento, es el centro de un ritual en el que sus compañeros y otros niños se unen al cortejo que recorre la ciudad y cuyo destino es llegar a uno de los cerros de esta Bogotá trágica e invisible para muchos.

Los ojos de un narrador en tercera persona nos permiten acercarnos a la vida de estos niños que irradian, como en la realidad misma, una mirada de picardía que les sirve para sobrevivir en ese mundo. Mico se encuentra en un estado de quietud que nadie en el relato sabe a ciencia cierta a qué se debe: “Esa vez ni siquiera Portela pudo explicar qué le sucedió a Mico” (Fayad, 1974, p. 49). En una especie de procesión, el protagonista es transportado en hombros como un héroe legendario mientras todos sus acompañantes, niños y adolescentes, le rinden tributo en silencio como muestra de respeto y solidaridad a uno de los suyos que se ha ido o que está camino a despedirse: “A Mico lo cargaron desde el centro hasta el cerro los mayores, turnándose no porque se cansaran sino porque todos querían llevarlo” (p. 9). La historia de Mico es un fragmento de una fotografía rasgada en un momento de su vida, apenas un instante que el autor visibiliza y que el lector descubre a partir de cuadros de una Bogotá descrita con imágenes entre tiernas y trágicas:

Peto era hermano de Portela y como pertenecía a los más pequeños era muy amigo de Mico, se la pasaban juntos y cuando todos se separaban ellos se iban por ahí, a veces en compañía de otros pequeños pero siempre los dos. Sabían a qué cafetería y restaurantes entrar y conocían con solo mirarlo al cliente que les daría un pedazo de bizcocho o que les permitiría coger las sobras de los platos. Se divertían viajando en el parachoques trasero de los vehículos o sobre un cartón que les servía de coche luego de asirse a la parte posterior de los buses, pero no se alejaban mucho porque todavía eran muy pequeños aunque ya se habían arriesgado en unas ocasiones para salir a otros barrios. La primera vez estuvieron en Chapinero y después más abajo de San Victorino donde se aventuraron solos porque a Chapinero los acompañó Crespo, que era de los mayores (pp. 49-50).

La historia de Mico tiene una entrada profunda que es el centro temático de todo el escrito, cuyo único hecho es su mítica despedida de la ciudad hacia las zonas conurbanas de Bogotá. Irónica imagen esta cuando lo contrario —esa migración a la ciudad— parece indicar parte de la problemática social que envuelve todo el relato. Aquí los acompañantes de Mico, sus amigos y conocidos, lo alejan de su nicho urbano, donde malvivió, y lo apartan de su pasado para instalar su cuerpo en los cerros tutelares de la gran ciudad. Pero mientras el centro de la historia es esa travesía, los detalles que le brindan dinámica a la historia se basan en la narración de la cotidianidad del protagonista y sus amigos:

El que más se recostaba era Ñato porque el día anterior se había clavado un vidrio en un pie al tratar de colarse en la plaza de toros. Hacía un año que había usado zapatos por primera vez pero se le gastaron tan pronto que no alcanzó a perder la costumbre de andar descalzo, y cuando buscaba por dónde entrar burlando la vigilancia sintió la punzada en el pie, de modo que tuvo que quedarse sentado en un prado mientras se le pasaba el dolor [...]. Para los vigilantes nocturnos era un oficio estar despertándolos a cada rato porque se quedaban dormidos contra las vitrinas, especialmente en las que había más bombillos, pues no pegaba tan duro el frío, y cuando hacía mucho calor se desnudaban y se bañaban en las piletas mientras la gente los contemplaba divertida, hasta cuando llegaban dos o tres policías y ante los observadores aún más divertidos los espantaban porque si los prendían no sabían qué hacer con ellos (pp. 51-52).

Dichas escenas demuestran la desidia con que la sociedad en general observó inmóvil esta problemática social y la hizo propia como un hecho común dentro del tránsito de la modernidad urbana, que dejaba de lado la preponderancia de los pueblos, para darles paso a las llamadas grandes ciudades. Y aquí hablo de “hecho común” como algo pintoresco o acaso gracioso que se relacionaba con la ciudad misma, en este caso Bogotá, y que en lugar de ser visto como lo que era, una tragedia, se miraba de reojo, con prevención y se le daba la connotación de algo folclórico que hacía parte del paisaje de nuestras ciudades: niños juguetones, abandonados y sin futuro, “viviendo” en las calles, haciendo “pilatunas” ante la indiferencia social. En este debate, vale recordar una cita de un estudio de Ivannsan Zambrano y Rita de Cássia Marchi (2014) en la que plantean que

En la ciudad, el otro, aquel que no pertenecía a la elite capitalina o medianamente a las clases medias, era visto con recelo. La actitud de los ciudadanos respecto al campesino o al mismo gamín reflejaba la indolencia, el miedo y el desprecio por quien no se correspondiera con los ideales del hombre moderno, civilizado y promovido (p. 62).

En dicho trabajo se nombra una obra de Manuel Zapata Olivella, *Detrás del rostro* (1963), que narra la agonía de un niño desamparado de la calle que, moribundo después de recibir un balazo en la cabeza, durante cinco días no es auxiliado por nadie, hasta que finalmente es recogido por el protagonista. Con la anterior descripción, tomada del texto del autor colombiano, se pone de manifiesto nuevamente la falta de humanidad del prójimo y en especial la apatía del “poblador urbano” (p. 62). Es decir, dentro de la creación del mundo de la ciudad, de la gran urbe, la figura de “el otro” es ajena o simplemente invisible. Dicha novela, que enfrenta la indiferencia que se vive en la ciudad, resulta oportuna para articular con este cuento de Fayad cómo Mico transcurrió en vida, e incluso durante su muerte, como un ser x, o NN, como se suelen nombrar en las tumbas a los occisos desconocidos.

Y es que en el mismo día de la despedida de Mico, todo el acontecimiento pasa totalmente desapercibido en la ciudad, espacio en donde priman la individualidad y el anonimato. Con esta pesada carga de desidia, los amigos de Mico, a pesar de la tristeza, tienen que regresar a la inclemencia de la calle a afrontar el frío cemento y la orfandad de la sociedad. La historia de Mico nos hace pensar en un cuento de mucha trascendencia en la literatura latinoamericana, “Los gallinazos sin plumas” (1955), de Julio Ramón Ribeyro, en el cual unos niños en circunstancias similares se ven obligados a buscar su sustento en las calles de Lima, en este caso bajo la explotación de un adulto. Al respecto, Porfirio Mamani Macedo (2004), habla del drama de los niños y jóvenes que se ven forzados a vivir una realidad que no les pertenece: un mundo de adultos bajo condiciones “infrahumanas”. Para Mamani Macedo, Ribeyro introduce este tipo de conflicto en varias de sus narraciones:

El narrador sitúa a los niños, dentro de un contexto social inmerso de marginalidad, donde los adultos aparecen como seres a quienes no les interesa en absoluto el destino, ni el mejoramiento social de estos niños, los someten a un estado de dependencia inversa, es decir que los niños les sirven como una fuente de sustento. Esta relación de dependencia inversa, a los adultos les permite no trabajar o trabajar menos como el caso de Padrón, el padre de Paulina, en el cuento “Interior L” (p. 117).

Aunque las circunstancias en el cuento del escritor colombiano son diferentes, el nudo central del texto toca también esa “dependencia inversa” pero vista desde la perspectiva de niños de la calle que no son explotados por un adulto en particular (al menos no en esta historia), pero sí son sacrificados dentro de un contexto urbano, cuya sociedad les tira apenas unas migajas, los observa a la distancia como parte de un paisaje intrínseco de la urbe, y a la vez, sin asumir su responsabilidad, los presume solo como niños traviesos cuyo único destino seguirá estando en las calles.

“Un cuento para Manolo”

En este relato, Fayad le da vida a un jovencuelo delincuente que le rinde cuentas a otro acerca de los fracasos de su oficio. El narrador, avergonzado por su poco éxito en una temporada de “trabajo”, ruega encarecidamente a su interlocutor que le crea, pues las cosas van de mal en peor, debido a que es muy difícil llevar a buen término sus acciones delictivas. Quizá por su misma ineptitud, o acaso, como el mismo argumenta, por la prevención y recelo que ya tienen los ciudadanos ante la inseguridad urbana. Este tema de la delincuencia bogotana, en particular, aquella juvenil, vuelve a ser foco

de interés para el autor. Habría que pensar, por ejemplo, que, para Fayad la capital del país se percibe con una atmosfera de inseguridad e incertidumbre, un contexto con el que ha tenido que convivir el ciudadano promedio. En relación con esto, en la ya citada novela *Los parientes de Ester*, en algún momento el narrador describe una conversación entre dos personajes que apuestan a la idea de abrir un restaurante en la ciudad, y una de las voces recalca la imperante necesidad de armar a los guardias para proteger el negocio: “porque Bogotá está llena de gamines y locos” (Fayad, 2019, p. 249). En cuanto a esto, es obvia la invitación que hace el autor a repensar la correspondencia que tiene el ciudadano de a pie con la calle, es decir, la vía y el espacio público como lugares de riesgo y peligro. Este es un asunto que no resulta ajeno para ninguno de los escritores más representativos dentro de la ficcionalización de Bogotá durante esa época; hablo aquí de Consuelo Triviño, que desde el título de su novela advierte que salir a la calle puede ser una aventura sin regreso; o los recorridos que realiza Ignacio Escobar en la novela de Antonio Caballero (*Sin remedio*), en los que se visibiliza toda una fauna urbana que, desde ese entonces, desenmascaraba la realidad social no solo de Bogotá, sino de muchas otras ciudades colombianas.³ En cuanto a esto, en una nota aclaratoria de la novela de Fayad, José Manuel Camacho (2019) afirma:

A partir de estos pequeños detalles se vislumbra la crítica implícita a la inseguridad que se vive en amplias zonas de Bogotá, como consecuencia del llamado periodo de la Violencia, los desplazados desde las zonas rurales, los primeros coqueteos con el narcotráfico y las bolsas de marginalidad generadas por el propio sistema capitalista y la carencia de verdaderas políticas de protección social (p. 249).

Aquí las instantáneas de Bogotá se van develando por medio de la larga intervención del narrador que documenta su tesis por medio de diferentes hechos en los que él mismo ha participado. Aparecen así los alias de los integrantes de la banda, las peripecias callejeras, los lugares de encuentro, las relaciones de poder entre los jóvenes maleantes, los choques con la policía, el viacrucis de vivir en y de la calle, entre otras aciagas circunstancias. El narrador, llamado “el Chiquito”, insiste en su inocencia, pues teme que su jefe pueda pensar que lo engaña para quedarse con el botín. Lo

³ Es importante mencionar que esta visión dramática de lo que es transitar por la ciudad, en especial por ciertos lugares, por un lado, refleja con especificidad lo que puede ser la vida urbana en Colombia: inseguridad, desplazados, violencia, desamparo social, corrupción policial, tráfico de drogas, etc. Y, por otro, es un contenido que se reiteró y se extendió dentro de las nuevas dinámicas de la literatura y el cine de corte urbano en el país. Véanse, por ejemplo, el cine de Víctor Gaviria, el auge del subgénero de la sicareasca, la novela negra o el realismo sucio.

valioso en lo literario e histórico, en términos de la memoria de la ciudad, recae primero en la construcción realista de los hechos y las situaciones que vive este grupo marginal que se enfrenta a un único derrotero como forma de supervivencia, que es la transgresión de la legalidad por medio de sus atracos y robos en las esquinas. En esas imágenes, por medio del narrador, Fayad logra que el lector detalle los laberintos de la ciudad, en especial los del centro de la misma, y así el muestreo de una Bogotá insegura y sin ley es entendida como una postal parcial de la ciudad de aquellos días. El segundo punto a considerar que resulta sustancial es al aspecto oral en el que está cimentado el relato. El personaje que le rinde cuentas a su aparente líder emplea un sociolecto y una serie de germanías propias del núcleo social al que los maleantes pertenecen; de ese modo le brinda verosimilitud y mucha autenticidad al discurso que es entronizado por esta peculiaridad. El uso y abuso de términos como la expresión “Manolo hermanolo”, por ejemplo,⁴ logran, a través del largo aliento de la participación del narrador, tallar una serie de momentos que en verdad encierran una sola escena en la que un personaje habla por largo rato mientras el otro, implícito, escucha la extensa perorata. En el sentido del lenguaje que usa el autor, podría decirse que esta es una de las primeras aproximaciones a lo que en décadas posteriores fue parte fundamental del lenguaje de otros delincuentes, sicarios y pistoleros locales que no solo tuvieron una identificación con el aspecto urbano de las ciudades, sino que lo llevaron a la literatura y el cine, informando una determinada realidad social. Hablo aquí, por ejemplo, del auge del parlache en varias de las novelas que se escenifican en la Medellín de los años ochenta o noventa. En consecuencia, en este cuento de Fayad se evoca la realidad del habla de un grupo marginal urbano, muy específico de la Bogotá de entonces, cuya influencia pudo haberse desplazado a otros contextos geográficos como sucedió con el fenómeno del parlache.⁵

En otra perspectiva, la vida de la gallada que se representa en la historia puntualiza lugares de la ciudad como la calle décima, vía arteria del centro de Bogotá, y juega con aconteceres cotidianos. Un ejemplo de lo anterior lo leemos cuando

⁴ En el relato aparecen términos como “perrada”: traición; “embotellar”: ir a la cárcel, “moler”: trabajar; “echar pistero”: mirar/observar con detenimiento en la calle para buscar víctimas; “tumar”: robar; “chuzar”: herir con arma cortopunzante; “atortolarse”: ponerse nervioso; “levantar para la papa”: trabajar para comer; “tombos”: policías; “manito”: compañero.

⁵ Aunque en el cuento no se observa un corpus sólido de germanías que permitiesen hablar de un sociolecto establecido, sí existe un grupo de términos y palabras utilizadas dentro de una jerga particular.

el autor pinta miradas y situaciones insinuantes del acontecer de algunos de los personajes: “que la Josefina todavía está buena, déjala quieta que es solo para mí, que tiene buenas piernas, que ponga más duro el radio Josefina divina, no la molestes si no quieres tener lío conmigo, que miren como se mueve para ponerlo a uno eléctrico” (Fayad, 1974, p. 63). Las dos únicas mujeres con alguna relevancia en un relato contextualizado dentro de un mundo de hombres y sus aventuras son Marcela y Josefina, quienes surgen como oasis y brindan, por momentos, una tregua a los individuos que están relacionados con el accionar delictivo en las calles. Las dos mujeres se reúnen con el grupo en sus tiendas de barrio: Marcela, cuidada por su padre que no quiere que su hija se relacione con vagos, y “la Josefina”, que se entiende como una mujer mayor pero todavía sugestiva.

Dentro del largo vuelo que toma esta historia de Fayad, se establecen evocaciones realistas de hechos y escenarios que sirven para apoyar la tesis de Chiquito. Por medio de sus amigos, el Negro, Ciro, y el Loco, el personaje principal, que lleva la voz de los hechos, inicia y termina su monserga con una única e irónica idea: que él es honesto y que lo que trae del pillaje es lo único que había, “Manolo hermanolo”.

“Tigre”

Desde el título de este cuento, nos vemos ante el repaso biográfico de un joven que, por carencias económicas, la compleja situación de su familia, una madre lavandera, un padre que no se nombra, comienza su prolífica carrera en la delincuencia. Desde temprana edad el personaje es apodado Tigre, alias que arriba desde tiempos de la escuela elemental gracias a sus destrezas felinas para correr, saltar y en suma para superar cualquier adversidad como una verdadera fiera urbana. Infortunadamente, la agilidad y la vivacidad del personaje solo le sirven para ejecutar tareas de orden ilícito. Tigre, como protagonista, nos da una inspección de lo que era el proceso de maduración y consolidación de pasar de ser un simple ratero hasta convertirse en un avezado ladrón. Nuevamente aquí, el escritor nos deja trazos de la vida de un personaje marginal dentro de una ciudad que poco a poco se va transformando a la par de las novedades del protagonista. Esos trazos dibujan escenas de desencuentros entre bandidos, anécdotas de fechorías y pruebas dentro de una colectividad excluida que únicamente parece interactuar con la sociedad a partir de sus faenas ilegales. Tigre nos enseña una realidad de página roja que se abre en un diario sensacionalista y que

encumbra los desapacibles aconteceres de un antihéroe urbano que solo pareciera conocerse en los bajos fondos, en las crónicas policiacas o en los tebeos gráficos del género negro.

La historia, como las anteriores, maneja una técnica bitemporal. La narración se establece en un presente que se desarrolla a partir de la última aventura del personaje: “Atrás quedaba la avenida iluminada. Por la calle que corría ahora era oscura y tal vez por eso la avenida que dejaba parecía llena de luz” (Fayad, 1974, p. 65), y luego empata con la descripción final de los últimos párrafos del relato; estrategia narrativa esta que Fayad implementa en las otras dos historias aquí analizadas. En medio de esas temporalidades emerge la trama sustancial, la vida del protagonista. Dentro de ese prontuario de Tigre asoma una sentencia que aparece por medio de la voz de uno de sus jefes y que es clave en la identificación directa de una contundente crítica social: “no se ponga así, quitarle al que tiene mucho no es pecado, imagínese a su mamá trabajando tanto para ganar una miseria” (pp. 66-67). Sucede que, durante un momento de crisis y agobiado por su consciencia, el protagonista es calmado y aconsejado por su mentor que lo anima, y de manera clara justifica su accionar al sugerir que algunos tienen de sobra y otros no tienen nada. En esta escena se abre una discusión de tipo social y político, pues dentro del relato el lector puede empatizar, o al menos entender, las razones del accionar de Tigre. Es decir, el personaje como tal y sus actos no son una causa, sino una consecuencia. Por consiguiente, tendríamos que regresar a un tema primordial en todas las tres historias, que tiene que ver con la realidad de una ciudad, de una nación injusta y socialmente muy desigual. En el caso de Bogotá, el contexto que ocupa este y los anteriores cuentos, tendríamos que remitirnos a un proceso de modernización complejo y desarticulado que tristemente se sigue observando en el presente, y que resulta extensivo a todo el país:

Es verdad que el crecimiento desmesurado de las ciudades es un mal planetario y les ha significado desafíos inmensos a todas las sociedades. Pero es difícil encontrar un caso más traumático que el proceso de crecimiento de Bogotá, y la prueba la podemos encontrar en el desorden de sus calles, en el caos urbano, en la crisis del transporte, en la hostilidad generalizada, en los altos índices de pobreza, en los alarmantes niveles de indigencia, en la corrupción de la administración, en la inseguridad (Ospina, 1997, p. 117).

La anterior cita de Ospina refleja el acontecer de Bogotá que, desde la época narrada en el cuento de Fayad, da ya indicios de una gran aglomeración urbana con múltiples problemáticas económicas y sociales. Todo un ambiente prolífico para el surgimiento

de muchos de estos personajes que saltan de la realidad a la ficción. En este cuento, el protagonista parece tener desde su niñez un solo camino, y ese manual indica que robar, como le decía su jefe, es de cierta manera balancear una sociedad injustamente asimétrica. Y en ese proceso, que es entendido por el lector, Tigre se enfrenta a pulir sus destrezas desde las primeras páginas de la historia:

El jefe dijo que haría un ensayo, tenía todo preparado, que resolviera de una vez si se arriesgaba o no, el jefe mismo lo ayudaba a subir la tapia mientras el compañero y los otros dos campaneaban por si venía alguien, él contestó que sí era capaz, tal vez por vergüenza a decir que no se atrevía pero en todo caso la prueba no podía haber salido mejor (Fayad, 1974, p. 66).

La realidad de Tigre es una sola, la de sobrevivir en un mundo que únicamente le brinda encrucijadas. Y en ese contexto de gran delincuente hasta las mujeres lo buscaban, sin duda una caracterización acertada de un tipo de personaje villano con aspectos muy masculinos, aparentemente rudo, audaz, exitoso en su labor y asediado por el género femenino:

El compañero que le sacó cuchillo porque dizque le quería quitar a Leonor, pero era Leonor la que le estaba coqueteando a Tigre, haciéndole ojitos y el a fin de cuentas era hombre, qué hacía, si no se mostraba por lo menos un poco interesado le decían marica, seguro, pero él era muy hombre y por eso casi tiene su gran lío con el compañero, de cuchillo y todo porque el compañero no era de los que se ponía con pendejadas ni Tigre tampoco (pp. 69-70).

Importante mencionar que, en la secuencia de situaciones y descripciones de la vida de este personaje, existe una similitud con la trama del cuento “El indigno”, de Jorge Luis Borges (1999), en el que el personaje principal, Santiago Fischbein, joven con miras a pertenecer a una banda de maleantes integrada por compadritos, se hace amigo del jefe, Francisco Ferrari, y poco a poco va asumiendo su nuevo rol, al igual que el personaje de Fayad. Aunque son varias las diferencias en cuanto al desarrollo y la resolución de las dos historias, además del contexto geográfico y temporal, se puede afirmar que en ambas existe un contexto deprimido que sirve como caldo de cultivo para el surgimiento de individuos, grupos sociales y comunidades marginales dentro de una atmósfera urbana en la que la ciudad latinoamericana revela problemáticas sociales y económicas que con el tiempo se fueron agudizando:

En el relato “El indigno”, de la colección *El informe de Brodie* (1970), se exalta la figura del llamado “compadrito” y se describe el contexto urbano de época de algunos barrios de la ciudad de Buenos Aires. A partir de estos dos elementos se cuenta una anécdota cuyo eje temático es el episodio de una traición entre un delincuente novato y su jefe [...]. Pues bien, la ciudad en consecuencia sufrió

diversos cambios y engendró paulatinamente nuevos espacios de (des)encuentros, en donde ciertas zonas se convirtieron en los aposentos de ciudadanos emergentes que surgieron gracias a las profundas transformaciones que se vivían en la sociedad de aquel entonces (Bernal, 2014, pp. 103, 104-105).

En otras palabras, tanto Fayad como Borges son testigos del funcionamiento y de la evolución urbana que no solo fecundó áreas complejas en términos socioeconómicos, sino que a la par dio paso a diferentes individuos marginales, como se lee en los dos cuentos. En “Tigre” se dibuja un tipo de habitante que se torna en un personaje urbano reconocido: el ladrón de barrio, el delincuente callejero, el atracador de la noche.

Observaciones finales

Dice el crítico Cristo Figueroa (2009) acerca de esta serie de cuentos que conservan temáticamente un eje común:

La trilogía de relatos conformada por “El entierro de Mico”, “Tigre” y “Un cuento para Manolo” focalizan externa e internamente los ritmos de actividad, los conflictos y las pautas de comportamiento de seres marginados, gaminos, ladronzuelos y bandas de rateros generados en el proceso de modernización de Bogotá. El motivo de la travesía por el centro y por ciertos barrios de la ciudad enfatiza el significado que la calle tiene para estos seres, en contraposición con su ausencia para las clases media y alta: mientras las primeras conciben la calle como el espacio asignado para el tránsito de vehículos o para ciertas convocatorias institucionales y las segundas la asimilan con un lugar en extremo peligroso, los gaminos y los raperos la identifican con la sobrevivencia, *situs* que origina “trabajo” y “descanso”, crea vínculos y permite enfrentar la vida en medio de riesgos y persecuciones (p. 299).

El comentario de Figueroa sirve para resaltar dos aspectos que son fundamentales para comprender interiormente la propuesta estética del escritor en estos relatos. En primera medida, queda claro que en estos textos se refleja el vacío y la incomunicación que se establece entre las diferentes capas sociales de una Bogotá clasista (reflejo de toda Colombia), que parece ya desde ese entonces perpetuar una estructura social de orden colonial, con un índice de desigualdad perturbador. En segunda instancia, sobresale que en los tres textos discutidos existe una fotografía fiel de una realidad urbana que se vivió en aquellas décadas y que en el presente amerita considerarse como parte de la memoria de la ciudad. Fayad problematiza acerca de las dificultades de la convivencia urbana en Bogotá; controvierte e invita al lector a reflexionar acerca del drama de la orfandad de la niñez y la adolescencia que se observaba en el paisaje de la gran ciudad. Además, surge en estos escritos la inquietud de la calle como espacio de lucha, de supervivencia para un determinado grupo social

que es ignorado por un Estado en crisis. El acercamiento a tal problemática emerge en la obra del autor a partir de lo urbano como una estructura nueva en el país en la que los individuos conviven de manera conflictiva. En ella surge el barrio como un subespacio de circulación, transacción social y comercial; la calle como lugar de tránsito, trabajo y mendicidad dependiendo del estatus del ciudadano, y finalmente el ciudadano: en el caso de estos relatos, un sujeto excluido. Ese personaje, abandonado desde su niñez, crea su nicho, su forma de comunicarse y su manera peculiar de resolver sus carencias malviviendo en la calle. Fayad realiza una temática que es central en su obra, se vale de ella para pintar un fragmento de ciudad, un lienzo de una Bogotá que tuvo un ayer.

Referencias bibliográficas

- Babenco, H. (productor), Babenco, H. (director). (1980). *Pixote*. Brasil: HB filmes.
- Bernal, A. A. (2014). Reminiscencias de Buenos Aires, el compadrito y el arrabal en “El indigno”. Variaciones Borges, pp. 103-117.
- Bernal, A. A. (2018). *Percepciones e imágenes de Bogotá, expresiones literarias urbanas*. Madrid: La Mirada Malva.
- Borges, J. L. (1999). El indigno. En *El informe de Brodie*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Camacho, J. M. (2019). L. Fayad. *Los parientes de Ester*. Edición crítica. Madrid: Cátedra.
- Díaz Mosquera, C. A. (2009). Algunas características del proceso de urbanización de Bogotá desde 1950 hasta finales del siglo xx. Una mirada desde la marginalidad social urbana. *Revista latinoamericana de estudiantes de Geografía* 1, pp. 1-15.
- Fayad, L. (1974). *Olor a lluvia*. Bogotá: La Pulga.
- Fayad, L. (2019). *Los parientes de Ester*. Madrid: Cátedra.
- Figuroa, C. R. (2009). Percepciones de Bogotá en la cuentística de Luis Fayad. *Tabula Rasa* 11, pp. 289-308.
- Figuroa, C. R. (2012). La producción de Luis Fayad: conformación de otro canon en la narrativa colombiana de la segunda mitad del siglo xx. En C. R. Figuroa y C. E. Acosta (Eds.). *Luis Fayad. La madeja desenvuelta* (pp. 27-79). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana y Universidad Nacional de Colombia.
- León, C. (2005). *Cine de la marginalidad, realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Universidad Simón Bolívar, Corporación editora nacional y Abya Yala.

- Mamani Macedo, P. (2004). Visión de la vida de los niños en el mundo caótico de los adultos, en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro. *La palabra y el hombre* 131, pp. 115-126.
- Mejía Correa, C. V. (2012). La consolidación de la novela urbana en *Los parientes de Ester* de Luis Fayad. En C. R. Figueroa y C. E. Acosta (Eds.). *Luis Fayad. La madeja desenvuelta* (pp. 127-148). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana y Universidad Nacional de Colombia.
- Ospina, W. (1997). *¿Dónde está la franja amarilla?* Bogotá: Norma.
- Quiroga, A. (1999). La hora de la verdad. *Número*, pp. 95-96, marzo-mayo.
- Ribeyro, J. R. (1999). Los gallinazos sin plumas. En *Cuentos*. Madrid: Cátedra.
- Sarlo, B. (2001). *Tiempo presente*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Segura, Y. (2018). La construcción del monstruo. En M. A. Vázquez (Ed.). *No era fácil callar a los niños. Veinte años de Prohibido salir a la calle, novela de Consuelo Triviño Anzola* (pp. 89-105). Granada: La Mirada Malva.
- Ventura, J. (productor) Durán, C. (director). (1977). *Gamín*. Colombia, Francia: Cinematográficas Uno e Instituto Nacional Audiovisual - INA.
- Zambrano, I., y De Cássia Marchi, R. (2014). Narrativas sobre el gamín en Colombia: nuestra novela del desprecio. *Uni-pluri/versidad* 14 (3), pp. 59-69.
- Zapata Olivella, M. (1963). *Detrás del rostro*. Madrid: Aguilar.

VIOLENCIA(S) (IN)VISIBLE(S) EN LA OBRA DE TOMÁS GONZÁLEZ: LOS CASOS DE *PRIMERO ESTABA EL MAR*, *TEMPORAL* Y *ABRAHAM ENTRE BANDIDOS**

(IN)VISIBLE VIOLENCE(S) IN TOMÁS GONZÁLEZ'S WORKS: THE CASE OF *PRIMERO ESTABA EL MAR*, *TEMPORAL* AND *ABRAHAM ENTRE BANDIDOS*

Pablo Guarín Robledo¹

* Artículo derivado del trabajo de grado en investigación titulado "Rigidez, transformación y dinamismo: violencia(s) (in)visible(s) en tres novelas de Tomás González", presentado para optar al grado de literato en la Universidad de los Andes, Colombia.

Cómo citar este artículo: Guarín Robledo, P. (2021). Violencia(s) (in)visible(s) en la obra de Tomás González: los casos de *Primero estaba el mar*, *Temporal* y *Abraham entre bandidos*. *Estudios de Literatura Colombiana* 48, pp. 263-280. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n48a16>

¹ <https://orcid.org/0000-0002-7374-281X>
p.guarin@uniandes.edu.co
Universidad de los Andes, Colombia

Resumen: En *Primero estaba el mar*, *Temporal* y *Abraham entre bandidos*, los asesinatos, torturas, violaciones y atentados no ocupan un lugar predominante. Estas novelas de Tomás González, por lo tanto, se alejan de la representación gráfica de la violencia que ha proliferado en los medios de comunicación y acaparado la producción literaria colombiana desde los años noventa. Este artículo propone demostrar que la violencia sigue estando ahí, más allá de lo inmediatamente visible. A partir de las reflexiones teóricas de Galtung, Žižek y Han se pregunta qué formas adopta la violencia y por qué resulta tan difícil reconocerla, catalogarla y enunciarla.

Palabras clave: Tomás González; Violencia; Slavoj Žižek; Byung-Chul Han; Johan Galtung.

Abstract: Murders, tortures, rapes and terrorist attacks are not predominant topics in *Primero estaba el mar*, *Temporal* and *Abraham entre bandidos*. These novels by Tomás González, therefore, move away from the graphic representation of violence that has proliferated in Colombian media and monopolized Colombian literary production since the 1990s. This article tries, nonetheless, to demonstrate that violence is still there, beyond the visible and the immediate. Based on Johan Galtung's, Slavoj Žižek's and Byung Chul-Han's theoretical reflections on violence, this article addresses significant questions as: Why is so difficult to recognize, classify and enunciate violence in the Colombian literary context?

Keywords: Tomás González; Violence; Slavoj Žižek; Byung-Chul Han; Johan Galtung.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 05.08.2020

Aprobado: 23.10.2020

Publicado: 18.12.2020

Copyright: ©2021 *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/)



“Cualquiera que constate la abundante presencia de la violencia explícita en el imaginario colombiano podría preguntarse: ¿se puede escribir una narración en Colombia en la que no haya un asesinato?” (Hoyos, 2011, p. 515). Si solamente se tuvieran en cuenta las tres novelas de las que se ocupa este artículo, habría que responder a esta pregunta de Héctor Hoyos, que alude al estereotipo violento que encasilla la literatura colombiana de los últimos treinta años, con un *no* rotundo. Habría que admitir forzosamente que no es posible. En *Primero estaba el mar*, el protagonista es asesinado por el mayordomo de su finca; en *Abraham entre bandidos*, la violencia interpartidista de los años cincuenta, con todos sus muertos, sirve de trasfondo a la novela, y en *Temporal*, si bien no se consuma, el asesinato del padre a manos de uno de sus hijos es uno de los motivos en torno a los cuales se articula la tensión narrativa. No obstante, estos asesinatos y, en general, la violencia explícita, no ocupan un lugar predominante en dichas novelas. La violencia va más allá de los asesinatos, más allá de lo visible. El interés de este artículo es, justamente, deshacerse de la camisa de fuerza de la violencia explícita con el fin de ver más allá de ella; reconocer otras formas de violencia, menos inmediatas y menos evidentes, en el retrato que estas novelas de Tomás González ofrecen de la sociedad colombiana. Propongo, entonces, una lectura de tres novelas de Tomás González que dé cuenta de las formas menos visibles de la violencia, las cuales han sido subrepresentadas, normalizadas y marginadas en gran parte de la literatura colombiana de finales del siglo xx y comienzos del xxi. Adicionalmente, la aproximación atípica al fenómeno de la violencia en Colombia que se produce en estas novelas establece un diálogo con los trabajos teóricos de Salvož Žižek, Johan Galtung y Byung-Chul Han, quienes han dedicado sus esfuerzos a explorar aquellas formas de violencia que van más allá de lo inmediato y visible. De hecho, cada sección de este artículo se construye sobre la propuesta de uno de estos autores. En la primera sección parto del ensayo *Violence: Six Sideways Reflections* de Žižek, para ponerlo en diálogo con un artículo de Héctor Hoyos que constituye una de las primeras aproximaciones críticas al tema de la violencia en la obra de Tomás González. En la sección siguiente, por otro lado, me apoyo en la propuesta del teórico noruego Johan Galtung para dar cuenta del carácter estructural de la violencia contra las mujeres en *Primero estaba el mar*, *Abraham entre bandidos* y *Temporal*. Aquí considero importante cuestionar ciertas posturas que ha asumido la crítica académica frente a la obra de González, más precisamente en lo que respecta a la violencia de

género, la cual, según Juan Andrés Báez, no es tematizada en lo absoluto en la obra del autor antioqueño. Finalmente, la tercera sección de este artículo desemboca en algunos apuntes sobre la violencia sistémica hechos por Byung-Chul Han; en *Topology of Violence*, ensayo publicado en 2011 y traducido al inglés en 2018, Han entabla un diálogo con la propuesta de Slavoj Žižek e incluso la cuestiona abiertamente. Además, en esta última sección tomo como punto de partida un artículo inédito de Norman Valencia en el que analiza los orígenes de la violencia sistémica en el caso de *Abraham entre bandidos*, propuesta que “extiendo” a las otras dos novelas y luego problematizo a la luz de la postura teórica de Byung-Chul Han. Este artículo, por lo tanto, está organizado en lo que podría denominarse una serie de tríadas: tres novelas de Tomás González, tres textos teóricos que se ocupan de la tipología de la violencia y tres aproximaciones críticas —todavía incipientes, diría— a la representación de la violencia en la obra del autor.

Arribismo, clasismo y racismo: la violencia invisible y los grupos invisibilizados

Abraham llega a su finca, acompañado de Saúl Vázquez y su hija Ana, y se encuentra con un grupo de bandoleros armados de fusiles comandado por Enrique Medina, alias “Pavor”, quien fuera su compañero de escuela. Esta situación sirve como punto de partida de la narración en *Abraham entre bandidos*. Un señor encuentra a un bandolero ocupando el lugar que le corresponde a él como patrón de la finca. “Pavor” los invita a seguir y sentarse: invierte las relaciones de poder, transforma al anfitrión en invitado. Abraham calcula “por el murmullo del molinillo del chocolate en la cocina [...] que Aurora, la mujer del mayordomo, todavía estaba viva” (González, 2017, p. 11). El molinillo suena como si nada hubiera pasado; Abraham percibe la existencia de Aurora a partir de ese murmullo que *indica* que ella está haciendo su trabajo. La mujer del mayordomo entra a la sala y saluda a los recién llegados —don Abraham, señorita Ana, don Saúl— con las formas de reverencia convencionales al trato de los empleados hacia sus patrones. También al bandolero lo trata de “don Pavor”, es decir, lo avala como figura de poder, sin socavar, no obstante, la autoridad de Abraham. Lo que para Abraham era una inversión absoluta de las relaciones de poder, una ruptura total del *statu quo*, toma otros matices. Aurora sigue las órdenes del bandolero y, acto seguido, cumple con lo que le ordena su patrón, a quien el alcohol le da finalmente “el ánimo para pasar, de un solo golpe, de invitado a anfitrión” (p. 17); por medio del control

que ejerce sobre Aurora, recupera el poder que le había sido arrebatado a su llegada. Abraham le ordena “arreglar” la mesa del corredor y la mayordoma solo pregunta: “Como siempre, ¿cierto?” (p. 17). Vale la pena detenerse en la pregunta, pues deja ver que para Aurora todo sigue igual. Sabe que su función es servir a los patrones de la casa, sean quienes sean. De manera indistinta le hace caso a quienes reconoce como figuras de autoridad, y busca complacerlos. La situación que para Abraham representa un quiebre abrupto del *statu quo*, para ella es invariable, estable, cotidiana. Aurora es un personaje marginal en la trama de *Abraham entre bandidos*, y su aparición se limita al primer capítulo. Antes de irse para el monte con Abraham y Saúl como rehenes, “Pavor” le perdona la vida; sin embargo, su marido no corre con la misma suerte: el bandolero decide matarlo, sin contarle a la señora. En cambio, la engaña diciéndole que su marido estará de vuelta en unos días, y le deja algunos billetes antes de desaparecer en el monte con Abraham, Saúl y Arturo, su esposo, a quien, como queda claro más adelante, no volverá a ver nunca. Sin saber muy bien por qué, con el único propósito de servirles bien a sus patrones y mantener la estabilidad y la calma, Aurora queda viuda, pierde su trabajo, su casa, y desaparece por completo del foco de la narración. La violencia sobre ella, no obstante, empieza a gestarse mucho antes de que su marido fuera asesinado a manos del grupo de “Pavor”. Es víctima de una forma de violencia difícil de reconocer y subyacente en las prácticas cotidianas; una violencia que parte de esa agresiva reducción de su existencia subjetiva a un índice como el murmullo del molinillo de chocolate; una violencia, en últimas, que es menos espectacular y gráfica que la que acaba con la vida de su marido. En efecto, la violencia opera aquí con una lógica inversa a la que se produce en el caso del secuestro de Abraham y, de forma más notoria, en el asesinato de Arturo. No altera el estado normal de las cosas, sino que lo refuerza. La intrusión en la casa de Abraham, su secuestro y el asesinato de Arturo encajan en un esquema de representación de la violencia que privilegia las imágenes explícitas. No así la violencia de la que es víctima Aurora; que —en contraposición a la “violencia explícita” de la que son objeto Abraham, Saúl y Arturo— puede denominarse “violencia cotidiana”. Esta distinción entre violencia explícita y cotidiana es propuesta por Héctor Hoyos (2011) en un ensayo en el que busca, según dice, “desandar el camino del cadáver, no por ceguera frente a los muertos, sino para evitar que la violencia explícita [...] ocupe por completo nuestro campo visual” (p. 515). Este desandar el camino del cadáver es preciso para dar cuenta de las dinámicas violentas que operan

sobre Aurora; literalmente regresar sobre los pasos de Abraham, Saúl y Arturo, volver sobre el camino que llevó a los dos primeros al secuestro, y al otro a la muerte. Así es posible reconocer que la violencia en *Abraham entre bandidos* está presente más allá de los secuestros y masacres. Así, también, puede darse cuenta de esa violencia que, por lo cotidiana, está normalizada y es prácticamente invisible; una violencia que surge, como apunta Hoyos (2011), de una “ley del arribismo”, que “no alude a la búsqueda de un mejor nivel de vida; [sino que] supone querer tener gente *debajo*” (p. 519).

El funcionamiento de esta ley del arribismo de la que habla Héctor Hoyos (2011) puede, asimismo, reconocerse en la interacción de los personajes de *Temporal*, novela publicada en el año 2013, que narra la historia de una familia de clase media antioqueña asentada en el Golfo de Morrosquillo; una familia disfuncional, compuesta por un padre autoritario, una madre loca y un par de hijos mellizos tan hábiles como viciosos. El sistema de valores que rige al padre de los mellizos ilustra ese “querer tener gente debajo” (p. 518) del que habla Héctor Hoyos. Después de que sus hijos lo salvaran de morir ahogado —no sin que uno de ellos pensara en abandonarlo en mar abierto— y acostado en el fondo de la lancha con un tobillo maltrecho, el padre no recibe respuesta a sus preguntas y entonces piensa que “lo peor que puede hacer uno es rogarle a otro hijueputa” (González, 2013, p. 135). El monólogo interior que sigue a esta afirmación deja en evidencia tanto su origen humilde como su arribismo: “Por eso, lo que es yo, a mí nunca me gustó trabajarle a nadie, no tuve jefes, no me le arrodillé a nadie por unos tristes pesos [...]. No nací para esclavo, yo. Mejor morir de hambre, mejor dicho, que servirle a otro pendejo igual a uno” (p. 135).

La ley del arribismo opera, pues, en doble vía: supone tener gente *debajo*, y también evitar que alguien más esté por encima. Es significativo que el padre utilice la misma palabra —esclavo— que usa la madre de los mellizos para referirse a los empleados del Hotel Playamar, del que la familia es dueña: la señora se convence, en sus delirios, de que el padre de sus hijos es un rey que ha conspirado contra ella y les ha ordenado a sus esclavos que la maten. Esta coincidencia habla de un orden de cosas instaurado. Los señores están arriba, y los empleados, abajo. No es gratuito que, entonces, el padre reconozca que Mario, uno de los mellizos, “administra bien el restaurante y no deja que ni la cocinera ni los demás empleados se la monten” (González, 2013, p. 59). Tampoco lo es que Javier, el otro de los mellizos, diga que “las utilidades no aparecen si no se cuida la minucia. Los empleados se llevan hasta el papel higiénico si uno no está al pie” (p. 78).

El arribismo es la norma que rige la relación cotidiana de la familia con sus empleados. Debe notarse que la referencia entre un “arriba” y un “abajo” está presente, incluso, en el campo léxico: no dejársela “montar” de los empleados implica cuidarse de que se produzca una inversión en esta relación vertical, mantener el arriba y el abajo. Esta ley del arribismo obliga a supervisar de cerca, “al pie”, suponiendo que quienes están abajo son ladrones por naturaleza y están buscando escalar por todos los medios.

La violencia cotidiana del arribismo puede identificarse con el concepto de “violencia objetiva” propuesto por Slavoj Žižek (2008) en su ensayo *Violence: Six Sideways Reflections*:

The catch is that subjective and objective violence cannot be perceived from the same standpoint: subjective violence is experienced as such against the background of a non-violent zero level. It is seen as a perturbation of the ‘normal’, peaceful state of things. However, objective violence is precisely the violence inherent to this ‘normal’ state of things. Objective violence is invisible since it sustains the very zero-level standard against which we perceive something as subjectively violent (p. 2).

La violencia subjetiva-explicita destruye el *statu quo* e invisibiliza la violencia objetiva-cotidiana que subyacía en ese estado de cosas “normal”. Por esto, de vuelta a *Abraham entre bandidos*, la irrupción del grupo de alias “Pavor” en la finca de Abraham no permite ver las dinámicas violentas que someten a Aurora. De hecho, son estas mismas las que desembocan en su desaparición del foco narrativo: invisibilizan su dolor en tanto su personaje se construye a partir de índices percibidos por Abraham —el sonido del molinillo—, más que como sujeto agente. Se produce una operación similar en *Temporal*, en donde la ley del arribismo, que somete a los empleados y los reduce violentamente a la condición de amenaza para sus patrones, se esconde detrás de dos hechos de violencia subjetiva-explicita: el odio expreso del padre hacia los mellizos y el maltrato que sufre la madre por las condiciones que él le impone.

Ahora bien, la ley del arribismo puede pensarse más allá de las meras implicaciones de clase. Ese “querer tener gente *debajo*” (Hoyos, 2011, p. 518) también se expresa en la obra narrativa de Tomás González en términos de una idea de supremacía racial. La línea que define “los de arriba” y “los de abajo” va más allá de la simple división entre “ricos” y “pobres”, y traza una frontera entre “blancos” y “negros”. De hecho, es frecuente que los personajes de González hablen de “negros y pobres” como si fueran dos expresiones de lo mismo; para ellos, la clase social y la raza son dos características indivisibles de aquellos que están *debajo*.

Esta asimilación entre “pobres” y “negros” es manifiesta en el discurso de los personajes de *Primero estaba el mar*. La primera novela de González, publicada en 1983, es quizás aquella en la que el resentimiento social se presenta de forma más evidente, pues aparece como el móvil de un asesinato. Octavio —a quien J., el protagonista, había contratado como mayordomo, después de que los anteriores trabajadores se hubieran ido por el maltrato de Elena, su esposa— le dispara varias veces a J. y le dice, mientras el otro agoniza, que es a causa de “humillar a los pobres” (González, 2011, p. 197). Ello evidencia que la violencia venía gestándose desde mucho antes del asesinato; precisamente, con el arribismo de Elena. De hecho, la relación entre J. y Elena empieza a resquebrajarse debido a la forma como ella trata a los trabajadores de la finca y a los habitantes de la región. Al principio, J. solo se incomoda “por verla tratar a Gilberto [el mayordomo] de un modo tan seco”. Incomodidad que después se transforma en reacción física. J. sujeta a Elena “por las muñecas y, con un voleo fuerte, la [envía] trastabillando por el corredor” (p. 93) tras enterarse de que ella maltrató a Mercedes —la mujer de Gilberto— porque, incapacitada por una fiebre, no le tenía el almuerzo servido. En este episodio son varias las cosas que resulta interesante señalar. Primero, la forma como J. aborda a Elena —“¿Vos es que te estás sintiendo reina aquí?” (2011, p. 93)—, que hace recordar el apodo con el que la madre de los mellizos se refiere al padre en *Temporal*. El rey y la reina son figuras que, en la obra de González, representan el Poder y ese “querer tener gente debajo” que caracteriza al arribismo. Por otro lado, la actitud de Elena frente a Mercedes deja entrever una reducción violenta similar a la que podía reconocerse en el caso de Aurora en *Abraham entre bandidos*: “Mercedes debía estar atenta a su regreso y esperarla con el almuerzo servido” (González, 2011, p. 92), dice el narrador omnisciente de *Primero estaba el mar*. Lo único que le interesa a la señora es el almuerzo servido sobre la mesa a la hora adecuada: el plato caliente como índice de la productividad. Si la trabajadora no cumple con su “razón de ser”, la patrona la increpa sin importar que esté enferma. Y la forma como lo hace pone en evidencia el determinante económico de la ley del arribismo que rige a los personajes: “Aquí no vamos a aguantar hambre cada vez que usted se quiera hacer la apestada. Póngase a mantequear, hermana, que para eso le pagamos” (p. 93). La relación empleado-empleador avala el trato violento, lo normaliza. De modo que la violencia parte de reducirla al mero índice de su productividad —el almuerzo servido—, sigue con el hecho de creer que la mujer está mintiendo —para Elena, como para los mellizos en *Temporal*, los de abajo son mentirosos y ladrones por

naturaleza— y desemboca en la humillación de echarle en cara el pago, la violencia de recordarle que el orden establecido por la ley del arribismo es incontrovertible: unos arriba y otros abajo. Sin embargo, esta violencia desaparece con la pelea de J. y Elena, un evento de violencia subjetiva-explicita que representa también un tránsito de la violencia verbal que mediaba entre ambos a la violencia física.

En una línea parecida a la propuesta de Héctor Hoyos, Slavoj Žižek (2008) afirma que es necesario no dejarnos atrapar por el fascinante señuelo de la violencia subjetiva: “we should learn to step back, to disentangle ourselves from the fascinating lure of this directly visible ‘subjective’ violence, violence performed by a clearly identifiable agent” (p. 1). Esta definición de la violencia subjetiva directamente visible, eso que Hoyos llama “violencia explícita”, permite entender por qué la violencia derivada del arribismo resulta tan difícil de apreciar. La violencia explícita irrumpe, altera el estado normal de las cosas y, por fuerza, oculta la violencia cotidiana que subyacía en la estructura de ese orden desigual. Ahora, es necesario considerar las implicaciones de que la violencia objetiva-cotidiana no sea perpetrada, según aporta Žižek (2008), por un agente claramente identificable. La dificultad de reconocer la violencia derivada del arribismo bien podría estar relacionada con la imposibilidad de identificar al “arribista”. En *Primero estaba el mar*, por ejemplo, es notorio que las figuras de víctima y victimario de la violencia arribista se (con)fundan frecuentemente en los personajes. En el caso de Elena, de hecho, ambos roles se intersecan de una forma bastante compleja. Mientras que en la finca sería relativamente simple identificarla como el sujeto perpetrador de la violencia arribista, en la ciudad parece ocupar el lugar de aquellos que, por fuerza de la ley del arribismo, son discriminados. Digo que el caso de Elena es significativamente complejo porque el personaje está arriba o abajo según el estado “normal” de las cosas en un espacio u otro. En un espacio como la finca en el Golfo de Urabá, donde el Poder se asocia con la tenencia de la tierra —o, por usar el término de Pierre Bourdieu (2000), con la acumulación de “capital económico”—, Elena está por encima de los demás. La violencia del arribismo se manifiesta en ella con gran intensidad a partir de su maltrato hacia Mercedes. Por otro lado, en Medellín, la ciudad —donde la riqueza o la posibilidad de estar arriba se asocia más a lo que Bourdieu (2000) denomina “capital social”, esto es “la totalidad de recursos [materiales y simbólicos] basados en la *pertenencia a un grupo*” (p. 148)—, Elena pasa dramáticamente a integrar el grupo de los de *abajo*. Según va informando la voz del

narrador, Elena tiene un hermano que está o estuvo en la cárcel. Además, es una mujer divorciada, tildada de “concubina orgullosa” (González, 2011, p. 107) en una carta —sin firma— que aparece en el capítulo 19, exactamente en la mitad de la novela. Elena es marginada en la ciudad porque no encaja en los modelos de feminidad que establece el *statu quo*; a eso alude esa etiqueta, violenta, de “concubina orgullosa”: ni madre ni esposa legítima. Esto último obliga a redirigir la lectura y detenerse en la forma como la violencia objetiva-cotidiana opera en contra de las mujeres.

La violencia hacia las mujeres y su carácter estructural

En *Primero estaba el mar* pueden identificarse dos momentos de violencia subjetiva-explícita que funcionan como punto de inflexión en la historia de los personajes principales. Por un lado, el asesinato de J. por parte de Octavio y, por el otro, la irrupción de Elena en las casas de los mayordomos y las del caserío vecino. Escopeta en mano, Elena busca desesperadamente su anillo de matrimonio y acusa a todos de habérselo robado. La violencia del arribismo se hace explícita —y se subjetiviza y visibiliza—, puesto que del juicio arribista —“Me lo robaron estos hijueputas” (González, 2011, p. 163)— se pasa a la agresión directa: irrupción violenta en la casa y amenaza de muerte. Sin embargo, es necesario sospechar que este episodio de violencia directa, subjetiva y explícita oculta tras de sí una concatenación de dinámicas violentas que cuesta reconocer a simple vista. No puede dejarse de lado que el objeto que Elena echa en falta es precisamente el anillo de compromiso de su matrimonio anterior. La reacción de Elena en este caso está, por lo tanto, fuertemente vinculada con el malestar que le produce la avería de la máquina de coser que se daña en el trasteo a la finca y que es el “único mueble que conservaba de su primer matrimonio” (González 2011, p. 11). Ambos objetos están asociados con un modelo de mujer —casada, ama de casa, burguesa— en el que Elena no encaja. De hecho, podría decirse que Elena espera encontrar en el mar el reconocimiento y la legitimidad como esposa que le son negados en la ciudad por su origen —claramente más humilde que el de J.— y su condición de mujer divorciada. Pero, como puede notarse desde la primera interacción de Elena con los habitantes de la región, su *status* permanece en tela de juicio por más de que esté lejos de Medellín:

La anciana [Doña Rosa, la “matrona” del caserío vecino] se despidió de Elena diciéndole ‘seño’ y no doña Elena. Y como durante la visita se había mencionado a la mujer de don Carlos [el anterior dueño de la finca] como ‘doña’, Elena percibió la diferencia de trato y tuvo que hacer un esfuerzo para que no le importara (González, 2011, p. 51).

La violencia objetiva-cotidiana la persigue. Elena es incapaz de deshacerse de las dinámicas violentas que la someten por no encajar en el modelo de mujer que impera en la sociedad. Dinámicas que, de hecho, se articulan en torno al matrimonio como institución social. Por esto resulta pertinente analizar el caso de Elena a la luz de la tipología de la violencia propuesta por Johan Galtung, quien bien podría reconocerse como aquel que puso la primera piedra en el estudio de la violencia más allá de su expresión evidente y directa. Galtung (1969) distingue entre violencia directa e indirecta: “We shall refer to the type of violence where there is an actor that commits the violence as personal or direct, and to violence where there is no such actor as structural or indirect” (p. 170). El teórico noruego da cuenta de la naturaleza estructural de la violencia invisible, por lo que su propuesta resulta de gran ayuda al momento de comprender y reconocer la violencia inherente a la estructura matrimonial-familiar:

Violence with a clear subject-object relation is manifest because it is visible as action [...]. Violence without this relation is structural, built into structure. Thus, when one husband beats his wife there is a clear case of personal violence, but when one million husbands keep one million wives in ignorance there is structural violence (p. 171).

Galtung explica la violencia estructural mediante un ejemplo que involucra el matrimonio como institución social; distingue la violencia personal —el esposo que le pega a su esposa, como sucede con J. y Elena— de la violencia estructural que implica a “un millón de maridos que mantienen a un millón de esposas en la ignorancia” (p. 171, traducción propia). La violencia estructural, pues, consiste en una forma de maltrato y exclusión no evidente que es legitimada por el matrimonio como institución social, lo que puede comprobarse por su propia proliferación y sistematización. De vuelta con el caso de Elena, habría que decir, entonces, que el carácter estructural de la violencia de la cual es víctima puede explicarse a través de su ubicuidad: sin importar dónde esté Elena, la violencia la persigue. Huir de las dinámicas violentas asociadas con el matrimonio —como podría huir de un marido que la maltratará físicamente— es absolutamente imposible.

Ahora bien, la definición de Galtung citada anteriormente también se presta para introducir otra forma de violencia hacia las mujeres que es tratada en la obra narrativa de Tomás González, y que, en mi opinión, no ha recibido la atención que merece por parte de la crítica. Jaime Andrés Baéz (2010) afirma, por ejemplo, que la novelística de González no “trata abiertamente sobre la discriminación de la mujer” (p. 202). Sin embargo, no por no tratar “abiertamente” este problema puede concluirse que las novelas

de Tomás González lo ignoran por completo. Al contrario: el tratamiento sutil e indirecto da cuenta de una comprensión profunda del fenómeno de la violencia de género. Regresando al ejemplo que da Johan Galtung para ilustrar el concepto de violencia estructural, puede constatar que esta forma de violencia tiene cabida en el universo ficcional de Tomás González. Es más, podría decirse que la violencia estructural —el maltrato indirecto y velado que supone la indiferencia del marido hacia su esposa— es la piedra angular del conflicto entre los personajes de *Temporal*.

En esta obra, la voz de personajes marginales, “los turistas”, apela directamente al lector y se instala en el mismo plano que el narrador omnisciente: “Ni siquiera aquello que ocurre cuando no está presente alguno de nosotros escapa a nuestro conocimiento” (González, 2013, p. 27), dicen en el primero de los seis acápites en los que la narración está focalizada en ellos. Son ellos, justamente, quienes, *desde afuera*, cuentan la historia de Nora, la madre de los mellizos:

Supimos que la condena de Nora había comenzado hacía mucho tiempo, cuando vivían en Montería. El padre nunca estuvo enamorado de ella y se casó para no dejarla sola con los niños. Muy pocas veces le ha pegado y nunca ha dejado de ver por sus necesidades, pero tampoco se preocupó de que no se enterara de sus muchas infidelidades, que ocurrían en las narices de Nora, y mucho menos del daño psicológico que eso podría causarles a ella y a los niños (p. 26).

La relación con el ejemplo que Galtung propone para ilustrar el concepto de violencia estructural es evidente. Lo primero que debe notarse es que, como apunta la voz de los turistas, el padre de los mellizos se casó “para no dejarla sola con los niños” (p. 26); es decir, se vio forzado a acogerse a la institución del matrimonio para legitimar su unión. La violencia parte de ahí: la estructura social no contempla la conformación de un núcleo familiar diferente al modelo tradicional. También se debe anotar que esta suerte de narrador colectivo, los turistas, resalta que el padre de los mellizos le ha pegado “muy pocas veces” a Nora —como si lo *normal* es que fueran más que “pocas”—. Por un lado, esto le resta importancia a la violencia directa-explicita-subjetiva de la que es víctima Nora. Por el otro, sugiere que la violencia va más allá. Exactamente en la misma línea de la propuesta de Galtung, la violencia —a nivel estructural— está asociada a la exclusión sistemática de Nora, y, sobre todo, a la indiferencia absoluta frente a ella; al padre no le importa ser infiel y mucho menos le preocupa el daño psicológico que esto finalmente le causa a su esposa, quien, a su vez, percibe en la infidelidad una subversión constante y violenta del orden matrimonial. El narrador colectivo insinúa

que la enfermedad de Nora está, en efecto, relacionada con el trato del padre de los mellizos: “Fue por ellos [los turistas] que [Javier] supo de los desencadenantes psicológicos de la esquizofrenia y demás asuntos que el padre, puesto a la defensiva, muy posiblemente calificaría de ‘sarta de mariconadas’” (González, 2013, p. 27). Casi que a manera de respuesta, en el acápite siguiente, un monólogo interior focalizado en el padre da cuenta de su postura frente a la madre de los mellizos y su enfermedad:

La gente habla mucho, pero yo no tuve la culpa [...] Cada cual es responsable del camino que agarra su vida. Ya ella estaba un poco loca cuando nos casamos, y tal vez por eso mismo olvidó rápido lo que le dije: que lo hacía por el niño, pero que yo no había nacido para serle fiel a nadie; que ella iba a tener su casa, iba a tener su comida, su buena ropa y que, ni a ella ni al niño, que después resultaron dos, iba nunca a faltarles nada, pero que yo era una persona para ser libre (p. 36).

El padre de los mellizos no asume ningún tipo de responsabilidad frente a la enfermedad de la madre. Es más, legitima su postura frente a ella enumerando lo que, según él, corresponde a la construcción de una estructura familiar: casa, comida, ropa. Para él, el haber accedido a casarse y construir un hogar lo eximen de toda responsabilidad. Las estructuras sociales, en general, y la del matrimonio en particular, avalan el trato violento y, en la misma medida, lo ocultan.

En *Abraham entre bandidos*, por otra parte, el matrimonio se presenta como una institución social en la que se entrecruzan frecuentemente las dinámicas violentas del arribismo y la violencia de género. El narrador omnisciente habla del noviazgo y posterior ruptura de José y Milena, hijos respectivamente de Abraham y Saúl, el par de compañeros de secuestro: “El noviazgo de José y Milena, [...] no contó nunca con la aprobación de Amelia [la esposa de Saúl], quien pensaba que su hija merecía [...] alguien de familia más rica” (González, 2017, p. 97). Y como fuera el deseo de su madre, Milena abandona a José y decide casarse con Julián Arias. Sin embargo, este matrimonio parecía destinado al fracaso: a pesar de la riqueza de Julián, existía entre ellos una notable diferencia de clase. De vuelta a la distinción entre capital económico y capital social que hace Bourdieu (2000, p.141), la riqueza de él —acumulación de capital económico— no compensaba la ausencia de capital social. A Milena le “chocaba la forma como se vestía, la calidad y cantidad de agua de Colonia que se ponía, lo duro que hablaba [...] y al menosprecio, Julián respondía con violencia” (González, 2017, p. 165). Aquí la violencia aparece tanto en su dimensión simbólica como en su expresión directa: Julián no solo “se paseaba en público con mujeres; se rascaba el ano o se acomodaba los testículos

en presencia de ella” (p. 165) también la agrediría física y sexualmente. “José se enteró de que ella se negaba a tener relaciones sexuales con Julián y él la forzaba”, dice la voz del narrador, e inmediatamente agrega: “La muerte se veía venir” (p. 167). Sin embargo, a pesar de la supuesta inminencia de la muerte, la historia de Milena se interrumpe un par de páginas más adelante: “Cuando José toca el tema de Milena le es difícil dejarlo. Ahora, como si se hubiera dado cuenta de que se ha desviado de lo que venía diciendo, se queda en silencio” (p. 169). La historia de Milena queda inconclusa. Así de simple: desaparece por completo del foco de la narración; su drama queda reducido a una digresión de su exnovio. Esta maniobra recuerda lo que pasa con Aurora en el primer capítulo de la novela, quien —viuda y desplazada— desaparece del foco narrativo: la desaparición de Aurora y Milena se da en función de lo que sucede con su marido y su exnovio. En ese juego de *arriba* y *abajo* que caracteriza a la(s) violencia(s) (in)visible(s), las mujeres ocupan un lugar de subordinación material y simbólica que invisibiliza la violencia de la que son objeto.

El medio violento y violentado, diferentes aproximaciones a la violencia sistémica

Afirma Norman Valencia (s.f.) que *Abraham entre bandidos* “consolida una trama interpretativa compleja que invita a pensar en la violencia objetiva que subyace al surgimiento de sujetos criminales” (p. 22).¹ Se refiere aquí a “Pavor”, jefe de los bandoleros que irrumpen en la finca de Abraham, y a “Piojo”, el bandolerito encargado de cuidarlos durante su cautiverio, “un niño” —aclara Valencia— “[que] a pesar de ser muy joven, es capaz de los actos más violentos” (p.14). Norman Valencia se apoya en la distinción entre violencia subjetiva y violencia objetiva propuesta por Slavoj Žižek (2008), e incluso va más allá y asume que “los sistemas globales de explotación y desigualdad son el ‘grado cero’ que define una cierta ‘normalidad’ que, por lo general, no percibimos como violenta” (Valencia, s.f., p. 11). En otras palabras, las dinámicas propias del medio, violentas de forma objetiva, son la causa subyacente a los crímenes cometidos por “Pavor” y “Piojo”, violentos en términos subjetivos. De nuevo, la violencia objetiva —cotidiana— se esconde detrás de la violencia subjetiva —explícita—; la espectacularidad del efecto invisibiliza la causa.

¹ Las citas de Norman Valencia corresponden a un ensayo que aún no ha sido publicado y están tomadas textualmente de la última versión revisada por el autor.

El medio es en sí mismo violento, y propicia la violencia de los personajes. A propósito del personaje de “Piojo”, Valencia (s.f.) señala que representa “las clases más humildes, donde la subsistencia no está garantizada [...] donde la miseria obliga a varios personajes a participar en la violencia. Este sería un ejemplo de la aguda mirada de González a la violencia sistémica que está detrás de los diferentes sujetos criminales del texto” (p. 16). Valencia acierta, en mi opinión, al reconocer la agudeza de la mirada de Tomás González y su comprensión profunda del fenómeno de la violencia. El caso de “Piojo” es notable, desde luego, pues se trata de un niño y, por lo tanto, evidencia la forma como el medio *determina* su condición de sujeto criminal. No obstante, es necesario anotar que este no es un caso aislado, ni en la novela ni mucho menos en la obra narrativa de Tomás González. No resulta excesivo, de hecho, afirmar que el tratamiento de la violencia sistémica —entendida esta como la violencia que ejerce el medio sobre el personaje y lo determina— es una constante en *Primero estaba el mar*, *Abraham entre bandidos* y *Temporal*. Ya en el primer capítulo de *Abraham entre bandidos*, el narrador omnisciente da cuenta de la violencia sistémica que motiva el surgimiento de “bandoleros”: “los periódicos publicaban siempre lo que parecía ser el mismo reportaje. A casi todos les habían asesinado de niños a sus familias, y después todos habían perpetrado venganzas sin fin” (González, 2017, p. 15). La generalización que hace el narrador omnisciente justo antes de describir a “Pavor” —latente en el uso de palabras como “siempre”, “todos”, etc.— habla justamente de esa comprensión profunda de las causas subyacentes a la violencia subjetiva.

La violencia sistémica de la que habla Valencia parte del medio, es inherente al estado normal de las cosas, subyace en el *statu quo*, es connatural a las estructuras sociales. Y, sin embargo, esto no quiere decir que surja de la nada. Las palabras del propio Tomás González son, en este sentido, profundamente iluminadoras; el autor afirma que sus personajes “se ven siempre arrastrados a la aniquilación por fuerzas, no solo que no pueden controlar, sino que además ayudan a crear” (citado en Piedrahíta, 2004, p. 72). De vuelta a la propuesta de Norman Valencia, quien asimila el “grado cero” de Žižek con los sistemas de explotación y desigualdad, es posible reconocer, por ejemplo, la responsabilidad que tiene Abraham en la creación de las fuerzas que lo “arrastran” al secuestro. En un país en el que la riqueza se sustenta en la tenencia de la tierra, el hecho de que Abraham tenga una finca lo ubica necesariamente en la parte de arriba de la estructura social. *Abraham entre ban-*

didos pone, pues, en evidencia los sistemas de desigualdad que propician el secuestro de Abraham: la sociedad se divide en terratenientes y desposeídos, ricos y pobres, un arriba y un abajo: Abraham, por un lado, y “Pavor” por el otro. Las condiciones socioeconómicas determinan el devenir de uno y otro. A pesar de haber sido compañeros de escuela, “Pavor” se va de bandolero y Abraham, como su padre, tiene (o heredó) tierras. Tierras, en plural, a las que además Abraham puede darse el lujo de no trabajar, pues “para él no tenían que ser rentables, sino dar flores y frutos y albergar muchos animales” (González, 2017, p. 34). Abraham perpetúa, quizás sin saberlo, como sugiere González, los sistemas de desigualdad que subyacen al surgimiento de sujetos criminales como “Pavor”.

Sin embargo, así como la violencia se da del medio hacia el personaje, en las novelas de González es frecuente que la violencia se produzca en sentido inverso. Esta violencia de los personajes hacia el medio que habitan es muy pronunciada en *Primero estaba el mar*, pues J. y Elena terminan montando un aserradero con la esperanza de que les permita cubrir los costos de vivir lejos de la ciudad. La violencia además de pronunciada es también profundamente irónica: para vivir en el paraíso, J. y Elena deben acabar con él. El primer ejemplo de esto es el cerco que ella manda a poner para poder meterse al mar sola y evitar a toda costa que los habitantes de la región pasen por ahí y se queden mirándola. La forma como J. se refiere a la bahía privada en medio de la selva da cuenta de la contradicción que encarna: “[es] el Country Club de Elena” (González, 2011, p. 137), explica cuando le preguntan por el alambrado. En otras palabras, J. identifica el cerco de Elena con una de las instituciones en las que se sustenta lo que, siguiendo a Bourdieu (2000, p.148), puede denominarse el “capital social” de la clase alta urbana, de la que, irónicamente, buscaba huir con su partida hacia el Golfo de Urabá, como aclara la voz del narrador omnisciente: “venía huyendo de cierta racionalidad oprobiosa, tan esterilizadora como la gasolina, el arribismo y el asfalto. Por eso precisamente odiaba el cerco de Elena, pues era la caricatura de una caricatura, una lamentable muestra de lo que podía llegar a ser la actividad humana” (González, 2011, p. 154).

El segundo gran ejemplo de la violencia de los personajes hacia el medio en *Primero estaba el mar* es, por supuesto, la decisión de J. de montar un aserradero a causa de los apuros en los que se ve la pareja para cumplir con las obligaciones que tiene en Medellín. El aserradero permite identificar de qué manera la violencia sistémica del personaje hacia el medio y la del medio hacia el personaje están fuer-

temente ligadas. Son las condiciones del medio en el que vivieron y de las que no pueden desprenderse las que llevan a J. y Elena a tomar la decisión de incidir violentamente en su medio de llegada. De hecho, es necesario notar que aquí la violencia, aunque invisible, no opera necesariamente enmarcada en un sistema de explotación y desigualdad. En el caso de J. y Elena, la violencia hacia y desde el medio no puede explicarse bajo el prisma de la explotación y desigualdad porque ellos son explotadores y privilegiados. A propósito del concepto de violencia objetiva propuesto por Slavoj Žižek, Byung-Chul Han (2018) comenta el alcance del mismo: “In Žižek’s argument, ‘objective violence’ upholds the relations of rule and exploitation. In this case, exploitation is exploitation of the other. Žižek misses the *systematic violence* that takes place *without domination* and that leads to *self-exploitation*, affecting not merely a part but all of a society” (p. 93). Y permite entender de forma mucho más precisa cómo opera la violencia cuando no existe dominación —por parte de otro—. Ya he señalado de qué manera considero adecuada la lectura que hace Norman Valencia de *Abraham entre bandidos* a partir del concepto de violencia objetiva de Žižek. Sin embargo, considero valioso contemplar otra línea de interpretación que permita dar cuenta de la variedad de matices con los que la obra de González trata el fenómeno de la violencia. Como puede verse a partir del comentario de Byung-Chul Han, la narrativa de González permite reconocer que esa violencia invisible se origina, en muchos casos, en cada uno de los individuos. La interpretación que había propuesto hasta el momento estaba ligada esencialmente a una violencia que subyacía en el *statu quo*, por lo que una forma de deshacerse de ella sería alterar ese estado normal de las cosas. No obstante, una última lectura de la obra de González a la luz del apunte de Byung-Chul Han obliga a admitir que, por más que se rompa con el *statu quo* —como buscó hacer J. al irse a la finca— la violencia continúa ahí presente. Violencia objetiva, cotidiana, estructural, sistémica; violencia que no aparece, que no figura, que prácticamente no se ve; violencia que está oculta y, al mismo tiempo, latente en las relaciones que establecen los personajes; violencia que, como consecuencia última, también está en cierta medida en quien lee.

Conclusiones y consideraciones finales

En referencia a *Abraham entre bandidos*, Norman Valencia sostiene que “la novela se opone radicalmente a la representación de la violencia que prolifera en los medios de

comunicación contemporáneos” (Valencia, s.f., p. 12). Este artículo de alguna manera muestra que dicha afirmación puede extenderse a *Primero estaba el mar* y *Temporal*. El tratamiento de la violencia en estas tres novelas de Tomás González resulta particular en la medida que se aleja de las representaciones gráficas, espectaculares, explícitas y sensacionalistas, que, como reconoce Valencia, es la constante en los medios de comunicación en Colombia —y en mucha literatura y en gran parte de la producción audiovisual, habría que agregar—. Me parece que esta relación entre la representación de la violencia en los medios de comunicación y la forma como la literatura y el cine se aproximan al fenómeno de la violencia en Colombia debe seguir explorándose. ¿Cómo se representa la violencia en los medios de comunicación colombianos? ¿La violencia invisible —objetiva, cotidiana, estructural, sistémica— tiene cabida en ese esquema de representación? ¿De qué manera esto influencia la literatura colombiana contemporánea? ¿La recepción tibia, escasa o tardía de la obra de algunos autores colombianos que, como Tomás González, tratan la violencia de forma sutil e indirecta puede explicarse a partir del esquema de representación que ha proliferado en los medios de comunicación y ha determinado la producción cultural colombiana? ¿De dónde viene esa inclinación hacia la truculencia y el amarillismo? ¿Puede leerse la así llamada sicaresca más allá de los cadáveres? ¿Podremos en algún momento, como se pregunta Héctor Hoyos, leer más allá de ellos?

Referencias bibliográficas

- Báez, J. (2010). Dos novelas de Tomás González. *Cuadernos de literatura* 14 (27), pp. 200-223. Recuperado de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6304/5046>
- Bourdieu, P. (2000). *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer.
- Galtung, J. (1969). Violence, Peace, and Peace Research. *Journal of peace research* 6 (3), pp. 167-191.
- González, T. (2011). *Primero estaba el mar*. Bogotá: Punto de Lectura.
- González, T. (2013). *Temporal*. Bogotá: Alfaguara.
- González, T. (2017). *Abraham entre bandidos*. Bogotá: Seix Barral.
- Han, B. C. (2018). *Topology of Violence*. Boston: MIT Press.
- Hoyos, H. (2011). Movilidad social, arribismo y esnobismo en los cuentos de Tomás González y Luis Fayad. En M. L. Ortega, B. Osorio y A. Caicedo (Comps.). *Ensayos críticos sobre cuento colombiano del siglo XX* (pp. 515-524). Bogotá: Universidad de los Andes.

- Piedrahíta, I. (2004). Tomás González o el hábito de ser independiente. *Revista Universidad de Antioquia* 278, pp.71-80.
- Valencia, N. (s.f.). El arte de no decir: representaciones de la violencia en *Abraham entre bandidos* de Tomás González.
- Žižek, S. (2008). *Violence. Six Sideways Reflections*. Nueva York: Picador.

OBJETOS EN EL ESPACIO DOMÉSTICO: MATERIALIDADES, SUJETOS Y PRÁCTICAS EN LA NOVELÍSTICA DE TOMÁS GONZÁLEZ*

OBJECTS IN DOMESTIC SPACE:
MATERIALITIES, SUBJECTS AND PRACTICES
IN THE NOVELS OF TOMÁS GONZÁLEZ

Wilmar A. Ramírez López¹

* Artículo derivado de la tesis de maestría “El espacio doméstico en la novelística de Tomás González: prácticas y materialidades”, presentada en 2019 al Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al título de Magíster en Estéticas Americanas.

Cómo citar este artículo: Ramírez López, W. A. (2021). Objetos en el espacio doméstico: materialidades, sujetos y prácticas en la novelística de Tomás González. *Estudios de Literatura Colombiana* 48, pp. 281-298. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n48a17>

¹ <https://orcid.org/0000-0001-8441-3889>
wramirez@uc.cl
Pontificia Universidad Católica de Chile,
Chile

Resumen: el presente artículo analiza algunos de los objetos presentes en la novelística de Tomás González. Específicamente, se enfoca en los modos en que los objetos articulan, y se articulan, en relación con unas subjetividades y unas prácticas particulares. Este trabajo dialoga con diversos abordajes interdisciplinarios sobre los objetos, como los hechos por A. Moles, G. Dorfler, M. Perrot y W. Benjamin, entre otros. De esta forma, el análisis expone la intencionalidad de González de ampliar el régimen categorial de los objetos más allá del imperio de su funcionalidad y acumulación hacia un régimen de visibilidad constituido sensible y afectivamente.

Palabras clave: espacio doméstico; objetos; Tomás González; prácticas de lectura; coleccionismo.

Abstract: The aim of this paper is to carry out a general analysis of some objects that appear in the novels of Tomás González. Specifically, this work focuses on the way that the objects operate and are formed in relation to subjectivities and specific practices. In this sense, this analysis interacts with several interdisciplinary approaches about the objects, such as the ones developed by A. Moles, G. Dorfler, M. Perrot and W. Benjamin, among others. Thus, this analysis demonstrates González's intention of expanding the objects categorial regime beyond the functionality domain and accumulation toward a regime of visibility constituted sensitively and affectively.

Keywords: Domestic Space; Objects; Tomás González; Reading practices; Collecting.

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 15.08.2020

Aprobado: 31.10.2020

Publicado: 18.12.2020

Copyright: ©2021 *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 presente análisis, como parte de una investigación mayor, recoge una aproximación específica al espacio doméstico en seis novelas de Tomás González.¹ Particularmente, este trabajo se enfoca en los modos en que la modulación material de los objetos, circunscritos a la espacialidad doméstica, reescriben en González las formas de entender el estatus mismo de lo objetual y permiten articular unas prácticas subjetivas que irrumpen en el marco cultural en el que se inscribe la narrativa del autor.

El análisis que aquí se presenta sobre la objetualidad material se basa principalmente en una interpretación de los objetos desde su interacción con los sujetos y las relaciones sociales que allí se establecen, sin pretender con esto desconocer la validez e importancia de otras perspectivas teóricas de análisis de los objetos, que han tomado fuerza en los estudios de la llamada *cultura material*. En este campo de pensamiento de lo material, algunos enfoques como el del *nuevo materialismo* han reconocido la autonomía de los objetos y a partir de allí han problematizado su agencia más allá del estatuto de lo antropocéntrico. Del mismo modo, en este espacio conceptual se pueden encontrar otros enfoques como el del *materialismo transcultural* propuesto por Héctor Hoyos, el cual integra en el marco de la literatura dos de las principales perspectivas de aproximación a la materialidad, esto es, el *materialismo histórico* y los *nuevos materialismos*. En línea con estos debates teóricos, el presente análisis, si bien prioriza el vínculo materialidad-subjetividad, dialoga de manera abierta con estos otros enfoques para buscar una interpretación más integral de la realidad material representada en el corpus novelar seleccionado de este escritor colombiano.

Tomás González (1950) cuenta con una amplia trayectoria literaria de casi cuatro décadas, que data de su primera novela, *Primero estaba el mar*, publicada en 1983. En su producción literaria, hasta la fecha, se cuentan un total de diez novelas, un poemario y cuatro libros de cuentos. Esta larga y diversa trayectoria del autor da cuenta de la versatilidad y diversidad de su escritura. Sin embargo, su posicionamiento en el ámbito de las letras colombianas se dio de manera paulatina a partir del año 2000, pues sería para esa época que su obra comenzaría a llamar la atención de

¹ Este análisis se enfoca en seis de las diez novelas publicadas hasta la fecha por Tomás González. Estas son: *Primero estaba el mar* (1983), *Para antes del olvido* (1987), *La historia de Horacio* (2000), *Los caballitos del diablo* (2003), *Abraham entre los bandidos* (2010) y *Temporal* (2012).

la crítica periodística,² consolidándose de manera definitiva a partir del 2010. Esto último gracias no solo a su prolífica producción literaria del último tiempo, sino también al surgimiento de una amplia producción crítica y académica sobre su obra.

Perdersen en los objetos

El espacio doméstico es el espacio asociado a la casa, al *domus*, en el que se agrupan las prácticas cotidianas vinculadas con la vida privada y la individualidad de los sujetos. Estas prácticas, configuradoras del sentido de dicho espacio, se estructuran a partir de los ritmos del habitar humano y objetual. En este sentido, dicho espacio es un lugar por excelencia para la cristalización de procesos sociales, políticos y culturales, ya que, como lugar primigenio de habitación, el sujeto despliega en él los procesos a los cuales está vinculado individual y colectivamente. El espacio doméstico es un espacio de significación cuyo estudio permite poner en relato complejas tramas socioculturales que se evidencian a través de su articulación práctica y material.

En línea con lo anterior, se entienden los objetos, junto a las prácticas y las acciones de los sujetos, de acuerdo con lo planteado por Milton Santos (2000, p. 18), como los principales elementos estructurantes del espacio. En la vida contemporánea los objetos se han constituido como uno de los principales ejes articuladores de la realidad social e individual de los sujetos no solo por la usabilidad y los beneficios que esta conlleva, sino también por las significaciones que se asocian a cada uno de ellos en determinados momentos de la historia. Los objetos operan en una doble vía, como signos que cargan semánticamente la existencia de los sujetos espacial, social y psicológicamente; y como agentes materiales autónomos.

La relevancia de los objetos en la época actual se debe a su desmesurada proliferación, producto de la consolidación de una producción industrial y del proceso de flexibilización del mercado global. Los desarrollos productivos del último medio siglo han terminado por inundar el mundo contemporáneo con multiplicidad de objetos, dotados con infinidad de funcionalidades, diseños y significaciones sociales. Esta omnipresencia objetual puso los objetos en el centro de la investigación social, pues se hizo necesario comprender los impactos socioculturales de esta expansión

² Entre los trabajos sobre González que aparecieron en aquella época destacan las entrevistas realizadas por Ana María Cano: "Primero estaba Medellín" (2001) y "Tomás González la voz de la memoria" (2003). Además, el trabajo de Ignacio Piedrahíta: "Tomás González o el hábito de ser independiente" (2004), en el que se extiende una mirada general sobre la obra del autor publicada hasta entonces.

material. En este sentido, destacan trabajos de teóricos como Abraham Moles, Jean Baudrillard o Gillo Dorfles, que desde finales de la década del sesenta problematizaron las implicaciones de la materialidad objetual en la realidad social y representacional, pues, como señala este último, en la época moderna los objetos adquirieron tanta importancia como la naturaleza misma (Dorfles, 1972, p. 12).

En su trabajo “Objeto y comunicación”, Abraham Moles (1971) sostiene que el objeto en la cotidianidad es un *vector de comunicaciones*, un elemento de cultura que representa “la concretización de un gran número de acciones del hombre en la sociedad y se inscribe en la categoría de los mensajes que el medio social envía al individuo o, recíprocamente, que el Homo Faber aporta a la sociedad global” (p. 10). Los objetos comunican multiplicidad de significaciones, que se articulan, por una parte, desde sus modos de producción, sus diseños, sus funcionalidades, sus usos; y por otra, desde los valores emocionales y simbólicos que a ellos atribuyen los sujetos que forman parte de una cultura. En esta pluralidad semiótica radica su relevancia en el marco de la cotidianidad contemporánea.

El espacio doméstico, espacio central para la expresión de la individualidad de los sujetos, está especialmente cargado de objetos que como marcas del habitar estructuran y sostienen la vida cotidiana. A esto alude Michel de Certeau y Luce Giard (1999) al resaltar que “entre más el espacio propio se vuelve exiguo, más se carga de aparatos y objetos. Se diría que es necesario que este lugar personal se haga más denso, material y afectivamente, para devenir en el territorio donde se arraiga el microcósmos familiar, el lugar más privado y querido” (p. 149). La población objetual del espacio permite la apropiación del mismo y por ende la consolidación de un vínculo emocional y afectivo con él; de ahí la relevancia de la triada sujeto-objeto-espacio en la construcción del universo simbólico doméstico.

Del mismo modo, en el espacio de la cotidianidad los objetos operan como signos de identidad cultural, social e individual; sus presencias y ausencias denotan particularidades de los sujetos que habitan un espacio: intereses, gustos, pretensiones, carencias y temores, “Un lugar habitado por la misma persona durante un cierto periodo dibuja un retrato que se le parece” (Certeau y Giard, 1999, p. 147). En ese sentido, la espacialidad se configura como un reflejo de las subjetividades implicadas en ella, en la que los objetos tendrían un papel preponderante al concretizar determinadas emocionalidades que responden, a su vez, a procesos socioculturales de los sujetos.

Sin embargo, en los espacios domésticos contemporáneos resulta cada vez más difícil identificar otros rasgos de las subjetividades que lo habitan más allá de su afán de consumo. La intensificación del consumismo que caracteriza la época actual de globalización neoliberal, en la que la *devastación productiva* ha inundado el mercado de infinidad de mercancías, ha reconfigurado la relación con los objetos. Así, los interiores domésticos se han superpoblado de objetos con los que ya no se establecen vínculos afectivos y emocionales, pues estos ahora son solo mercancías que, en el marco de la hiperproducción han perdido su estatuto de singularidad. La saturación objetual terminó por borrar las particularidades materiales de los objetos al envolverlos en una amalgama amorfa e indistinta.

En *El lenguaje de las cosas*, Deyan Sudjic (2009) señala que:

Nunca tantas personas hemos poseído tantas cosas como ahora, aun cuando hagamos cada vez menos uso de ellas. Los hogares en los que pasamos tan poco tiempo están repletos de objetos: tenemos un televisor de plasma en cada habitación, sustituyendo a los aparatos de rayos catódicos, de moda hace solo cinco años; nuestros armarios están repletos de sábanas —últimamente hemos desarrollado un interés obsesivo por el número de pasadas de hilo que contienen—; apilamos montones de pares de zapatos en nuestros armarios; tenemos estanterías de discos compactos y cuartos llenos de videoconsolas y ordenadores; surtimos nuestros jardines de carretillas y todo tipo de aperos; poseemos aparatos de gimnasia con los que nunca hacemos ejercicio, mesas de comedor en las que nunca nos sentamos a comer y hornos de triple función en los que apenas cocinamos (p. 9).

En este fragmento, Sudjic, además de dar cuenta de la profusa población objetual de los espacios domésticos, deja entrever el modo en que ha operado la sociedad de consumo, en la que se consumen grandes cantidades de objetos que ni se requieren ni se usan. Moles (1971, pp. 9-10) argumentaba que la proliferación de los objetos se debía principalmente a tres causas: la tendencia adquisitiva de los sujetos, la producción en serie, que responde a unas demandas, y al consumo ostentatorio. Esta situación de consumo excesivo de objetos ha terminado por convertirse en lo que el mismo Sudjic denomina una *epidemia de obesidad*, que se da no solo por la obsolescencia de los productos sino también por las estéticas de diseño y las estrategias de marketing. En este contexto se hace necesaria una reinterpretación de la relación entre los sujetos y los objetos, pues en una sociedad de hiperconsumo, de fabricación de objetos-mercancías en serie, idénticos, sin particularidades, es inevitable la pérdida del vínculo con los objetos, ya que estos son simplemente reemplazables entre sí.

Precisamente, a este régimen desvinculante se opone la narrativa de González. En el corpus analizado, la materialidad objetual mantiene rasgos de singularidad y vínculos

afectivos con los sujetos. De este modo, objetos como una cuchara, un reloj, unos lentes, un mueble o un motor adquieren una historia, un sentido, que se asocia a los modos en que se obtuvieron, los lugares de los que provienen, las temporalidades que convocan, los procesos vivenciales en los que estuvieron o las constelaciones de sentido que en sí mismos contienen. Así, en el barroco objetual doméstico, el objeto se agencia y se resemantiza.

De hondas, libretas, camas y ataúdes

En la construcción espacial que hace González en su narrativa parece alejarse de esa saturación objetual, tan presente en la vida contemporánea. Los interiores que representa en sus novelas están cargados someramente por objetos, distinguibles aún entre sí: un cuadro del niño Jesús de Praga, una lámpara de cristales, una hamaca, un acordeón o una revista del *Reader's Digest* desperdigada en el suelo. Los objetos se inscriben en un régimen de visibilidad particular y son reconocibles en el marco de los espacios domésticos a los que se circunscriben los relatos. Esto permite la configuración de escenarios cargados significativamente por una materialidad, en los que se pueden entrever modos de interacción específicos entre los sujetos y los objetos, que van desde la relación práctica y funcional hasta la estética y contemplativa.

En relación con los sujetos, los objetos son agentes articuladores de identidad, pues operan como marcas distintivas de su comportamiento y personalidad, y en este sentido también son factores determinantes en sus procesos de subjetivación. Ejemplo de ello son Elías y Jerónimo, personajes de *La Historia de Horacio*. El primero, hermano mayor de Horacio, y el segundo, hijo de este último. Elías, *alter ego* del filósofo Fernando González, es reflexivo, un meditabundo que siempre lleva consigo unas libretas en las que va anotando cada uno de los pensamientos y reflexiones que se le ocurren durante el día. Jerónimo, joven pícaro y vivaracho, siempre carga una honda con la que caza pájaros que luego diseca. Por una parte, la libreta y el constante ejercicio escritural en ella dan cuenta no solo del activo proceso reflexivo de Elías, sino también de la vitalidad de su pensamiento y de su práctica filosófica sostenida en la cotidianidad. Por otra parte, la honda de Jerónimo, y la práctica que lleva a cabo con ella, denota la personalidad violenta, egoísta e insensible del joven.

En la novelística de González priman los objetos artesanales sobre aquellos producidos en serie. Los espacios domésticos son constituidos de manera particular a partir de objetos realizados de manera artesanal, es decir, de un modo no industrial-

zados. Por esto, los objetos poseen unas características de singularidad que aquellos elaborados en serie han perdido en el proceso de su producción masificada. Al respecto, señala Dorfles (1972) que esta sería la principal distinción entre estos tipos de objetos, artesanales e industrializados, en la que el primero “posee características estéticas que se revelan solo en el acto de la realización del mismo y que incluso pueden serle agregadas en el último momento por el particular y sensible ‘toque’ del artesano” (p. 58); por el contrario, en el segundo, “la cualidad artística está [...] implícita en el diseño original, o al menos en el modelo ejecutivo, que constituye la matriz de todas las sucesivas formas de la serie” (p. 58) de objetos producidos exactamente iguales entre sí.

En *Los caballitos del diablo* los faroles artesanales distribuidos por la casa recién reformada van constituyendo el lugar como propio. Él, protagonista de la novela, decoró diferentes partes de la casa con faroles que le compró a Ángel, un primo suyo que los fabricaba con cobre y “les ponía vidrios antiguos de colores” (González, 2012, p. 20). Así, la casa recién adquirida va tomando forma a partir de la disposición de estos objetos cuya ubicación consagra los nuevos lugares, como sucede cuando se reforma el baño o se hace un camino de piedras con un entejado. Estos son una parte determinante del espacio doméstico en la novela, que es coherente con la manera *artesanal* en la que la casa se va expandiendo en su singularidad de acuerdo con unas necesidades particulares, junto a las pinturas y los mosaicos hechos por Pilar, la otra protagonista de la historia.

El trabajo manual, predominante en la espacialidad rural, ámbito privilegiado de la narrativa de González,³ es una práctica recurrente en la cotidianidad de los personajes de sus relatos. En sus textos el hacer manual está asociado no solo al trabajo del campo, vinculado a dicha espacialidad, sino también a la producción de objetos funcionales y/o artísticos. A propósito de la definición que refiere Dorfles (1972) sobre los objetos, “cosas materiales debidas a una manipulación directa de cualquier sustancia presente a nuestro alrededor que conduzca a la formación de algo distinto de lo que existía con anterioridad” (p. 55), en *Primero estaba el mar* resulta evidente el modo en que la materia es transformada por los sujetos para producir objetos.

En esta primera novela de González hay una materialidad que se manipula en diferentes momentos de la narración y va marcando la pauta de los acontecimientos. Cuando recién se mudan a la casa en una playa de la costa pacífica J. y Elena, luego

³ Véase *Primero estaba el mar*, *La historia de Horacio*, *Los caballitos del diablo*, *Abraham entre bandidos*, *La luz difícil*, *Niebla al mediodía* y *Las noches todas*.

de un extenso proceso de limpieza, comienzan a proyectar su vida allí. El primer gesto necesario para constituir la domesticidad del lugar, para poder nombrarlo “hogar” es hacerse de una cama. Esta es la primera labor encargada a Gilberto:

[Para hacerla] se utilizaron unas tablas gruesas y sin pulir que había debajo del corredor. Eran largas y J. dijo: —Hágala de dos por dos, Gilberto.

El hombre abrió mucho los ojos. En su vida había oído de una cama tan grande.

El resultado fue un lecho más que doble, sólido como un altar mayor. Era una especie de planchón con testereros, al que habrían de comprar cuatro colchones sencillos, dos para cubrir su extensión y otros dos para que quedara doble, y que jamás iría a ser lo confortable que ellos habían soñado —pues los colchones que se conseguían en Turbo eran fibrosos y compactos—. La cama, no obstante, se veía imponente. Los catres en que dormirían hasta la llegada de los colchones parecían frágiles veleros al lado de semejante trasatlántico (González, 2011a, p. 42).

Específicamente, la cama es un pilar central en la configuración del universo doméstico; de esto da cuenta Michelle Perrot (1991) cuando señala que “tener una cama de madera en lugar de un jergón equivale a sentirse instalado: una obrera, hacia 1880, trató de matar a su compañero porque había gastado el dinero ahorrado para la compra de una cama, lo que habría significado la consolidación de la pareja” (p. 21). Este objeto doméstico pone de relieve el valor de los objetos como agentes constituyentes del universo cotidiano. En él, estos “desempeñan un papel regulador [...], en ellos desaparecen muchas neurosis, se recogen muchas tensiones y energías en duelo” (Baudrillard, 1969, p. 101). Así, en esta narración de González, la cama se configura no solo como un símbolo que evoca esa *conyugalidad burguesa* de la que habla Baudrillard (1969), sino que también funciona como símbolo del descomunal proyecto de J. y Elena de abandonar la vida en la ciudad para vivir en una aislada zona costera rodeada de selva, a cuatro horas y media en lancha del pueblo más cercano, pese a desconocer los modos de subsistencia y supervivencia de la región. Un proyecto desmedido al cual tratan de adaptarse, pero que termina por superarlos fatalmente.

En este sentido, la cama opera como metáfora del relato existencial de los sujetos, pues “jamás iría a ser lo confortable que ellos habían soñado”. De esta forma, la cama se constituye como ese objeto-símbolo al que alude Milton Santos (2000), al señalar lo que el concepto de objeto representa para Baudrillard, esto es, “aquello que el hombre utiliza en su vida cotidiana, sobrepasa el contexto doméstico y, presentándose como un utensilio, también constituye un símbolo, un signo” (p. 57). Un signo, en este caso, en el que se cristaliza la fatalidad de lo narrado.

En concordancia con lo anterior, la materialidad de la cama va a transfigurarse concretamente en un objeto fatídico hacia el final de la novela al convertirse en un ataúd. Tras el asesinato de J., por parte de Octavio, su cuerpo pasa varios días expuesto en una mesa, hinchándose, hasta la llegada de uno de sus hermanos de Medellín. Este, tras su llegada, ordenó con premura a Gilberto que hiciera un ataúd con la madera de la cama, quien la desarmó y seleccionó las mejores tablas, mientras buscaba clavos, “pero clavos tampoco había. Gilberto enderezó entonces los que había sacado de la cama y empezó a clavar el ataúd. El resultado fue un cajón grande y feo, que parecía hecho para cualquier cosa menos para meter un muerto” (González, 2011a, p. 100). El objeto-cama, que abre la vida común, la cotidianidad doméstica, se transforma para cerrar la narración, y su materialidad se transubstancia como significativa de la fatalidad, de modo que el objeto absorbe el impacto del devenir accional. En esta novela, la concretización de la materia en lo objetual marca los ciclos de la diégesis y constituye así un eje central de la narración.

La relevancia de los objetos en esta primera novela de González no solo está dada por la cama, sino también por otros elementos como la máquina de coser y el baúl de libros con los que J. y Elena llegan a su nueva vivienda:

El equipaje iba arriba, en el techo del bus. Eran dos maletas de cuero con la ropa de ambos, un baúl cuadrado con los libros de él, y la máquina de coser de ella. Todo viajaba entre racimos de plátano, bultos de arroz, paquetes grandes con panelas —envueltos en hojas secas de plátano— y otras maletas (González, 2011a, p. 9).

Estos objetos marcan el tránsito de la ciudad a la vida rural, son objetos que, como deja ver la narración, resultan ajenos al contexto cotidiano al cual ellos se aproximan. Sin embargo, la función que estos tienen es la de ser marcas identitarias, al operar como talismanes que afianzan una subjetividad frente al devenir caótico de lo desconocido; en suma, son materialidades a las que se aferran los sujetos.

En línea con esto, los objetos se erigen como un refugio para los sujetos, es decir, como un hogar en sí mismos. A esto se refiere la filósofa Françoise Collin (1994) cuando plantea que muchas personas, “cada vez más, viajan, transportando ‘su hogar’ en una bolsa, una maleta, un maletín. En cierto modo, ahora llevamos nuestra casa a la espalda como el caracol” (p. 234). Los objetos como parte estructurante de un espacio doméstico son parte de una noción de existencia individual, a la cual los sujetos se aferran en los constantes desplazamientos contemporáneos:

[...] en el desfile rápido de paisajes y personas, cada uno graba alguna marca que le recuerde a sí mismo, para identificarse y orientarse. El camionero tiene su fetiche o su fantasma sobre el parabrisas, el viajero coloca su portarretrato sobre la mesilla de una habitación de hotel anónima, confiriéndole así un nombre (p. 234).

En la interacción cotidiana con el objeto este se carga con una semántica existencial que, al ser transportada, puede o no implantar sus significaciones en un nuevo escenario, lo cual dependerá de las dinámicas propias de los objetos y los sujetos en ese nuevo contexto. La máquina Singer y los libros de literatura universal y temáticas agrícolas con los que viajan J. y Elena son los signos que definen una vida anterior.

En el nuevo contexto, estos objetos quedan inoperantes: la máquina se descompone al llegar y los libros, que antes había sido muy usados, comienzan a empolvase en la biblioteca “con ocasionales lagartijas trepándose a sus lomos, mientras bandadas de alharaquientos loros pasaban sobre la casa, o negros descalzos, con un machete terciado al hombro, pasaban por la playa silbando y dejando un olor a tabaco en el aire” (González, 2011a, p. 34). En este territorio al que ahora se circunscribe la existencia de los sujetos, los objetos mencionados se vacían de significaciones precedentes y se cargan con unas nuevas, que en este caso se reducen a su inoperancia contextual. Esto lo enuncia el ayudante de Julito, el lanchero, mientras carga el baúl y le pregunta a J. si lo que lleva ahí es un cadáver (González, 2011a, p. 27). En esta nueva territorialidad la agencia de estos objetos no logra actualizarse; en este sentido es significativo el contraste que hace el narrador entre el peso muerto de los libros y la vitalidad del territorio, estos obsoletos, mientras la vida los circunda: lagartijas, loros y *negros* silbando mientras impregnan el aire con olor a tabaco.

Desterritorializar el libro y la lectura

En el marco general de la novelística de González hay algunos objetos que figuran como constantes: libros, pinturas y antigüedades. Estos objetos no solo se asocian a unas espacialidades domésticas determinadas, sino que también definen prácticas activas de los sujetos: la lectura y el coleccionismo. De este modo, los objetos se articulan como ejes dinamizadores y constituyentes de los ritmos del habitar doméstico.

En primer lugar, en las novelas del autor los libros se presentan como una constante que hace parte del repertorio material de varios personajes. En *Primero estaba el mar*, como se mencionó, J. viaja con un baúl de libros; en *Para antes del olvido*, el

hermano de León guarda libros que restaura en una caja fuerte; en *Los caballitos del diablo*, Él construye una biblioteca en “la casa de abajo”; en *Temporal*, la cabaña de Javier está repleta de libros desperdigados por el suelo, y en *Niebla al mediodía* hay libros hasta en los baños de la casa de Julia. En esta invariable presencia de los libros en la obra de González, el autor expone no solo una noción de espacio doméstico burgués, sino también una idea particular de sujeto letrado.

En las novelas analizadas, los libros y las prácticas directamente asociadas a ellos no están limitados a un único espacio doméstico; más bien tales objetos y prácticas se articulan en el espacio de manera transversal. Si bien en algunas novelas aparecen espacios funcionales para la lectura y la conservación de los libros, como la biblioteca, estos no constituyen la espacialidad principal a la que necesariamente se circunscriben.

En las novelas, los libros se apropian del espacio de dos formas: la primera, de un modo estructurado, funcionalizado y organizado, esto es, en la biblioteca; y la segunda, de manera dispersa en cualquier lugar del espacio doméstico. La prevalencia de uno u otro de estos modos del aparecer del objeto y de agenciarse en la espacialidad dan cuenta de las subjetividades que habitan un espacio y los vínculos que estos establecen con el objeto-libro.

Las bibliotecas, como espacio configurado para los libros, aparecen, paradójicamente, como propiedad de personajes que no tiene un estrecho vínculo con la lectura: Él, en *Los caballitos del diablo*, solo acude a ella esporádicamente cuando necesita estar solo; Raúl, que ha heredado la colección completa de libros de su padre, no frecuenta su biblioteca en *Niebla al mediodía*, a diferencia de Sofía, su pareja, quien día a día devora cada uno de los libros que la componen; lo mismo ocurre con Javier en *Para antes del olvido*, quien posee y ha ido construyendo una biblioteca con ejemplares que ha mandado a restaurar, pero es su hermano, León, quien se apropia de los libros que la componen, y los deja deshojados y llenos de rayones tras sus lecturas desordenadas y violentas.

De ahí que la posesión de este objeto-espacio no implique una interacción activa por parte de quien lo posee. Las bibliotecas como espacios figurantes, al dar cuenta de este tipo de distanciamiento con el objeto, ponen en relato un quiebre con un modelo de espacio doméstico. Así, lo que esta particular relación de inactividad pone de manifiesto, en la novelística de González, es el agotamiento del imaginario de prestigio burgués asociado a la dicotomía objeto-espacio/libro -biblioteca, al exponer el trasfondo de interacción vacía e inexistente.

Por el contrario, en la dispersión de los libros en espacios carentes del orden impuesto por la biblioteca se establecen interacciones más activas, de lecturas desaforadas y frenéticas por parte de quienes los poseen y disponen de ellos en tales espacios. Ejemplos de esto los encontramos en personajes como Javier, uno de los protagonistas de *Temporal*, y en José, uno de los hijos de Abraham en la novela *Abraham entre bandidos*. En el caso de Javier, que “lee como un putas” (González, 2013, p. 131), los libros están desperdigados por todas partes: “en la sala, en las tres habitaciones de la casa e incluso en el baño y la cocina, no estaban en bibliotecas sino en pilas de diez o quince libros, como si se tratara de una especie de depósito o bodega” (p. 15). Asimismo, en la casa de José, quien desde muy joven había comenzado a leer “en cantidades industriales”, las “pilas de libros y revistas llega[ban] casi hasta el cielo raso en algunos de los cuartos” (González, 2010, p. 142). El caos de la dispersión de los libros es la respuesta a una interacción activa y desbordada con el objeto, que no se restringe ni a temas ni intereses específicos, ni a pretensiones o posturos intelectuales de los sujetos. Los libros se toman la espacialidad denotando un valor en el marco de una cotidianidad determinada, se inscriben como huellas en el espacio y dan cuenta de los ritmos de un habitar particular.

La lectura por su parte aparece también como una práctica desterritorializada en el espacio. En el afán lector de algunos de estos personajes representados en las novelas, la cocina, la terraza, un kiosco, un corredor, una hamaca en medio de la sala o el baño se constituyen como espacios resignificados por las prácticas lectoras. León, en *Para antes del olvido*, leía en la terraza de su casa, junto a los conejos y las gallinas que criaba:

Ciertos anocheceres, cuando León se quedaba largas horas en la terraza leyendo bajo un bombillo que colgaba de un cable, miraba de vez en cuando los ojos rojos de sus conejos; otras veces, mientras se perdía interminablemente en la maraña de sus propios pensamientos, el ruido que las gallinas emitían le había traído ráfagas momentáneas del bienestar intestinal que los entendidos conocen como “ser feliz” (González, 1987, p. 43).

En la no delimitación de un espacio para la lectura o la disposición del objeto-libro hay una noción de espacio doméstico y de sujeto propuesta en la narrativa de González. En cuanto al primero, la deslocalización de los objetos en la representación apuntala una noción de espacio doméstico multifuncional, contrario al propuesto por la arquitectura moderna, en la que cada espacio tiene unas funcionalidades determinadas. Así, los espacios que se privilegian en la representación de la lectura y como estancia de los libros ya no son la habitación como espacio para la intimidad lectora, como se-

ñalaba Perrot (2011, p. 89), ni tampoco la funcionalidad del estudio o de la biblioteca. En González hay una descolocación del objeto y de la práctica en el espacio, lo que termina por expandir las experimentaciones sensibles de los sujetos, como da cuenta el fragmento anterior referido a León, de manera que se articula representacionalmente una práctica de lectura que, en vez de aislar, integra al sujeto con su entorno vital.

En este mismo sentido, se construye la noción de un sujeto *lector* que, sin pretensiones de intelectualidad, al dejarse llevar por su hábito, resignifica funcionalmente los espacios. El lector representado en González es desbordado por su pasión sin caer en el postureo anonadante del poseedor o del que se explaya en su conocimiento y lo derrocha. Esta es la principal característica que distingue a personajes como Javier, León, Sofía o José con respecto a Julia, una de las protagonistas de *Niebla al mediodía*, poeta en la que destaca una elevada autopercepción de sí misma como intelectual y como persona altamente sensible.

Una importante figura que contrasta con Julia y encarna esa idea de lector que interesa representar a González es la de José Jesús, personaje mítico que aparece en dos novelas del autor, en *Para antes del olvido* (González, 1987, pp. 94, 102, 179, 215) y en *La historia de Horacio* (González, 2001b, pp. 28, 192). José Jesús fue un hombre que pasó su vida

[...] sentado en una mecedora leyendo libros y dejándose caer la ceniza del tabaco en el chaleco y los pantalones.

—¿Nunca trabajó? —preguntó León. Ya había oído la historia otras veces; siempre le llamó la atención el modo como la vagancia había encontrado ejemplares casi puros (él mismo, para no buscar mucho) en cada generación de pujantes antioqueños.

—Oía a tabaco desde lejos. Él le enseñó inglés a Alfonso. Y vaya, mijo, a saber dónde aprendió inglés José Jesús.

Josefina contó otra vez cómo su tío, que era alto, flaco y había muerto de sesenta y ocho años, se asomó una vez a una jaula para silbarle con cariño al sinsonte, y el animal, atraído por su propio reflejo en las gafas del hombre, le pegó un picotazo que le rompió el cristal y le vació el ojo derecho. Apenas se curó, se puso un parche negro y siguió leyendo con el ojo izquierdo (González, 1987, p. 94).

En su entrega a la lectura contemplativa y desbordada, José Jesús encarna una figura única que articula su existencia más allá de los ritmos impuestos por un medio social. Su lectura desinteresada e “infinita” configura un modo de habitar el mundo que se abstrae al afirmar la negatividad del *no hacer*. Esa misma negación se afirmaba Gonzalo Arango (1974) cuando señalaba: “No todo es *Hacer*, Medellín. También *No-Hacer* es creador, pues no sólo de hacer vive el hombre” (p. 122). En este punto, la representación de este personaje

y de su interacción cotidiana con los libros amplía la semántica de la lectura, al agregar la “vagancia” y el ocio como prácticas necesariamente vinculadas a esta, prácticas que contrastan fuertemente con ese imaginario del hacer constante, que define hoy la academia neoliberal y que, como imaginario, ha definido largamente la cultura antioqueña.

Coleccionismo: de afectaciones y afectos materiales

Junto a la práctica de la lectura, en la novelística de González se dan otras importantes prácticas que se definen por un tipo de relación particular con los objetos, estas son las del coleccionismo y la acumulación. Específicamente, estas prácticas y modos de relación con los objetos resultan particularmente visibles en dos novelas: *Los caballitos del diablo* y *La historia de Horacio*. En ellas, los personajes protagonistas Él y Horacio, respectivamente, acumulan o coleccionan algún tipo de objetos, desde antigüedades y pinturas hasta muebles y camas, además de otros objetos funcionales que son extraídos de su contexto operativo.

La principal diferencia entre estas dos prácticas radica en la relación que en ellas establecen los sujetos y los objetos. En la acumulación, al sujeto “no le interesa lo singular sino la masa y reúne todo a ciegas para satisfacer una sed imaginada actual o futura” (Sánchez, 1999, p. 16). Así, en el ejercicio de acumular, los objetos son indistintos, pues pierden su especificidad al convertirse en parte de un todo amorfo. Por el contrario, la práctica coleccionista se fundamenta en una conciencia constante de su hacer, de modo que hay una sistematicidad que la regula. En ella cada objeto desde su peculiaridad se articula como parte estructurante de una colección.

En *Los caballitos del diablo*, la “casa de abajo” es un espacio abierto a la acumulación. Después de la construcción de este lugar las paredes se llenaron de estantes

[...] donde él siguió acumulando libros y objetos: sextantes, brújulas de cobre como cascos de caballo, panzones muñecos precolombinos de barro con orejeras de oro, balsas de oro cargadas de ofrendas para los dioses, lámparas de vidrio con figuras de tulipanes de colores, faroles de los que se usaron en los coches de caballos y estatuas en bronce de mujeres desnudas, las calaveras que había subido de la biblioteca y entre libros de todos los tamaños y calidades (González, 2012, p. 87).

Allí, Él va depositando las cosas que encuentra o que comienzan a amontonarse en su finca: las calaveras de perros que encuentra al excavar, los frascos de conservas, los corozos secos, pieles de conejo y el vino fermentado de naranja que él mismo preparaba. En este espacio los objetos y las cosas se aglutinan de manera desordenada y caótica.

Por su parte, el garaje en *La historia de Horacio* es un símbolo de coleccionismo. En este lugar, Horacio guarda diversos objetos, como aquellas “antigüedades que sólo estaría dispuesto a vender después de resistir hasta el final, cuando ya no hubiera para comer o pagar los colegios de los niños, y casi por sobre su cadáver” (González, 2011b, p. 11). Este personaje mantiene un fuerte vínculo sensible con los objetos que colecciona; de ellos “le gustaba el olor de la madera vieja, el bronce oxidado, del cobre” (p. 10), por ejemplo. En la práctica de coleccionar hay una sensibilidad y una historia implicada en cada objeto que el coleccionista *posee*, de modo que cada uno de ellos adquiere una identidad particular en el marco de la colección misma.

Walter Benjamin, en su texto “Desembalo mi biblioteca”, reflexiona sobre el arte de coleccionar con motivo de su instalación en Berlín en 1931. Allí, el filósofo alemán diserta sobre la particular relación que establece el coleccionista con el objeto coleccionado, señala que en la colección los objetos se configuran en sí mismos como “escenario o teatro de su destino” (Benjamin, 2012, p. 34), pues en ella, estos adquieren un valor afectivo que relega su valor funcional.

En este mismo sentido, sostiene Yvette Sánchez (1999) que los objetos “al ser arrancados de su contexto original para convertirse en objetos de mera contemplación, se alejan de su función primaria” (p. 16). En este desplazamiento de lo funcional se da un proceso de transubstanciación del objeto a partir del lazo afectivo que se establece con él. Horacio conserva en cajas en su garaje, lámparas de cristales franceses, porcelanas de bacantes, sujeta libros de bronce, cuadros de santos y hasta un automóvil Volkswagen; todos estos objetos no operan en el espacio de la funcionalidad, es decir: no transportan, no iluminan, no decoran. Así, los objetos son desplazados del imperio de lo funcional hacia un régimen de estesis abierta.

De igual forma, en el texto *El coleccionista apasionado: una historia íntima*, Philipp Blom (2013) sostiene que “sea lo que sea lo que coleccionamos, tenemos que matarlo” (p. 577); de esta manera hace referencia al proceso de desterritorialización que opera en los objetos coleccionados, ya que al ser “apartados de su entorno habitual, de sus funciones y de su circulación, y colocados en un entorno artificial, privados de su antigua utilidad” (p. 578) se convierten en objetos muertos para el mundo. Igualmente, en el *Libro de los pasajes*, Benjamin (2005) plantea justamente que al coleccionar el objeto es liberado “de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes” (p. 223). La colección, siguiendo a Ben-

jamin, se establece entonces como un sistema orgánico de reconfiguración del objeto en el que este logra agenciarse más allá de la racionalidad hegemónica antropocéntrica.

En la dinámica del coleccionismo, la relación sujeto-objeto deviene fundamentalmente contemplativa; en ella, el sujeto que colecciona encuentra una especie de plenitud. La colección constituye un entorno de familiaridad, pues para el coleccionista este es el espacio que representa su máxima expresión como sujeto-individuo y, por ende, se siente pleno al habitarlo. Este lugar se torna entonces como un espacio de reflexión, compleción y sosiego. De ahí que ante la sensación de muerte que lo agobia, ante las presiones económicas y las dificultades familiares, Horacio se refugie en el garaje:

[...] abrió el Volkswagen y se dejó inundar con placer por el olor a caucho encerrado y a tapicería, olor que tenía un toque ácido y remoto de líquido de baterías. Mío, pensó. Dos mil kilómetros apenas. Cuarenta y dos mil cagados pesos. El único carro en el mundo que no necesita agua, que no tiene radiador. Hitler lo mandó a hacer para la campaña del desierto. “Háganme un carro que no necesite agua, que no tenga radiador, hijueputas”, dijo, y el carro fue hecho (González, 2011b, p. 24).

Asimismo, en la práctica coleccionista cada objeto evoca una historia particular y, a la vez, un pasado emocional y sensible. En este contexto el objeto se articula como un umbral espaciotemporal en la medida en que se establece desde el presente como un artefacto evocador de un pasado y activador de una proyección de futuro. En ese sentido, el coleccionar se constituye como “una forma de recordar mediante la praxis” (Benjamin, 2005, p. 223), en la que el objeto representa un talismán que posee una narrativa propia en relación con el sujeto coleccionista.

A modo de cierre se puede afirmar que los objetos presentes en las novelas analizadas de González tienen la función de configurar de manera articulada unas nociones de espacio doméstico y de sujetos. El espacio representado por el autor, en relación con los objetos, es uno que se resiste a las condiciones de una época moderna en la que estos, al ser producidos en serie, abundan y saturan la espacialidad doméstica. Por el contrario, en el sobrio espacio representado priman los objetos artesanales que, al ser hechos de manera manual, dan cuenta, por una parte, de una capacidad de agenciamiento de los sujetos en la transformación de la materialidad objetual de su entorno y, por otra, de un grado de singularidad que poseen los objetos en sí mismos, el cual los configura como dispositivos articuladores de unas tramas narrativas.

Asimismo, la preponderancia de determinados objetos en las novelas (libros y objetos de colección) visibilizan ritmos particulares del habitar de los sujetos en la

espacialidad doméstica. Así, espacios asociados a los libros como las bibliotecas o el estudio se muestran obsoletos como espacios de conservación y de práctica activa de lectura. Las deslocalizaciones del objeto-libro y de las prácticas de lectura responden a sujetos que, sin pretensiones intelectuales, configuran otro tipo de dinámicas interaccionales desterritorializadas que, integrando los sujetos, los objetos y el medio, afirman la negatividad del *no hacer*.

Del mismo modo, en las novelas se establece otro vínculo importante con los objetos a partir del gesto coleccionista. En la práctica del coleccionismo se constituye una significativa relación vinculante entre el sujeto y el objeto que, mediada por una sensibilidad y unos afectos particulares, produce unos modos de interacción que visibilizan no solo unos ritmos del habitar, sino también una determinada estructuración del espacio doméstico. De esta forma, los sujetos y objetos se afectan mutuamente en una semiosis que resemantiza la existencia de ambos.

En general, en la novelística de González las prácticas que se establecen en relación con los objetos concretizan los valores asociados a una noción de sujeto que propone el autor. Así, a través de ellas se articula un sujeto que se resiste tanto a las prácticas consumistas en las que el objeto es vaciado de cualquier significación por la indiferencia acumulativa, como a las prácticas ostentatorias y de postureo asociadas a determinados objetos-prácticas. Al mismo tiempo, este sujeto propende al apasionamiento, la sensibilidad y la contemplación gracias a las prácticas activas que mantiene de apropiación y afectación mutua con la materialidad circundante.

Referencias bibliográficas

- Arango, G. (1974). *Obra negra*. Buenos Aires: Cuadernos Latinoamericanos.
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- Benjamin, W. (2012). *Desembalo mi biblioteca: el arte de coleccionar*. Barcelona: Centellas.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Ediciones Akal.
- Blom, P. (2013). *El coleccionista apasionado: una historia íntima*. Barcelona: Anagrama.
- Certeau, M. de, y Giard, L. (1999). Espacios privados. En M. de Certeau, L. Giard y P. Mayol. *La Invencción de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar* (pp. 147-150). México: Universidad Iberoamericana.
Recuperado de <https://bit.ly/2HSJTUX> [31.10.2020]
- Collin, F. (1994). Espacio doméstico. Espacio público. Vida privada. En *Ciudad y Mujer* (pp. 231-237). Madrid: Seminario Permanente Ciudad y Mujer.

- Dorfles, G. (1972). *Naturaleza y artificio*. Barcelona: Editorial Lumen.
- González, T. (1987). *Para antes del olvido*. Bogotá: Plaza & Janes.
- González, T. (2010). *Abraham entre bandidos*. Bogotá: Alfaguara.
- González, T. (2011a). *Primero estaba el mar*. Bogotá: Penguin Random House.
- González, T. (2011b). *La historia de Horacio*. Bogotá: Punto de Lectura.
- González, T. (2012). *Los caballitos del diablo*. Bogotá: Punto de Lectura.
- González, T. (2013). *Temporal*. Bogotá: Alfaguara.
- Moles, A. (1971). Objeto y comunicación. En *Los objetos* (pp. 9-35). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Perrot, M. (1991). Formas de habitación. En P. Ariés, y G. Duby. *Historia de la vida privada. La Revolución francesa y el asentamiento de la sociedad burguesa* (Tomo 8, pp. 9-26). Madrid: Taurus.
- Perrot, M. (2011). *Historia de las alcobas*. México: Fondo de Cultura Económica, Ediciones Siruela.
- Sánchez, Y. (1999). *Coleccionismo y literatura*. Madrid: Cátedra.
- Santos, M. (2000). *La naturaleza del espacio*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Sudjic, D. (2009). *El lenguaje de las cosas*. Madrid: Turner.

CONFERENCIA
CONFERENCE

BARRANQUILLA. CIUDAD Y LITERATURA EN LA NOVELA DE ANDRÉS SALCEDO*

BARRANQUILLA. CITY AND LITERATURE IN THE NOVEL BY ANDRÉS SALCEDO

Consuelo Posada¹

* Conferencia derivada de las Jornadas de reflexión urbana, Facultad de Ciencias Humanas - Programa de Sociología y Facultad de Arquitectura - Área de Urbanismo, de la Universidad del Atlántico. Barranquilla, noviembre, 2018.

Cómo citar esta conferencia: Posada, C. (2021). Barranquilla. Ciudad y literatura en la novela de Andrés Salcedo. *Estudios de Literatura Colombiana* 48, pp. 301-308. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n48a18>

¹ <https://orcid.org/0000-0002-4346-0897>
consueloposadag@gmail.com
Universidad de Antioquia, Colombia

Gran parte de la novela *El día en que el fútbol murió*, de Andrés Salcedo, está centrada en Heleno de Freitas, el jugador brasileño que maravilló a la afición, cuando estuvo vinculado al equipo Junior de la ciudad, en la Barranquilla de 1950. Su condición singular como un hombre elegante y de gustos exquisitos, conocedor de varias lenguas y aficionado a la literatura, lo acercaron a la vida cultural de los intelectuales de su momento, y lo separaron del mundo normal de los jugadores de fútbol.

Sobre el autor, Andrés Salcedo, aclaro en otro escrito sobre este mismo libro que es un hombre de letras, amante del fútbol y fiel al equipo Junior, como todos los barranquilleros, y agrego que no es extraño que el autor le haya dedicado esta obra al jugador que pasó por su equipo cuando él era un niño y se convirtió en una leyenda por su fútbol prodigioso y su imagen extravagante.

Andrés Salcedo confiesa haber sido marcado por el recuerdo de Heleno de Freitas y, como el niño protagonista de su novela, Salcedo en su infancia conocía todo sobre su ídolo: sus costumbres, sus gustos, sus vicios, el sonido de su voz, la ropa

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 21.07.2020

Aprobado: 23.10.2020

Publicado: 18.12.2020

Copyright: ©2021 *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/)



que usaba, la brillantina con que se peinaba, el número que calzaba o los datos sobre sus enemigos y sus amantes (Salcedo, 2011, p. 10). También Andrés Salcedo, como el personaje protagonista, pasó buena parte de su vida reuniendo informaciones, documentos, fotografías y objetos que le pertenecían al jugador, como una corbata que había dejado olvidada en un burdel y que pasó por varias manos antes de llegar a las suyas, y guardaba los únicos autógrafos que H. de Freitas concedió, a unos pocos afortunados, el año en que jugó para el equipo más popular de la ciudad.

En cuanto a la obra, el primer punto que quiero desarrollar es el de la *ilusión de verdad* que la novela maneja porque, además de estar basada en un recuento detallado de la vida del astro del fútbol, la historia se monta sobre la imagen de la Barranquilla de los años 50, en un barrio popular, identificable en la historia y en la geografía de esa época. Quiero decir que así era el barrio Rebolo y así era la Barranquilla de 1950.

Además, en la línea de ilusión de verdad, el esquema narrativo nos propone un artificio que puede confundir al lector: la idea de que la novela que estamos leyendo es el resultado de un trabajo de investigación periodístico. De manera que, en el capítulo introductorio, un supuesto periodista llega en el año 2010 a Barranquilla, enviado por una editorial independiente, con el propósito de reconstruir el paso de Heleno de Freitas por la Barranquilla de mitad del siglo xx.

Toda su búsqueda lo conduce a encontrar a Miche Granados, un hombre ya viejo, que estuvo marcado por un seguimiento apasionado por el futbolista, en sus años de juventud. Entonces los recuerdos de Miche Granados, niño, articularán los episodios extravagantes de la corta historia del astro del fútbol brasileño en Barranquilla con su propia historia familiar, que aparece enmarcada en la vida cotidiana de un barrio popular en el sur de la ciudad.

Esta perspectiva de la narración es un primer acierto de la novela, porque le da a la historia literaria una apariencia de relato testimonial. Quiero decir que los nombres y apellidos del periodista y el nombre del informante, aunque sean nombres de ficción inventados por el autor, son un truco literario que busca darle a la novela una ilusión de verdad. Así, no solo parecerá verdadera la historia de Heleno de Freitas, cuyo referente histórico es ubicable en la historia del fútbol, sino también, de paso, el relato de Miche Granados, el hermoso personaje de ficción inventado por Andrés Salcedo para encarnar al niño adorador del fútbol que pasó su vida anclado al recuerdo del jugador brasileño.

Las ciudades de ficción

En esta novela, a lo largo del relato encontramos un juego combinado de ficción y verdad, porque la Barranquilla literaria que llena el fondo de la historia se ajusta al esquema de los hechos que ocurrieron en la ciudad con Heleno de Freitas, y el autor se apoya en los datos claves de su vida como futbolista, mientras estuvo ligado al equipo Junior. En la novela, como en una película, la cámara lo sigue, desde su llegada a Barranquilla, recuenta su dificultad para relacionarse con sus compañeros de equipo, su afición por los burdeles y los casinos, y se detiene en los detalles de sus extravagancias, como cuando sacaba la peinilla y se peinaba en la mitad de un partido.

El autor acompaña al héroe hasta su regreso al Brasil, con los detalles de su final trágico por los hospitales hasta el manicomio y la muerte. Podríamos decir que todo el conjunto de informaciones históricas sobre el jugador y sobre la ciudad sirven para anclar la ficción en la realidad; es decir, para darnos la ilusión de verdad de todo lo que allí se cuenta.

Este tema de las calidades de la verdad presente en la literatura histórica ha sido un punto polémico, y el asunto particular de ciudad y literatura ha enfrentado a los críticos frente al concepto de realidad que algunos le conceden a las creaciones literarias. Los estudiosos que le niegan la condición de ciudades reales a los lugares creados por el arte se apoyan en la dosis de ficción que estos contienen, y exponen una conclusión que podría enunciarse de esta manera: si la literatura es una invención y la obra de arte crea invariablemente un mundo nuevo, debemos mirar las ciudades literarias como elaboraciones estéticas, es decir como ciudades de palabras (Lukács, 1972; Segre, 1985).

Muchos estudiosos han defendido las obras literarias que dibujan ciudades como documentos históricos que nos permiten acercarnos al estudio de un lugar; pero, en general, hoy se matizan las contribuciones de la literatura considerada histórica, y se duda de la certeza de los datos que en las obras de Balzac, Dickens o Dos Passos, por ejemplo, sirven para iluminar nuestra visión de París, Londres o Nueva York.

Vladimir Nabokov (1983, pp. 25-27) ironiza sobre la información derivada de la literatura, y considera ingenuo el conocimiento que se desprende de las “novelas históricas”. Fernando Cruz Kronfly (1994, pp. 67-72) se refiere a la construcción de su novela *Las cenizas del Libertador*, montada sobre la imagen de Simón Bolívar. Su intención, explica, no fue novelar la vida del Libertador sino su paradoja como ejemplo de otros hombres que han conocido el contraste entre el poder y la gloria, y

la miseria y el olvido. Para ellos, en todas las ciudades que aparecen en la ficción hay siempre mentiras artísticas, porque se trata de ciudades reinventadas, y por eso se dice que todo escritor es un mentiroso con licencia para engañarnos (Segre, 1985).

Según este razonamiento, sería sensato entender, entonces, que la imagen de Barranquilla en la novela de Andrés Salcedo sobre Heleno de Freitas será una imagen literaria y no real, porque el “mundo posible” que crea la literatura no puede confundirse con el mundo de la experiencia del lector. Pero, aun con la dosis de ficción que incorpora una obra como esta, tanto la figura y los movimientos del futbolista brasileño como el fondo de la ciudad de Barranquilla son reconocibles, por la fidelidad al esquema de la historia que se cuenta y por los claros referentes geográficos que identifican la ciudad.

El lector corriente puede preguntarse, entonces: ¿cómo diferenciar la ciudad real de la Barranquilla literaria? Es claro que se trata de una ciudad adobada con la ficción; pero ¿cómo separar la verdad que parece estar presente? En la novela de Andrés Salcedo todo resulta verosímil. No solo la historia central se nutre con una parte de la historia real de la Barranquilla del fútbol, sino que se traen datos de la cartografía, con los nombres de los barrios, las calles y los lugares que hacen parte de la historia de la ciudad. Por esto es difícil que a los habitantes de Barranquilla se les diga que la ciudad que aparece en la obra, con un barrio que se llama Rebolo y con partidos de fútbol del equipo Junior, en el Estadio Municipal, no es la misma que ellos habitan.

Estas aclaraciones no significan que la literatura tenga que ser verdadera y que esté obligada a correspondencias o exactitudes. La literatura tiene que ser verosímil pero no verdadera, y aquí se entiende por verosimilitud la coherencia interna de los hechos narrados y el recuento de historias que resulten creíbles para el lector.

En las novelas que presentan un fondo histórico y que se apoyan en hechos y personajes reales, como es el caso de la obra que nos ocupa, el autor estaría obligado a respetar los datos de la historia real, aunque estos se mezclen con elementos de la ficción, para que la historia contada conserve la ilusión de verdad. El escritor, señala Fernando Cruz Kronfly (1994), conserva el esquema central de los datos históricos pero puede aprovechar la libertad del arte para jugar con la reelaboración de espacios y personajes.

Podemos afirmar que, por las calidades estéticas de la novela y por el rigor en el manejo de la información histórica, este libro hará parte de las grandes obras que se ocupan de Barranquilla, al lado de nombres como el de Marvel Moreno, la escritora

barranquillera que escribió cuentos y novelas sobre esta ciudad y sobre el mismo período que toca la novela de Salcedo. Pero Marvel Moreno pintó, en sus cuentos y novelas, la Barranquilla floreciente de los barrios del norte, mientras que en la novela de Salcedo se dibuja la contraparte de una ciudad en decadencia, con las historias del barrio Rebollo, que es también la historia de San Roque y un pedazo de otros barrios del sur. En la Barranquilla de Marvel Moreno aparece la opulencia del viejo barrio El Prado, con sirvientas de delantales almidonados, casas con trinitarias de colores en los antejardines, puertas abiertas que muestran desde afuera baldosas brillantes y patios anchos con jardines de colores (Posada, 1997). En la novela de Salcedo se dibuja un barrio deteriorado, porque con el nuevo urbanismo las familias influyentes que habían vivido allí por más de un siglo abandonaron los caserones burgueses y se mudaron a las urbanizaciones del norte. Entonces el barrio se convirtió en un vecindario pobre y bochinchero, con casonas amarillentas por el abandono y ropa remendada aseleándose a la vista de todos, en estrechos callejones (Salcedo, 2011, p. 89).

Prosperidad económica y desarrollo cultural en la Barranquilla de 1950

Esta imagen de la Barranquilla próspera, que los personajes de la novela de Salcedo miran distante como si se tratara de otra ciudad y que Marvel Moreno muestra desde adentro, se monta sobre la imagen histórica de la Barranquilla mercantil, que creció desafortadamente y sobrepasó todo el movimiento portuario de las ciudades vecinas. José Luis Romero (1984) nos dice que en 1930 Barranquilla tenía 150 000 habitantes, había acaparado el tráfico internacional y servía de llave a la navegación del Magdalena.

Miguel Samper también se refiere al fulminante desarrollo de Barranquilla desde finales del siglo XIX, y destaca “el movimiento comercial, el ruido de la actividad y el pito de las máquinas de vapor que forman contraste con la quietud de las ciudades de la altiplanicie”. Cuenta que allí existían quizá más extranjeros que en todo el resto de la república, y que el inglés se oía hablar en los escritorios, en el ferrocarril, en los vapores (Citado por Romero, 1984, p. 220).

Por su parte la importante investigación del arquitecto Carlos Bell, publicada en el libro *El movimiento moderno en Barranquilla 1946-1964* (2003), nos muestra cómo en ese período se conformó el gran patrimonio arquitectónico de la ciudad y se consolidó el auge de la modernidad industrial.

Pero encuentro que el punto más importante del trabajo de Carlos Bell es la ligazón que él establece entre el desarrollo de la arquitectura de ese período y las demás disciplinas ligadas al mundo del arte: la literatura, la pintura, la música. Es cierto que Barranquilla aparece en ese momento como un “milagro de cemento armado”, para utilizar las palabras del alcalde José Raimundo Sojo en su discurso del 7 de abril de 1960 (citado por Bell, 2003, p. 15); pero más allá de esta imagen de ciudad moderna, portadora de trabajo y riqueza, Carlos Bell nos muestra que la ciudad vivió en estos años de prosperidad comercial uno de los momentos sociales y culturales más interesantes de su historia, que permitió el nacimiento de un gran movimiento artístico e intelectual, y de ese momento son los nombres de hombres de letras como Luis Eduardo Nieto Arteta, de músicos como Pacho Galán en los porros populares, de Sonia Osorio en el tema de los bailes folclóricos, o de Pedro Biava, en la orquesta sinfónica que surgió en la ciudad.

Como uno de los postulados centrales de este trabajo, se analiza la prosperidad económica de Barranquilla en estos años, ligada a un sólido movimiento artístico e intelectual en la ciudad. Barranquilla vivió uno de los momentos sociales y culturales más interesantes de su historia; y esta riqueza artística, que se mostró en la literatura, se expresó con mucha mayor intensidad en la arquitectura que se desarrolló en la década del 50 en el estilo conocido como el movimiento moderno.

El ilustre arquitecto Rogelio Salmona, en el prólogo al libro de Carlos Bell, elogia la clase social pujante y creadora de Barranquilla, que fue capaz de armar una ciudad con una impronta moderna. Pero Carlos Bell va más allá y concluye que la Barranquilla construida entre 1946 y 1964 fue posible por el ambiente especial de creatividad, conciencia ciudadana, libertad y, sobre todo, prosperidad.

Para su análisis, Carlos Bell trae las cifras del desarrollo regional entre 1946 y 1962. En 1950, el producto interno bruto del departamento del Atlántico era el segundo más alto del país después del de Bogotá. Y según las estadísticas, en 1951 Barranquilla era la ciudad colombiana cuyas viviendas estaban mejor atendidas, con agua potable, energía eléctrica y servicios sanitarios.

Carlos Bell nos recuerda que aunque Barranquilla había perdido su primacía como puerto, ante el puerto de Buenaventura, conservaba una economía en expansión, y que por esta razón aquí se instalaron grandes industrias de materiales de la construcción para satisfacer la demanda de insumos que requería el desarrollo urbano (Bell, 2003, p. 32).

Cementos del Caribe arrancó su producción en 1944; Mosaicos Santana, en 1946; Eternit de Colombia, en 1946; en 1954 aparece Maderas y Triplex Limitada, y Aluminios de Colombia Reynolds Santo Domingo, en 1956.

Mientras los arquitectos construían el “entorno moderno”, se consolidó en Barranquilla la formación de un grupo de literatos y artistas que fue después conocido como el Grupo de Barranquilla, del que hicieron parte figuras como Álvaro Cepeda Samudio, Germán Vargas, Alfonso Fuenmayor, Alejandro Obregón y también Gabriel García Márquez. Según este mismo análisis, el gran momento de este movimiento cultural fue precisamente en 1950, que es el año en el que transcurren los hechos de la novela de Salcedo. Anota Carlos Bell que en 1950 Gabriel García Márquez llegó a vivir a Barranquilla y empezó a escribir sus columnas en *El Heraldo*, y en ese mismo año Álvaro Cepeda Samudio regresó de Nueva York después de estudiar en la Universidad de Columbia, y también en ese mismo año se inició la publicación del semanario *Crónica*, considerada por algunos críticos —como el reconocido profesor Jacques Gilard, de la Universidad de Toulouse— como la mejor revista literaria que ha tenido Colombia.

Se trató de una revista de fútbol y literatura dirigida por el reconocido escritor Alfonso Fuenmayor, que tuvo como jefe de redacción por algún tiempo a Gabriel García Márquez, y que en su comité de redacción contó con nombres notables como los de Ramón Vignes, José Félix Fuenmayor, Meira del Mar, Julio Mario Santo Domingo y Álvaro Cepeda Samudio, entre otros. Y en su comité artístico estuvieron Alejandro Obregón, Alfonso Melo y Orlando Rivera “Figurita”, y allí se publicaron los primeros cuentos de Álvaro Cepeda y de Gabriel García Márquez.

Su importancia se mide por la amplitud y la actualidad de la cultura en la Barranquilla de ese momento, en relación con la literatura y la cultura del mundo, por los cuentos que se publicaron, por la presencia de los textos en el pulso internacional y por su relación con la literatura de otro mundo.

Entonces el contenido de esta revista es una muestra de la devoción por el fútbol que ha existido en Barranquilla y que identifica a todos los barranquilleros. A diferencia de otras ciudades, donde la afición se divide entre los equipos existentes, en Barranquilla los afectos se unifican frente al Junior, y cuando ha existido otra escuadra, también se le acompaña, pero esta pertenencia no es sonora, ni radical, ni excluye el fervor por el equipo de siempre. Esta pasión incluye a todas las capas sociales y a todos los niveles culturales.

En esta publicación, la portada del primer número, publicado el primero de abril de 1950, estuvo dedicada a Heleno de Freitas. Allí aparece su rostro en primer plano, con el título “El jugador más discutido del mundo”, y se agrega, como subtítulo, que el jugador es ensimismado, áspero e incapaz de sonreír.

El interior del mismo número le dedica un texto de cuatro páginas con críticas severas sobre la extraña personalidad de Heleno de Freitas, que se niega a ser amable y que tiene dificultades para relacionarse con los otros jugadores, con la prensa y con el medio. Se resalta en negrilla: “Heleno no sabe por qué estudió derecho, ni por qué juega fútbol, ni por qué vino a Colombia, ni cuándo regresará su esposa, ni cuál fue su temporada más brillante, ni si le gusta Barranquilla” (Crónica, 2010, p. 8).

Referencias bibliográficas

- Bell, C. (2003). *El movimiento moderno en Barranquilla 1946–1964*. Barranquilla: Editorial Eos Edimsa.
- Crónica. Semanario. (2010). *Crónica. Semanario literario-deportivo de barranquilla (1950–1951) textos rescatados*. Barranquilla: Ediciones Uninorte.
- Cruz Kronfly, F. (1994). Ficción y novela histórica. En: K. Kohut (Ed.). *Literatura colombiana hoy* (pp. 68-72). Frankfurt: Universidad de Eichstatt.
- Lukács, G. (1972). El reflejo artístico de la realidad. En: *Textos de estética y teoría del arte* (pp. 95-104). México: Universidad Autónoma.
- Nabokov, V. (1983). *Curso de literatura europea*. Barcelona: Bruguera.
- Posada, C. (1997). Barranquilla en la obra de Marvel Moreno. *Actas del Coloquio Internacional*, Toulouse (3-5 de abril).
- Romero, J. L. (1984). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Bogotá: Siglo XXI.
- Salcedo, A. (2011). *El día en que el fútbol murió. Triunfo y tragedia de un dios*. Bogotá: Ediciones B.
- Segre, C. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.

RESEÑAS
REVIEWS

UN LIBRERO ÁLVARO CASTILLO GRANADA*

RANDOM HOUSE MONDADORI, BOGOTÁ,
COLOMBIA, 2018, 136 P.

Liany Vento García¹

* **Cómo citar esta reseña:** Vento García, L. (2021). Reseña del libro *Un librero*, de Álvaro Castillo Granada. *Estudios de Literatura Colombiana* 48, pp. 311-314. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n48a19>

¹ <https://orcid.org/0000-0001-7045-5869>
lianyvento@gmail.com
Universidad de Concepción, Chile

Un librero, del colombiano Álvaro Castillo Granada, bajo el sello de la prestigiosa Random House Mondadori, tuvo su primera edición en febrero de 2018, y en julio de ese mismo año ya se premiaba con una tercera. Este libro no es solamente una serie de relatos a los que conecta el tema de las librerías y la labor del librero, hablando en términos muy generales, sino que invita a pensar en la posibilidad de una literatura feliz, en contraposición a los comentarios de Vargas Llosa en *Un mundo sin novelas* (2000), en donde declara que la literatura no dice nada a los seres humanos satisfechos con su suerte, a quienes colma la vida tal como la viven.

Dentro de este volumen de dieciséis cuentos, la palabra insatisfacción como generadora del espacio ficcional vacila, se tambalea, pues no hay dudas de que la satisfacción en la labor de Álvaro como librero es la que impulsa su oficio de escritor. Lo anterior no solo es evidente en escoger estos temas (cosa rara, podría decirse) para componer un libro de cuentos; también en esa fascinación con la que los distintos narradores piensan el acto de la lectura y el oficio de librero; se lee en el cuento

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 16.07.2020

Aprobado: 09.11.2020

Publicado: 18.12.2020

Copyright: ©2021 *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](#)



“Según pasan los años”: “siempre que se lee es la primera vez, los lectores ya no somos los mismos, el libro tampoco es el mismo. Releer es reencontrar y reencontrarse. Descubrir otro y verificar que en la lectura no importa que el tiempo pase: siempre es el primer día” (p. 123), y más adelante: “Los dos nos encontramos para darnos la mano, libreros que somos, que nunca dejaremos de ser, y entregarnos un libro que se convierte en una ruta, una aventura, un destino” (p. 127).

No es posible reseñar *Un librero* sin hablar de la pasión de Álvaro Castillo por su oficio; el origen de su vocación como escritor parte de su vocación por ser librero, no hay una sin la otra. Sus demonios, a la hora de escribir, son demonios culturales. Una vez instalado en la librería, son los libros los que le aportan el material, las interrogantes y las sorpresas, como se lee en el cuento “De Julio para Carvert”: “en el momento en que el libro llega a mis manos se inicia una nueva historia” (p. 85), y aunque sabe que lo que escribe no va a explicarle el misterio, el recorrido, el territorio, la memoria que habita en los libros (p. 81), intenta en cada texto precisamente eso, y revelar (sin que esta palabra implique que el discurso está alejado de lo literario) qué azar milagroso opera en que los libros lleguen a sus manos: “Será acaso que los libros están destinados a sus lectores” (p. 88).

Un librero se inscribe en la llamada literatura de autoficción. Aunque toda escritura pareciera serlo —en todas ellas el escritor trabaja con sus demonios personales de una manera u otra—, en este libro es muy evidente: baste buscar una foto de su autor para que veamos cómo coincide con el librero que nos es presentado en el cuento “La piel suave”: “Para que usted sepa, señora, cómo soy: calvo, barbado, gafas John Lennon, dos aretes en la oreja izquierda y las muñecas llenas de pulseras” (p. 12). Más allá de la descripción física de un librero, desfilan nombres, hechos, libros, todos reales como resultan, por exponer algunos ejemplos, los escritores cubanos Soleida Ríos, Antón Arrufat, el dirigente de las FARC Yesid Arteta Dávila; se aborda un atentado casi desconocido a Fulgencio Batista, y aparece, como narrador protagonista de un relato, el libro *Sonetos* de William Shakespeare.

En la autoficción, género que se nutre de lo autobiográfico y de lo ficcional, no es la vida real de Álvaro Castillo lo que importa, sino cómo esa vida nos entrega una realidad otra donde son los libros los que atesoran la memoria, los que enlazan a las personas sin que importe el paso del tiempo, evidente en el relato “Como todo en la vida”, donde Cortázar parece tan vivo, tan presente. En toda autoficción al lector le

cuesta discernir qué es verdad y qué no. En este libro seduce el juego literario entre verdad y ficción; puede comprobarse que son reales los libros que se mencionan, las librerías... pero no puede comprobarse si todos los personajes existen en realidad, si al librero en verdad le gusta mirar el busto de todas las mujeres, si una muchacha le pidió en determinado parque que la llevara a hacer el amor, o si existe Maximiliano, quien en el cuento “La victoria” aparece como encargado de la Sala de Archivos Literarios de Escritores Chilenos, y es quien posibilita el encuentro entre dos colombianos en Chile.

Lo anterior es muy llamativo en el cuento “Celia presa”, lectura en la cual domina el impulso a preguntarse qué es ficción y si los protagonistas existen en la vida real: uno, el librero y escritor Álvaro Castillo, narrador personaje; otro, “Yezid Arteta Dávila, por ese entonces el miembro de las FARC de más alto rango capturado por el ejército” (p. 102). En este relato, el recuerdo llega por un libro que es reencontrado; escena que no es expuesta al inicio sino casi al final de la historia, que está contada en retrospectiva. Escena totalmente real, según el propio Álvaro en conversación con la autora de esta reseña. La ficción surge cuando el lector se percata de que todos los recuerdos, toda la memoria, el inicio, el intermedio, el final, todo, es marcado por libros, son ellos los que van estableciendo las relaciones; aquí los humanos son personajes secundarios que permiten que los libros permanezcan; son voces que hablan por los libros y de ellos, como expresó la escritora colombiana Pilar Quintana a propósito de *Un librero*: “Este libro debe abrirse con cuidado, pues contiene la vida secreta de los libros: las manos que los acariciaron, los lugares que recorrieron, las obsesiones que despertaron, las amistades y los amores de los que fueron cómplices”. En el cuento “Celia presa”, el libro Celia se pudre es el que representa la agonía de Yezid, el que cuenta su historia; no es el hombre el que ha estado preso, detenido por el ejército, es el libro (los libros) el que ha sido liberado y reencontrado por el librero, y quien decide en la vida y destino de los personajes.

Aquí cabría preguntarse si en todos los cuentos aparece Álvaro Castillo, el hombre real. Yo diría que, aunque coincide en muchos aspectos, no es él. En la entrevista de 2018 “El hombre que encontré, entre los libros, su lugar en el mundo”, Castillo Granada expresó: “El librero que yo quiero ser, también es el que me gustaría encontrarme. A partir de ese anhelo he intentado crear al que soy”. Crear al que soy. Un ejercicio de ficción que en las páginas de *Un librero* está eficientemente logrado.

El otro que Castillo Granada revela en textos como “Los sonetos”, donde, como se dijo anteriormente, el narrador es un libro, parte de un análisis sobre sí mismo y su realidad, pero se desdobra, y aunque predomina la primera persona, utiliza distintas perspectivas. Ese yo es muchas personas a la vez; siempre que alguien habla o escribe deja constancia de la voz de muchos otros; por medio de Álvaro Castillo el escritor, no solo habla el librero, hablan todos los amantes de los libros, todos los libreros (no en vano *Un librero* está dedicado a otros que tienen también su mismo oficio), todos los escritores que ha leído, todos los que se han pronunciado a favor de la lectura, que sería decir todos los escritores. Lo anterior habla, por supuesto, de un horizonte utópico donde los libros son verdaderos libertadores y unificadores de los hombres, la utopía de que no desaparezca el género de “los buenos lectores” (p. 103), concepto que, a partir de la lectura de *Un librero*, también se puede alcanzar a definir.

De este modo, el libro de Castillo Granada se nos presenta no solo como una lectura fluida, exquisita por la limpieza y edición de la escritura; también como reflexión sobre la lectura y el oficio del librero, sobre la pasión que despiertan los libros no solo por el contenido, sino como objeto; también sobre el azar, que hace posible encuentros imprevistos. Libro que parte de la felicidad y que a ella se dirige, demostrando que en lo feliz también pueden anidar verdaderas obras de ficción.

**EL LIBRO Y LA VIDA. ENSAYOS
CRÍTICOS SOBRE LA OBRA DE HÉCTOR
ABAD FACIOLINCE
CATALINA QUESADA GÓMEZ Y
KRISTINE VANDEN BERGHE***

PRESSES UNIVERSITAIRE DE LIÉGE -
UNIVERSIDAD EAFIT, LIÉGE, 2019, 204 P.

* **Cómo citar esta reseña:** Ramírez Gröbli, M. (2021). Reseña del libro *El libro y la vida. Ensayos críticos sobre la obra de Héctor Abad Faciolince*, de Catalina Quesada Gómez y Kristine Vanden Berghe. *Estudios de Literatura Colombiana* 48, pp. 315-318. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n48a20>

¹ <https://orcid.org/0000-0002-0424-8922>
mariadel Pilar.ramirez@anthro.unibe.ch
Universität Bern, Schweiz

María del Pilar Ramírez Gröbli¹

La publicación del volumen *La vida y el autor. Ensayos críticos sobre la obra de Héctor Abad Faciolince* constituye una excelente contribución a los estudios de crítica literaria de la narrativa colombiana y proporciona nuevas miradas para redescubrir y resignificar las obras y facetas del brillante escritor y ensayista colombiano Héctor Abad Faciolince. Este volumen se compone de más de una decena de ensayos en los cuales se aborda la creación literaria de Héctor Abad Faciolince divididos en dos partes complementarias. En la primera de ellas: las Lecturas Generales, compuesta por diferentes contribuciones que analizan los rasgos característicos o recurrentes en la narrativa de este autor, como también temáticas afines o temas transversales en sus obras. La segunda: Enfoques Particulares, en la que las reflexiones tratan tópicos específicos en algunas de las obras de Héctor Abad Faciolince.

Ya en la introducción se deja claro que el escritor colombiano Héctor Abad Faciolince concibe

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 06.08.2020

Aprobado: 09.11.2020

Publicado: 18.12.2020

Copyright: ©2021 *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/)



la escritura como una fuente inagotable que fluye de la experiencia de vida del autor y adquiere materialidad a través de la *voz* que se revela en los escritos. Esta composición indisoluble entre *alma* y *voz* es la que hace posible la creación literaria. Mientras el ejercicio de la escritura es una especie de eco que resuena desde las entrañas del escritor, la lectura es una suerte de camino en el que la vida y la literatura, más que ser un espacio de tránsito, se convierte en espacio de transición que actúa como vaso comunicante en la dinámica de un *continuum*. En las narraciones, ese carácter de continuidad se expresa a través de temáticas como la lectura, los libros, las bibliotecas, que serán recurrentes a lo largo de toda su obra. En este volumen, las contribuciones de R. Dhondt, V. Capote y C. Quesada coinciden en afirmar que las características de la narrativa de Héctor Abad Faciolince no se dejan fácilmente rotular dentro de una u otra corriente o movimiento literario y, por lo tanto, su producción literaria no debe ser encajada en moldes narrativos específicos. En la creación literaria de este autor, la ambigüedad y la contradicción son dos características que están presentes reiterativamente, e incluso es el mismo escritor quien las reconoce como estrategias a través de las cuales establece una relación con las cambiantes realidades.

C. Quesada analiza la manera en que la creación narrativa de Héctor Abad Faciolince logra instaurarse en afinidad con la producción literaria tendiente a lo globalizado, sin perder la autenticidad para retratar lo local. El autor logra combinar los recursos metaficcionales, la memoria y el conflicto en relación con la formación del proceso de Estados-nación en su narrativa, trascendiendo lo puramente local y acercándose a características análogas en las realidades globales. Por su parte V. Capote analiza las obras de Héctor Abad Faciolince en relación con los intereses de la producción editorial y los patrones de demanda en la industria del mercado publicitario. Tras hacer un recorrido analítico a través de obras como *El olvido que seremos*, *Basura*, *Angosta*, Capote argumenta que en los escritos de Héctor Abad Faciolince el tratamiento de temáticas sensibles se aleja de los formatos mercantiles y ofrece enfoques, técnicas y estéticas innovadoras; de este modo retrata la historia nacional a través de una construcción narrativa diversa, híbrida y plural. Una acertada reflexión sobre las columnas de opinión que suele publicar Héctor Abad Faciolince en el periódico *El Espectador* la ofrecen A. Delgado y S. Henao. Partiendo de un análisis discursivo, el ensayo estudia los constituyentes semánticos que forman el país imaginado y en el que se critica la posición “amurallada” de un escritor cuyo sesgo ideológico representa

al sujeto letrado, cuyas referencias al *pueblo* y definiciones sobre raza y género son planteadas desde una parcialidad reduccionista. Wilfrido H. Córdoba analiza la relación del proceso literario creativo y la cotidianidad como ejes temáticos en diversas obras de Héctor Abad Faciolince. Allí se examina la literariedad en los escritos de Héctor Abad Faciolince, quien con gran agilidad logra combinar técnicas de la ficción y la no ficción en sus obras. El recurso sensorial como elemento fundamental de la memoria en los textos de este autor lo explora F. Díaz al sugerir que la narrativa autorreferencial y autobiográfica apelan a la memoria hiponoética para construir la historia nacional en el universo ficcional, alternándose entre lo privado y lo colectivo. E. Becerra retoma los temas de lectura y la escritura en la obra de Héctor Abad Faciolince y plantea que estas son expresadas como *continuum* en sintonía con la vida. El análisis examina la lectura y la escritura como espacios propios, como instancias de otredad y de transformación que se convierten en experiencia plena del límite de la vida o incluso de la efímera existencia. Estas temáticas componen la primera parte del libro y elaboran un análisis profundo en torno a la producción literaria de Héctor Abad Faciolince.

En la segunda parte, en su ensayo sobre los efectos humorísticos en *Asuntos de un hidalgo disoluto* C. Ardila-Jaramillo propone la escritura como estrategia narrativa que incluso adquiere atributos animados, pues puede reírse de sí misma. Allí analiza el alcance satírico y humorístico en sus diversos matices en las obras de Héctor Abad Faciolince, enfatizando en la parodia como artefacto de denuncia y crítica a la sociedad colombiana. Por el contrario, en el ensayo L. Marco, es la ciudad la que ocupa un lugar protagónico en la narración, tal como es el caso en *Angosta*. En esta obra, la ciudad se presenta como resultado de las tensiones entre las tendencias globales y los sucesos locales. En *Angosta* confluyen lo real y lo distópico, al narrar las contradicciones, desigualdades y desequilibrios de una ciudad-personaje cuya realidad se inspira en los acontecimientos cotidianos de la ciudad de Medellín. A. Segura ofrece un análisis sobre las similitudes y contrastes entre la obra narrativa *El olvido que seremos* y la producción documental *Carta a una sombra*, realizado por Daniela Abad, hija de Héctor Abad. Tanto el documental como la novela logran abordar el tema del dolor sin enfocarse en lo truculento, evitando así darles protagonismo a los personajes abyectos. El género epistolar parece ser el formato predominante en el documental, en el que también participan más voces que en la novela. Los diversos

testigos de amigos o familiares conforman ese conjunto polifónico que imprime en el documental un relato verídico construido a través de la memoria colectiva. En el análisis que proporciona R. Dhondt sobre la novela *La Oculta*, el espacio ficcional de la finca La Oculta y la historia familiar de la novela representan una metáfora del país, de la identidad nacional. Esta consideración es bastante ambiciosa, pues ni los personajes ni las temáticas que trata la novela reflejan la profunda complejidad de las realidades colombianas. Si bien la novela se refiere a la problemática del desplazamiento y concentración de tierras, no refleja, en concreto, los fuertes impactos de las clases campesinas, porque las voces del relato representan, más bien, a la pequeña burguesía que puede disfrutar de una finca como lugar de remanso. Asimismo, los rasgos de literatura transnacional sugeridos en la obra son poco exhaustivos en el ensayo, pues son escasas las referencias sobre la naturaleza de la frontera transnacional, mientras que los registros del espacio local y la búsqueda de identidad nacional y local abundan en la narración de *La Oculta*. El volumen finaliza con el ensayo de K. Vanden Berghe, quien ofrece un recorrido por diferentes obras y artículos publicados por Héctor Abad Faciolince. Su análisis examina la relación entre los ensayos en los que el autor critica la literatura sicaresca y su propia práctica literaria, especialmente en términos estéticos y éticos en *El olvido que seremos*. Para el escritor Héctor Abad Faciolince, la literatura tiene un papel decisivo en la formación de las mentalidades, por lo cual la tolerancia y la diversidad son valores fundacionales en su obra literaria. Asimismo, el control y el equilibrio son tácticas estéticas que, complementadas con la hipercorrección, casi dogmática, conforman un binario indisoluble que se contrapone a la literatura sicaresca. Si bien en *El Olvido que seremos* es evidente una ambigüedad axiológica, la creación literaria de Héctor Abad Faciolince sabe combinar las ambigüedades y contradicciones, invitando al lector a navegar entre las dualidades y dilemas que ofrece en su universo literario.

EL AGUA DE ABAJO JUAN LEONEL GIRALDO*

RANDOM HOUSE, BOGOTÁ, 2019, 347 P.

Ernesto Mächler Tobar¹

* **Cómo citar esta reseña:** Mächler Tobar, E. (2021). Reseña del libro *El agua de debajo* de Juan Leonel Giraldo. *Estudios de Literatura Colombiana* 48, pp. 319-323. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n48a21>

¹ <https://orcid.org/0000-0001-8978-3862>
ernesto.machler@u-picardie.fr
Université de Picardie Jules Verne, France

Si tal y como afirma Buffon, “*Le style est l’homme même*”, Juan Leonel Giraldo es una prueba patente e innegable de ello. En Colombia y en el mundo varios ejemplos de delicada mezcla de periodismo y de literatura han dado pruebas de la validez de este género en el ámbito de las letras. El italiano Claudio Magris, en su recopilación *La historia no ha terminado*, afirma que el trabajo periodístico “es una creativa y a veces hasta peligrosamente compleja escuela de entrenamiento para el buen combate”. Entiéndase, una suerte de lucha kafkiana para plasmar un verosímil reflejo de la realidad. En alguna ocasión, Giraldo se definió como un impostor del periodismo, puesto que considera esta etiqueta asfixiante. Todas lo son. No obstante, Joseph Kessel sostiene: “Cuando habla el talento, no hay ni periodistas ni novelistas. Hay escritores”. Este nuevo libro es pues muestra de la calidad de un autor en toda la complejidad y madurez de la palabra.

Giraldo siempre ha alabado el diestro estilo de Alberto Lleras, por ejemplo, aunque no sus conubios con el poder. Sin duda alguna se sitúa en la misma línea que Hernando Téllez, Eduardo Zalamea Borda, Gabriel García Márquez, Germán Santamaría y Juan José Hoyos, para no citar

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 15.08.2020

Aprobado: 09.11.2020

Publicado: 18.12.2020

Copyright: ©2021 *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/)



sino algunos ejemplos colombianos de los cuales es consciente, y con quienes se ha codeado debido a su amplia experiencia en el mundo editorial. Es un autor que publica poco (la modestia lo hace guardarse oculto), como si la destilación de su prosa conllevara al mismo tiempo un añejamiento para alcanzar ese preciso punto donde alcohol y fragancia adquieren con propiedad la denominación de *Armagnac*. En *El agua de abajo*, título tomado de Bertolt Brecht, el escritor se desempeña cual un ventrílocuo. En gotas concentradas que le otorgan voz a un desconocido permite que se haga concreto un testimonio del otro, del mundo de los de abajo, de la sal de la tierra. Transmite el discurso de los condenados al silencio por el establecimiento, e ilumina el rostro de aquellos de los cuales es imposible no sentirse orgulloso compatriota. El libro busca entonces sacar a la luz aquellos seres que Jaime Buitrago (1904-1963), el inmerecidamente olvidado novelista, llamaba “los proletarios de las olas”, y sobre quien Giraldo escribió, como si escribiera sobre sí mismo: “se alegraba de encontrar en los playones salvajes a humildes seres a los que había que respetar y ensalzar”. No solamente constituyen el músculo de carbón gracias al cual progresa la nación, sino uno de sus tesoros más valiosos. Sin esa sal se extravasaría la sangre de la humanidad, no sería posible la vida. Esa espuma de la tierra la mostraron John Reed en sus reportajes, Joris Ivens en sus documentales, John Berger en sus textos, Truman Capote en sus crónicas y Oscar Lewis en sus testimonios. Más cerca de nosotros, Germán Castro Caycedo en su indispensable *Colombia amarga* (1983), por ejemplo.

El libro lo conforman 25 retratos escritos entre 1975 y 2001, completados para esta publicación, que giran como electrones enriquecidos alrededor de un vasto núcleo llamado Colombia. Son resultado de solidaria mano tendida, donde la empatía se pelea con la comprensión, sin dejar por fuera la ternura: 5 mujeres comprometidas (la alfarera María Otilia, una extractora guajira de sal, una bailadora de cumbia de cien años, Lila Cuéllar y su discoteca personal en Cali, y Zuleida, niña chocona de trece años, quizá el más logrado de sus textos), 15 hombres excepcionales y 5 retratos que conciernen un pueblo o una etnia (Chocó, Sucre, Pijaos). Giraldo sabe escuchar atentamente las historias y respetar las particularidades gramaticales y lexicales de los ‘sin voz’, interpretar los silencios y comprender otras formas del diálogo que a veces se construye “con los profundos sonidos guturales de ese pájaro nocturno que llevan los viejos en el pecho” (p. 223). Después, como a la tos, les permite la libertad de retornar modestos a la “opalescencia de la penumbra” (p. 15) que define su cotidiano.

La identidad individual es vista como algo evanescente que puede con presteza pasar al olvido; la colectiva, encarnada en cada uno de sus personajes, permanece como huella indeleble. Tal vez le ayude su experiencia de crítico de cine: capturar la esencia que posee lo efímero de la imagen. Si bien “ninguno de sus personajes cayó abatido por las balas de sus enemigos, ninguno formó parte de una gesta memorable. Entre ellos no hay héroes épicos ni padres fundadores”, como escribe Enrique Pulecio (*El Tiempo*, 13 noviembre 2019), estas crónicas periodísticas ofrecen del país una imagen tan precisa como la que presenta un frío y certero escáner. Muestra la carcoma y la enfermedad, no la juzga ni propone soluciones, pero exige el reconocimiento para quienes empujan la rueda.

En un país que se define como multicultural y pluriétnico (pregones de la Constitución de 1991), *El agua de abajo* surge como homenaje honesto y modesto, pero generoso, de quien sabe apreciar en su justo valor la contribución de los desarraigados a la historia nacional, a la construcción de nuestra identidad. Es una memoria de la Colombia que desaparece con violenta velocidad en este mundo globalizado a ultranza, como desaparecen los contadores de cuentos de San Juan de Micay con la llegada de las plantas eléctricas y las estaciones de radio (p. 127). En boca de un leñador se encuentra un excelente resumen:

A nuestras costas están llegando gentes extrañas con ofrecimientos extraños. Semillas de palma africana y de coca para que dejemos de sembrar maíz y arroz, motores fuera de borda para que dejemos los remos, botes de fibra de vidrio para que dejemos las canoas de madera, motosierras para que dejemos el machete, motobombas y retroexcavadoras para que dejemos la batea (p. 118).

Así se estructura la dependencia, tan alabada por quienes toman las decisiones: más fácil es copiar que generar. Giraldo no es en absoluto un ingenuo paseísta ni un apuntalado soporte de la *cultura de la pobreza*; sencillamente se enfrenta al olvido de ese pasado fecundo donde se nutrió nuestra actual cotidianidad. Al rescatarlo critica acerbamente la carencia de un cuestionamiento de las razones históricas que han hecho brotar una forma de contrapoder o de poder paralelo con precisas leyes y costumbres. Urde una historia no oficial de aquella realidad, pues como rememora con malicia uno de sus personajes, “la historia de Colombia es la historia más mentirosa que puede haber, porque a ella le faltan las páginas más brillantes, que fueron sucedidas en estas tierras” (p. 175). Con sus evocaciones elabora una cartografía de esas regiones periféricas y perdidas, completamente ignoradas por un gobierno cen-

tral que no las recuerda sino en período electoral, aunque reiterativamente se declare conformado por muchas etnias y culturas. Colombia es una nación que grita su mestizaje y su mulataje, que ha sido nutrida por “sucesivas generaciones de indígenas y de campesinos condenadas para siempre a pagar diezmos y tributos” (p. 64), y a trabajar para sostener boyante a una clase privilegiada, aquella conformada por las “hienas y tigres”, “águilas y cerdos”, que evoca el poema de Brecht. De ahí que los Cristos y las Vírgenes de María Otilia, la afamada alfarera de Ráquira de tan lamentada desaparición, lleven sombrero y ruana como cualquier labriego boyacense. Al llegar la oscuridad, paradójico momento de reposo, estos personajes del día a día y desconocedores de la tranquilidad de llegar al final de mes con sus economías, sienten “cómo los afanes del día siguiente abren una tronera de sobresaltos en sus entrañas” (p. 254).

El libro es tallado con la exquisita precisión que requiere el destellar de las esmeraldas de Muzo: con la truculenta delicadeza del artesano de filigrana que combate un sol inmisericordioso elaborando pescaditos de oro en Monpox (“El tejedor del oro”, pp. 325-344), con la paciencia de quien aprende la maestría del manejo del trompo (“¡Báileme este trompo en l’uña!”, pp. 105-112). Sucre es visto como un pueblo mágico que oscila entre la polvareda de las sequías y el lodazal del verano, cual si fuera en realidad mera evocación del seno materno en el que se nutrió el mundo garciamarquiano (“El pueblo mágico de un gran novelista”, pp. 237-240 y “El polvo y el lodo”, pp. 241-245). Desconocido testigo de la historia y nativo de la isla de San Andrés, Celso Fernando Gordon McNish, “El marinero que fue a la guerra de Sandino y a la guerra contra el Perú” (pp. 306-324), presenta valiosas e interesantes semejanzas, por igual históricas y circunstanciales, con el Jerarca John Brown que entrevistaron tanto Pedro Gómez Valderrama como Joaquín Molano Campuzano.

Sus retratos están henchidos con la misma sensibilidad y certeza a las que nos tenía acostumbrados desde su evocación de “Los viudos de San Francisco”, en su lúcido diario de viaje por una América central que se debate entre las garras del oso y las uñas del águila, *Centroamérica entre dos fuegos* (Norma, 1984). El primer texto de este nuevo opus, “Puerto Plátano” (pp. 13-25), está configurado con una estructura similar a la que emplea el libro total: personajes anónimos que llegan a rehacer por cien efímeros días un pueblo cuya existencia depende de la subienda de pescado en el río Magdalena. Pasada esta, el pueblo es desmontado y arrojado a la corriente mientras los desconocidos retornan a su anonimato. Los proyectores concentran sus

haces luminosos sobre uno de los ‘invisibles’ que, apenas quince minutos después y para utilizar la fórmula de Andy Warhol, correrá el riesgo de desaparecer en la nube inabarcable e imprecisa del internet de nuestros días, si no fuese por esta obra y otras de su misma valía, opuestas a esta realidad líquida tan bien analizada por Zygmunt Bauman. ¿Quién hace la historia: Bolívar, Rondón o ese soldado campesino medio desnudo que cayó atravesado por un sable sobre el puente del río Teatinos? Esa historia oficial la escriben los herederos de Santander y Mosquera, no los hermanos del conscripto. ¿Cómo lograr que el lector se compenetre con el anónimo personaje?

El abre bocas del libro son las palabras “De este lado del río”, léase, el río Grande de la Magdalena, y el cierre lo ofrece una viñeta con la filigrana dorada de la isla de Mompox. El escritor Juan Leonel Giraldo otea minuciosamente los vaivenes de este río caprichoso desde hace algunos años; lo considera tal vez como la carótida o la femoral que permite una lectura de nuestro país desde un ángulo novedoso: el interior. Sobre el agua de este eje central, en el cual ha navegado gran parte de la historia de Colombia, se reflejan las páginas de su próxima y cercana obra.

ARCA E IRA. CON/VERSACIONES EN TIEMPOS DE DESHUMANIZACIÓN MIGUEL ROCHA VIVAS*

EDITORIAL UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA,
GUADALAJARA, 2019, 288 P.

Sebastián Díaz Martínez¹

* **Cómo citar esta reseña:** Díaz Martínez, S. (2021). Reseña del libro *Arca e Ira. Con/versaciones en tiempos de deshumanización* de Miguel Rocha Vivas. *Estudios de Literatura Colombiana* 48, pp. 325-327. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n48a22>

¹ <https://orcid.org/0000-0001-8989-3412>
sdiazmartinez@gradcenter.cuny.edu
The City University of New York, United States

Desde hace unas décadas se ha trazado el pensamiento posthumanista enmarcando teóricamente las discusiones en el campo literario. Descentralizar lo humano, a partir de problematizar el dispositivo de la especie como epicentro de la representación y la producción epistemológica, traza un antes y un después en los acercamientos teóricos a la literatura. El pensador colombiano Miguel Rocha Vivas, premio Casa de las Américas en Estudios sobre culturas originarias (2016), en su libro *Arca e Ira. Con/versaciones en tiempos de deshumanización* (Editorial Universidad de Guadalajara), desarrolla de manera muy original las inquietudes del posthumanismo en la escena teórico-literaria en Colombia desde la crítica a la sistemática deshumanización en el proyecto neoliberal global.

El libro es un arriesgado laboratorio de pensamiento. Transita, desde el perenne marco del diálogo, en una reflexión dual que indaga en los problemas cruciales que definen lo “humano”; y, desde distintos usos formales, tales como la escritura autorreferencial, la crítica, la teoría y la poesía, postula intensos análisis sobre las relaciones entre

Editores: Andrés Vergara Aguirre, Christian Benavides Martínez, Valentina Noreña Gómez

Recibido: 15.08.2020

Aprobado: 09.11.2020

Publicado: 18.12.2020

Copyright: ©2021 *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](#)



el ser humano con la naturaleza, la animalidad, lo vegetal y por supuesto con la humanidad misma.

El ininterrumpido uso de la con(/)versación es un gesto que el autor realiza para desmarcarse de las formas tradicionales de producción crítica y teórica. Un claro ejemplo de ello es la misma definición de conversación como un juego de palabras desde su binarismo morfológico: conversar como versar-con, *pensar con el otro*. Así, desde las mismas estrategias estilísticas hay un posicionamiento frente al tema central que aborda el libro: lo humano. Dicha perspectiva propone entender la teoría, la crítica y la literatura desde un umbral dialógico. Producimos saberes y diálogos en conversación con el otro, desde posiciones y contrastes que se contradicen y complementan, y no desde la violenta homogenización que atestiguamos desde la implementación del neoliberalismo como política global.

Dicho gesto formal, el de abordar discusiones teóricas desde el uso del diálogo, también es un llamado a (re)pensar las formas donde se establecen convencionalmente sistemas epistemológicos. Los textos dialógicos, usados en la antigüedad clásica como una posibilidad para trazar complejas discusiones filosóficas, habían sido relegados en la modernidad occidental a un espacio literario, del cual convencionalmente se piensa más desde un rigor estético que reflexivo. Siendo así, el libro de Rocha es un llamado a hacer hincapié en la posibilidad de la literatura para estimular formas críticas de las complejas transformaciones globales que increpan a Colombia. Así, este libro se constituye como una apología a la con/versación, siguiendo todas las inestabilidades propias de su ejercicio (contradicciones, ideas que no se concluyen del todo, dispersión por referencias adyacentes, etc.) para proponer la experiencia del conocimiento como un ejercicio afectivo y crítico.

Los personajes, Arca e Ira, representan también comunidades diferentes en diálogo. Arca, a partir de ciertos índices que propone el libro, es de origen colombiano; mientras que Ira refiere tradicionales expresiones argentinas. Así, el diálogo de Arca e Ira crea una conversación que atraviesa todo un continente. Así, el contraste entre dos posiciones separadas geográficamente se vinculan desde los mismos problemas comunes: la sistemática destrucción de los recursos naturales desde las lógicas antropogénicas, el secuestro de identidades originarias para fetichizar mercancías comercializadas a escalas globales, la excesiva individualización de las sociedades que impide un acercamiento intenso con el otro y con otras formas de entender el mundo, el nihilismo producto del

placer como único eje posible para la felicidad. Entre todos estos fenómenos, el libro tiene un objetivo central: crear una noción de “lo humano” que vincule experiencias desde el otro, desde la apreciación de la naturaleza lejos de su paradigma de “recurso”.

Las conversaciones transcurren y evocan distintos lugares alrededor del globo. Asia, América del norte y Latinoamérica, África y la India componen el paisaje transitivo donde sucede la disputa teórica del libro. Desde el primer problema que se presenta en el libro (la conversión del “viajero” en “turista”) se propone una resistencia a la homogenización de una experiencia, como puede ser el viaje, la cual ha sido diseñada para ser reproducida sistemática y equivalentemente en lejanos contextos geográficos con el fin de estipular su capitalización y rentabilidad. Hacer de las experiencias servicios y de los lugares bienes.

Los paisajes que contienen las conversaciones entre Arca e Ira estimulan las discusiones e inquietudes que atraviesan el libro. Las personas a las que apelan integran una visión amplia, heterogénea y afectiva sobre lo humano. Así, las separaciones que atraviesan género, nación, raza, identidad, incluso el clásico binarismo entre naturaleza y cultura que sirvió de excusa para la explotación indiscriminada de recursos naturales, se hacen más opacas, más diminutas en su hegemonía ante el llamado a enfatizar la pluralidad que compone algo tan abstracto y abierto como lo humano.

El libro de Miguel Rocha colabora en insertar a Colombia en una discusión viralizada por todo el globo. Desarrolla una perspectiva multidimensional que potencia el lugar de enunciación colombiano, el cual atestigua, padece y consolida las violentas y deshumanizantes políticas neoliberales que protagonizan las políticas públicas transnacionales. El libro es un ejercicio intenso, arriesgado y apasionante, que ante todo busca resistir coercitivos dispositivos, tácticas y políticas que operan sobre el ser humano, sus procesos de sujeción, su intimidad. Rocha insta a resignificar el concepto de lo “humano” para articularlo como un concepto que vincula y reconoce pluralidades de cosmovisiones y de formas de estar en el mundo. Enfatizar la abstracción de “humanidad”, ante todo, como el despliegue de la posibilidad de comunidad. Siendo así, es importante enfatizar en las reflexiones que se escapan de los umbrales formales y epistemológicos convencionales en la producción teórica nacional, con el fin de proponer análisis de la literatura y de la cultura por parte de instituciones, redes y colaboraciones investigativas ceñidas por una deliberada crítica hacia la homogenización. A fin de cuentas, trabajar por una academia más experimental, más heterogénea, más humana.

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.

Acevedo, 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).
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).
 - 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.

